



Citation: Antonio Rafele, Tito Vagni (2021) *Uno sguardo sensibile. Il detective e i procedimenti della conoscenza mediologica*. Società *Mutamento* Politica 12(24): 105-115. doi: 10.36253/smp-13228

Copyright: © 2021 Antonio Rafele, Tito Vagni. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/smp>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Uno sguardo sensibile. Il detective e i procedimenti della conoscenza mediologica

ANTONIO RAFELE, TITO VAGNI¹

Abstract. This paper aims to realize a contribution of social theory, with a focus on the relationships between experience, emotions and knowledge in the context of the metropolis and the media. It proposes an inquiry of the detective and the mediological reflection as a problematic constellation through the following conceptual steps: a) the reciprocal relationship between phenomenon, shock and images; b) the relationship between fragment and organic constellation of thought; c) the central value assumed by detail and circumstances; d) the interdependence between the sphere of feeling, immersion and states of consciousness.

Keywords. Social theory, Walter Benjamin, Georg Simmel, detective, media knowledge.

LE MUTATE CONDIZIONI SENSORIALI

Nelle metropoli moderne il proliferare delle immagini fotografiche e cinematografiche, la loro distanza dalle linee narrative della scrittura, può essere inteso come una risposta formale alle trasformazioni sensoriali e morali introdotte dalla metropoli. Più precisamente, la sovrapposizione che si determina tra immagini e fruitore, in una compresenza inverosimile di azione e reazione, causa ed effetto insieme del successo duraturo della tecnica dello *choc*, si giustifica sulle imponenti trasformazioni sensoriali che la metropoli introduce nella vita quotidiana. Una straordinaria accelerazione del tempo – le cose si succedono al ritmo frenetico e cangiante della moda – genera un nuovo e produttivo rapporto tra attenzione e distrazione. La distrazione – l'individuo avanza sospeso e trasognato tra mille *choc*: luci, insegne, sguardi, rumori, colori e vetrine – non è una forma degradata di esperienza, bensì uno strumento attivo ed efficace: essa permette al singolo di seguire, senza eccessivi sconvolgimenti interiori, un ritmo veloce e dispersivo. Pur riuscendo a farsi velocemente 'scivolare di dosso' tutti questi stimoli, l'individuo subisce nel tempo, a causa del medesimo sovraccarico, un progressivo indebolimento delle sue capacità sensoriali: «L'essenza dell'essere blasé consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alla differenza fra le cose» (Simmel 1903 [2008]: 43). L'attenzione, che un oggetto o un'immagine

¹ Concepito e discusso insieme, Antonio Rafele è l'autore dei paragrafi 1, 2, 3 e delle conclusioni, mentre Tito Vagni è l'autore dei paragrafi 4 e 5.

possono destare nello spettatore, avviene in una interruzione del *continuum*: una momentanea e improvvisa sospensione del tempo mediante cui il singolo si immerge, anche se per brevi istanti, in una nuova illusione. In un punto, l'evento dilata il tempo fino a 'bruciare', scomparire nel ritmo frenetico della storia; ma il salto, che lo spettatore ha compiuto senza opporre difesa o resistenza, è il risultato di una coazione irresistibile da parte dell'opera, delle circostanze. Per abbattere il muro dell'indifferenza e del 'già vissuto', le immagini devono intervenire con sempre nuove sorprese, possedere cioè la parvenza di uno *choc* sensoriale ed emotivo, che è al contempo un'innovazione tecnica e un 'rimpasto' inedito dell'immaginario. Il rapporto circolare che si instaura tra distrazione e attenzione costituisce lo spazio psichico in cui si insinuano le immagini, la loro produzione come anche la loro riuscita nel contesto della metropoli e dei media. Anche nell'ambito delle narrazioni – un piano che si sovrappone a quello della città, in una sorta di riflesso o di doppio perfetto – la distrazione è l'atteggiamento 'naturale' con cui l'individuo affronta le cose. L'attenzione sopraggiunge quando un oggetto arriva ad impressionare lo spettatore, sospingendo quest'ultimo verso un atto di consumo. La tecnica dello *choc* si insinua in questa dialettica di lunga durata storica alla ricerca di un effetto, uno scarto che porti lo spettatore fuori dall'ordinario.

'Aperto' agli stimoli che si susseguono, lo spettatore ha tuttavia bisogno di essere scosso, riportato in vita, dal momento che il tempo e il ritmo delle cose l'ha come indebolito, reso via via meno sensibile, precocemente invecchiato. Il tempo accelerato della moda ha protetto gli individui dai mali e dai 'calli' della ripetizione – una forma di vita che appare all'abitante della metropoli come angusta e opprimente: l'immagine di un *rigor mortis* in cui la mente precipita irrigidendosi in abitudini codificate, che privano il piacere della sua dinamica espansiva – ma li ha al contempo esposti ad un'intensificazione della vita nervosa, 'dove la vita è più morta che viva'. Il successo e la pratica reiterata dello *choc* ha reso trasparente il rapporto intimo che contraddistingue l'io e le sue abitudini: «Non è forse evidente che non appena la sequenza lascia il posto alla simultaneità, si entra nel mondo della struttura e della configurazione? [...] Ciò non era per nulla ovvio prima della velocità elettrica e del campo totale. Sembrava allora che il messaggio fosse il contenuto» (McLuhan 1964 [2002]: 20). Le circostanze modellano nuove configurazioni sensoriali, da cui discendono in seconda istanza i modi e le funzioni della psiche. La vista, che la scrittura mette in risalto a discapito di altri sensi, è il principio attorno a cui si organizza un mondo virtuale del tutto antitetico rispetto

a quello inaugurato dalla fotografia e dalla televisione. Il ruolo assegnato da McLuhan ai sensi come origine della vita psichica (e sociale) è affine al ruolo svolto dallo *choc* nella quotidianità: è il risultato di uno scontro epocale in cui la scrittura perde terreno rispetto alla potenza delle immagini: taglienti, frammentate e contingenti, le immagini percuotono lo spettatore generando reazioni in cui avviene una simultanea compresenza della mente e del corpo. Da questi effetti preliminari, che percorrono il corpo dello spettatore come un lampo, si diramano le immagini mentali, che costituiscono, nel corso della vita quotidiana, i tasselli e i frammenti della storia psichica individuale. Come i media nella storia delineata da McLuhan, così le immagini non godono di alcuna autonomia: sin da principio esse sono il riflesso, le proteste dello spettatore. Sugli *choc* procurati dalle immagini, McLuhan costruisce una rappresentazione *mediologica* dei fatti antichi e recenti, attualizzando i primissimi tentativi dell'estetica romantica di dissolvere dall'interno la tenuta del testo letterario. Il racconto, che diviene un'immagine tagliente e impositiva, e per questo immediatamente protesa verso il consumo, è, come gli abiti della moda o le immagini della fotografia, costruito sugli effetti; persino durante la fase della produzione, l'*inventio* poetica, l'autore si appropria, nella descrizione offerta da Poe, dei modi che contraddistinguono il lavoro di un sarto, di un pubblicitario o di un fotografo. McLuhan sovrappone il piano dell'indagine estetica a quello più strettamente sociologico, addentrandosi negli effetti più reconditi dei media, intesi dunque come modi d'essere e non come strumenti.

I media, come gli *choc* della vita quotidiana, sottraggono dal corso vuoto e omogeneo del tempo per inaugurare nuove e ulteriori *assuefazioni*:

Narciso era come intorpidito. Si era conformato all'estensione di se stesso divenendo così un circuito chiuso [...] Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'auto-amputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo [...] E solo stando al di fuori del medium che se ne possono riconoscere i punti e le linee di forza (ivi: 51).

I media percuotono lo spettatore, sospingendolo verso una nuova illusione. A ciascuno di questi salti o passaggi (scrittura, fotografia, cinema, televisione, denaro) corrispondono particolari configurazioni dei sensi e della psiche: nuove assuefazioni, che impediscono la vista del vuoto, ma anche nuove amputazioni, che ridisegnano con forza la scala e le gerarchie della sfera pubblica o privata. La collettività vive gli effetti del medium distrattamente, nello scorrere indistinto del tempo. Al contatto con una coscienza riflettente, il medium rive-

la una configurazione compiuta di senso. Quel vissuto, distratto e inconsapevole, apparirà agli occhi dell'osservatore (che, abbandonato, compie un viaggio nei lati più nascosti e reconditi della vita quotidiana) come il dispiegamento di una narcosi: l'assuefazione si insinua insensibilmente, senza trovare resistenza, mentre il tempo (o il medium), al pari di uno stupefacente, d'improvviso si dilata, espandendosi per interne gemmazioni. Giunto al culmine di un percorso accidentato e frammentato – nel corso del quale le immagini, che si erano stratificate lungo l'incedere della vita quotidiana, si dispongono ora, per mezzo della scrittura, in una costellazione compiuta – l'osservatore perviene ad una rappresentazione del fenomeno.

LE IMMAGINI DIALETTICHE

Vent'anni dopo circa la pubblicazione del saggio di Simmel sulla moda (1905 [1998]), Walter Benjamin presenta, nel *Konvolut N* ("Elementi di Teoria della conoscenza, teoria del progresso") del monumentale studio su Parigi, la "moda" e la "storia" come due piani perfettamente sovrapponibili: «La questione poi di come questo essere attuale [...] significhi già in sé una superiore concretezza, è un problema che il metodo dialettico non può affrontare all'interno dell'ideologia del progresso, ma solo in una visione della storia che la oltrepassi in tutti i sensi» (Benjamin 1922-40 [2002]: 437). Ad immagine delle rovine accumulate dalla moda, la storia è un paesaggio di frammenti sparsi e discontinui tra loro. La novità è un ulteriore momento della storia, ma anche un ulteriore e irreversibile infrangersi di essa. L'ultima novità emerge dall'elemento più antico e abituale: «Così, per Robespierre, l'antica Roma era un passato carico di adesso, che egli estraeva a forza dal *continuum* della storia». In un punto, che è il presente dell'osservatore, il passato raggiunge una nuova attualità. Non si tratta del passato per come 'è stato davvero', bensì del ricordo che sopravviene in un istante. Al pari delle fotografie, le immagini dialettiche 'strappano' gli oggetti dal *continuum* a cui appartengono e conferiscono loro una piena visibilità: «Scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto delle citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto» (ivi: 440). In virtù di una simile contingenza, le immagini dell'osservatore sono storicamente determinate e in nessun modo assimilabili alle "essenze" della fenomenologia: «Ciò che distingue le immagini dalle essenze della fenomenologia è il loro indice storico. Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della scienza dello spirito, il cosiddetto *habitus*, stile» (ivi: 517). Le immagi-

ni si manifestano in un'epoca determinata, quando una circostanza, 'carica di tempo' fino a frantumarsi, raggiunge nella mente dell'osservatore una forma chiara e distinta. Nel linguaggio i fenomeni divengono leggibili e raggiungono un più alto grado di attualità: una rappresentazione autenticamente *viva* perché anch'essa contingente e transitoria.

Le circostanze giungono ad impressionare l'attenzione dell'osservatore quando procurano l'esperienza, spesso impercettibile, della discontinuità del tempo. Lo *choc* istituisce il bisogno volontario (quando l'osservatore vi ritorna ossessivamente) o involontario (quando l'evento evoca un dettaglio che si credeva sopito) del ricordo. La coscienza, che si allinea al ricordo, compie un estenuante lavoro analitico sulle scene e gli stati emotivi, che in principio dimorano disparati o confusi; sfaccettando la materia fino a disgregarne i confini, l'osservatore visualizza in un istante i minuti legami che uniscono (e compenetrano) le differenti parti della riflessione: «Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso» (1928 [1998]: 4). Materia e riflessione si congiungono nella scrittura, e non hanno consistenza al di fuori di questo piano. Allo stesso modo l'osservatore è un'immagine del processo riflessivo: l'immagine di un comune inabissarsi nel pensiero e nei legami tra le cose: «Poiché nelle idee non sono incorporati i fenomeni [...] Tuttavia, esse rimangono oscure là dove i fenomeni non si riconoscono in esse [...] Si pone allora la questione di come raggiungano i fenomeni. E la risposta sarà: nella rappresentazione dei fenomeni stessi» (ivi: 9-10). Il rapporto tra immagine ed esperienza è *immediato*. È una forma di *comunicazione indiretta* in cui il fenomeno e la sua esposizione coincidono. Gli eventi che circondano l'osservatore, abitudini e non propriamente oggetti, non si lasciano classificare o riprodurre linearmente, perché in quest'ultimo caso si rinunciarebbe da subito all'ambito della verità. In un attimo – il linguaggio che nomina i frammenti della vita quotidiana e li dispone in una configurazione del pensiero – essi si sottraggono dal corso vuoto del tempo, e divengono leggibili. Allo stesso modo il lettore 'afferri' per salto il legame che unisce sottotraccia la riflessione al vissuto: uno stato della mente dovuto o predisposto dalla sempre rinnovata *attualità* che procura l'incedere frammentato della riflessione: ogni punto porterà il segno di ciò che è stato detto in precedenza, in modo che nulla appaia come perfettamente finito, fino a procurare l'impressione che tutto sia presente in una volta: in un istante il lettore raggiunge un'immagine del percorso compiuto, e

qui si situa, nella riflessione gnoseologica messa a punto da Benjamin, il più autentico rapporto con la storia.

Le immagini non sono mere articolazioni virtuali. Esse divengono leggibili in un determinato momento, e sono dunque riflessi del tempo. Anche al termine del percorso, le immagini permangono *in potenza*: come si potrebbe d'altronde bloccare il ricordo di una circostanza vissuta o esaurirne *a priori* il significato e la potenza espressiva. È sempre nell'ora attuale che l'osservatore raggiunge un'esposizione dei differenti strati temporali della riflessione. Ad ogni stadio egli presenterà la costellazione dei problemi in cui è immerso sotto un'altra luce: un altro modo di esporre la materia che ricompono l'ordine e il valore delle parti. È il principio della rilettura come momento essenziale della conoscenza: un 'addentrarsi' fin dentro le 'pieghe' della materia (che è in realtà un modo di 'sminuzzare' senza arresto la materia) che sposta ancora un po' in avanti l'angolo di osservazione.

Che le immagini non siano arcaiche, ma 'cariche' di attualità rivela più ampie implicazioni estetiche e sociologiche:

Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini [...] Che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso? [...] A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra (Benjamin 1922-40 [2002]: 342).

La molteplicità delle immagini è il riflesso di un'esistenza priva di *personalità*: un modo di vita che cresce a stento, giorno per giorno, sulla scorta delle circostanze. È l'immagine della solitudine, di un io abbandonato ai grandi e minuti risvolti della vita quotidiana, ma anche il segno di una crisi irreversibile (un essere inattuale, antiquato) della formazione e delle agenzie predisposte rispetto a un tempo non codificabile, classificabile. Per caso e nelle forme della distrazione infantile, l'io può ora impadronirsi delle esperienze vissute: «Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione [...] un'interpretazione di questi sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini» (Benjamin 1922-40 [2002]: 432).

L'INCONSCIO OTTICO E LA RAPPRESENTAZIONE DEI FENOMENI

La novità procura un senso vivo e vitale del presente, ma contiene o precede l'immobilità dello scatto fotografico. La fissità mortuaria dell'immagine fotografica

– un'immobilità che non esclude la moltiplicazione delle immagini; piuttosto, le immagini fotografiche sono tutte discontinue tra loro – è il trionfo e lo spettacolo della *fine*. All'esperienza di minute e reiterate *morti* succede l'istituzione di una memoria, la 'rilettura' di un momento appena trascorso. Nell'istante in cui riaffiorano come ricordi e presenze fantasmatiche, o impongono la contemplazione di un'epoca spenta e defunta, le immagini divengono i blocchi temporali dell'io, i tasselli e i frammenti della sua storia psichica:

Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui "si allunga il passo". La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale (Benjamin 1922-40 [2002]: 62-63).

La fotografia acuisce la percezione del momento; essa dischiude minute variazioni e intervalli temporali che l'occhio nudo, 'chiuso' in una visione prospettica, può avvertire soltanto in minima parte, come interferenze, ma non come *highlights*. Con la fotografia, la visione tende a precipitare in minuti ma essenziali frammenti. Al contempo lo spettatore è sospinto al centro della scena; soltanto l'occhio di chi riguarda completa l'immagine, scoprendo come per soprassalto un dettaglio sopito o nascosto. L'immagine fotografica trascende i limiti della sola fruizione estetica, per aprirsi al tempo e al ritmo della vita quotidiana: la fotografia è una simulazione dei sempre rinnovati legami tra flussi e sospensioni del tempo, continuo e discontinuo. L'esperienza descritta da Benjamin avviene al di fuori del dominio del gusto; la scoperta di un dettaglio che rivive nella mente di chi guarda, anche se per brevi frazioni di secondo, è l'esperienza dello *choc*, che riporta immediatamente alla luce, come una viva presenza, un passato, un appena passato. L'oggetto in sé e per sé pare dunque sottrarsi sullo sfondo, perché esso si compie come memoria vivente dello spettatore; al centro si trovano cioè i modi con cui esso giunge ad impressionare le facoltà percettive di chi guarda. La fotografia è un'esperienza e al contempo una rappresentazione dell'effimero, l'irrimediabile transitorietà delle cose. Ma l'immobilità, la fissità mortuaria in cui si infrange un momento fugace e passeggero, congiuntamente alla memoria ininterrotta di chi guarda, hanno l'effetto di dilatare il tempo e la durata di un istante. Con l'istituirsi della coscienza, quel momento diviene un tassello e un frammento della storia psichica individuale. La straordinarietà di questa pagina risiede anche in una

interpretazione della fotografia che sembra provenire dal futuro. Il replay televisivo, e le sue ricadute nell'ambito delle emozioni, sembrano in queste righe davvero presentite. McLuhan, trent'anni dopo, privilegerà la natura anti-estetica della televisione (McLuhan 1964 [2002]: 170-196), attualizzando le primissime intuizioni romantiche (Poe, Leopardi, Kierkegaard, Novalis, Wordsworth, e, a primo compimento storico delle sperimentazioni romantiche, Baudelaire) sull'opera come medium aperto sul lettore: opera i cui confini materiali paiono d'un sol colpo dissolversi nella mente di chi legge e infine ricorda. Nella riflessione romantica il testo si configura come la dilatazione di un istante che 'ruba', al pari di uno stupefacente, la vita del lettore, sospingendolo in uno stato pre-coscienziale. La lettura ripete il tempo e il ritmo della moda: un addentrarsi, quasi un essere rapiti, nel vortice del testo, a cui succede la sensazione desolata della fine, della morte. Terminato il 'passaggio', il testo si riapre, allo sguardo retrospettivo del lettore, come memoria: con il ricordo, o con la coscienza, il testo si compie come esperienza di morte, soppiantando l'esperienza antica del testo come impressione vitale. Il succedersi repentino della vita e della morte è il tempo della lettura, il suo nocciolo duro seppur ancora estensibile. Ma queste sollecitazioni, che portano lo spettatore alle massime prestazioni nervose, sono anche l'immagine capovolta di un corpo indebolito, infiacchito, precocemente invecchiato: un corpo reso dalle incessanti novità come immobile, nell'attesa di uno *choc* che possa ricondurlo in vita, spostando ancora più in là il muro dell'indifferenza. L'opera letteraria è sin da principio, nell'istante in cui l'idea balena alla mente e precede di un intervallo l'esecuzione, un'immagine 'aperta' su chi legge. McLuhan estenderà queste primissime intuizioni romantiche in una più vasta riflessione sul concetto di medium (protesi, configurazioni, narcosi, amputazioni): la ridefinizione dei confini dell'opera – opera come filtro che raggiunge la sua attualità e il suo compimento nella lettura – è già, sottotraccia, una nuova immagine dei processi comunicativi.

Il ritmo che contraddistingue l'incedere della riflessione è il piano della scrittura, a cui la riflessione si allinea celando le differenze. Lo *stile* diviene, nella immagine qui offerta da Benjamin, la quintessenza della conoscenza:

Se la filosofia vuol conservare la legge della sua forma non come propedeutica alla conoscenza ma come rappresentazione della verità, allora ciò che importa sarà la pratica di questa forma, e non la sua anticipazione sistematica [...] Il suo primo segno caratteristico è la rinuncia a un percorso lineare e senza interruzioni. Il pensiero riprende continuamente da capo, ritorna con minuziosità alla cosa stessa (Benjamin 1928 [1998]: 4).

Al ritmo della rappresentazione inerisce una discontinuità temporale, un repentino slittamento dal piano frammentato e non ancora del tutto consapevole delle *minuzie*, in cui la riflessione giace e si espande, al piano della *coscienza*, l'attimo in cui l'osservatore raggiunge un *colpo d'occhio* sui legami che compenetrano le parti:

Durante questo sogno, l'idea scivola via alta e veloce in successione infinita, oppure sta immobile dilatandosi in presenza infinita per lo spazio [...] Il mitico sta nell'indecisione e doppiezza, nello stato intermedio da cui non si sono ancora emancipati gli interessi della coscienza [...] Appena cioè subentra la coscienza, si mostra che quei miraggi non erano però l'idea. Se ora, dopo il risveglio della coscienza, la fantasia torna nostalgica a quei sogni, il mitico compare in una forma nuova, ossia come immagine (Kierkegaard 1850 [1957]: 108-109).

La coscienza conserva le tracce dei momenti che l'hanno preceduta, ma possiede lo spessore di un'*icona* che trascende e al contempo lega le parti di cui è costituito il percorso. La riflessione, frammentandosi, preme verso una risoluzione finale. Al cospetto dell'*icona*, i momenti che hanno preceduto il sopraggiungere della coscienza assumono d'improvviso le fattezze di un passato. Non si tratta evidentemente di ciò che è spento o morto, bensì del passato della coscienza: un sostrato della riflessione divenuto come per soprassalto immediatamente chiaro e distinto. 'Miraggi', perché la coscienza costituisce un piano ulteriore rispetto ai frammenti che 'popolano' il percorso; appena la coscienza subentra e si emancipa, i diversi momenti si dispongono in una configurazione compiuta di senso: d'un tratto quei tentativi condotti in 'successione infinita' o 'in presenza infinita per lo spazio', il dispiegarsi frammentato e minuzioso della riflessione, raggiungono un comune piano di proiezione.

L'INVENZIONE DEL DETECTIVE E LE NUOVE NECESSITÀ DELLA RICERCA SOCIALE

Con *I delitti della rue Morgue* (1841) Edgar Allan Poe inventa il genere del romanzo poliziesco. La figura che consente tale innovazione letteraria è quella dell'investigatore privato (*private eye*): un uomo isolato, marginale e stravagante (Borges 1985) che, proprio in virtù della sua specifica condizione sociale, ha la possibilità di cogliere il turbamento e dedicarsi all'investigazione per risolvere l'enigma della comprensione. Il detective, alla sua genesi, è dunque colui che ha sviluppato la più alta capacità di osservazione e, al contempo, l'abilità di mettere insieme i dettagli dell'indagine in una costella-

zione di sapere che conduce alla verità. La condizione di possibilità di tale figura dell'immaginario sembra essere quindi la *flânerie* metropolitana: «ci mettevamo a percorrere le vie l'uno sottobraccio dell'altro, continuando la conversazione del giorno, vagabondando a caso fino a ora avanzata, cercando in mezzo alle luci e ombre della popolosa città quegli innumerevoli eccitanti dello spirito che può dare l'osservazione spassionata» (Poe 1841 [2007]: 13). In questo frammento si scorgono tre elementi essenziali della figura archetipica del detective: il vagabondaggio, la propensione all'osservazione e la curiosità disinteressata, che già Poe aveva indagato in *L'uomo della folla* (1840), che costituisce il più importante antecedente del *flâneur* e del detective, e della loro corrispondenza. Gli effetti di questo nuovo dispositivo narrativo si ripercuotono anche sul lettore, che nel romanzo poliziesco partecipa allo svelamento dell'enigma, consumando informazioni (Abruzzese 1979), che vengono individuate e (rap)presentate dal detective attraverso un montaggio di frammenti tenuti insieme dalla sua attività di tessitura e di continua evocazione dello stato dell'arte, favorito dalla presenza tattica di una spalla, a cui l'investigatore illustra ripetutamente la sua catena di deduzioni. In tal modo si riesce a coinvolgere il lettore, che segue le parole sulla pagina come il protagonista segue gli indizi dei delitti, restando però sempre un passo indietro, alla distanza che ha previsto per lui il narratore, «un garbato coinvolgimento ai momenti più emotivi dell'azione, ma una aristocratica distanza al momento della ricerca intellettuale» (Abruzzese 1979 [2007]: 64).

Ecco, allora, che il detective, oltre a svolgere un ruolo formalmente essenziale per la genesi di un nuovo genere narrativo, diviene un dispositivo dell'industria culturale che anticipa la potenza creatrice dei media visuali. Egli, infatti, disarticola tempo e spazio attraverso l'uso del flashback e realizza una rappresentazione fondata sui momenti essenziali di una vicenda, al di là del continuum spazio-temporale. Il detective transita da un momento significativo all'altro, senza tempi morti o inutili distrazioni: le scene descritte non sono mai casuali, hanno sempre un significato per sé o per il lettore. Nessuna parola superflua o eccessiva, ogni scelta dello scrittore appare come il frutto di un calcolo precisissimo con il quale la facoltà analitica del detective, unita al suo ingegno, sono potenziate da scelte che si incastonano l'una nell'altra. Eppure, la straordinaria precisione con cui si susseguono informazioni necessarie alla costruzione di questo enigma è, allo stesso tempo, il sintomo di un alone fantasmatico che circonda il racconto. La razionalità del detective, che riflette la razionalità formale del racconto poliziesco, ha qualcosa di magico, di quella magia possibile solamente grazie al montaggio letterario,

che rompe la linearità della vita biologica e ricolloca la narrazione in un mondo di sogno. Un mondo notturno, come notturno è il protagonista del racconto di Poe:

Il mio amico aveva una bizzarria, egli era cioè innamorato della notte (...). La nera divinità non poteva essere sempre con noi; ma potevamo pur sempre farcene una posticcia. Al primo chiarore dell'alba serravamo tutti i pesanti scuri della vecchia casa e accendevamo due fiaccole fortemente profumate, le quali mandavano una luce debolissima, spettrale. A quel fiavole chiarore abbandonavamo l'anima ai sogni (Poe 1841 [2007]: 12).

La razionalità così innaturale del romanzo poliziesco che va in scena principalmente nell'antro sicuro dell'oscurità, 'abbandonando l'anima ai sogni', è il sintomo più evidente della sua natura fantastica, ammantata di verosimiglianza.

Il detective è quindi una figura atipica, che nasce dall'incontro tra l'io individuale e la metropoli moderna. Poe nell'introduzione ai *Delitti della rue Morgue* descrive in questo modo il suo protagonista, Monsieur C. Auguste Dupin: «quello che ho descritto era in questo singolare francese semplicemente il risultato di una intelligenza sovraeccitata, forse malata» (ivi: 13). Una intelligenza "sovraeccitata" e con tutta probabilità "malata" è la chiave d'accesso ad un ambiente privo di imperfezioni, di errori, di sprechi, in cui non è prevista noia o sbadiglio, perché il lettore è assalito dai messaggi che il protagonista gli offre sotto forma di indizi. Al pari del detective, egli è chiamato a raccogliere dati per ricomporre la struttura a mosaico in cui è presentata la vicenda (Todorov 1970 [1988]). Il detective è, quindi, una risposta all'intensificazione della vita nervosa della modernità (Simmel 1903 [2008]), che si muove sempre su due piani: quello della narrazione e quello sociale, che appaiono come inestricabili. Come scrive Siegfried Kracauer, i racconti polizieschi, al di là delle sfumature stilistiche, sono allo stesso tempo il riflesso e il risultato «di una società civilizzata e completamente razionalizzata, che essi concepiscono in maniera radicalmente unilaterale e di cui sono la stilizzata rifrazione estetica» (Kracauer 1971 [2011]: 9). Ciò che viene celebrata da questo nuovo genere letterario è la potenza incondizionata della ragione e la sua vittoria finale sulla società. «Come il detective scopre il segreto nascosto negli uomini, così il romanzo poliziesco svela, tramite il medium estetico, il mistero della società privata della realtà e delle sue marionette prive di sostanza» (ivi: 23).

La riflessione sul detective di Kraucauer si sovrappone alle indagini di Georg Simmel sugli effetti della metropoli e dell'economia monetaria sulla condizione moderna. «Economia monetaria e dominio dell'intelletto

si corrispondono profondamente. A entrambi è comune l'atteggiamento della mera neutralità oggettiva con cui si trattano uomini e cose, un atteggiamento in cui una giustizia formale si unisce spesso a una durezza senza scrupoli» (Simmel 1908 [1984]: 38). La durezza senza scrupoli descritta da Simmel è il risultato di un comportamento che non tiene più in considerazione l'altro come soggetto, ma come oggetto manipolabile per raggiungere i propri fini. Questo, secondo Simmel, porta a una «progressiva trasformazione di tutte le componenti della vita in mezzi», e ciò significa che «gli elementi dell'azione che possono essere rappresentati divengono legami calcolabili e razionali, ed eliminano quindi sempre più ogni influenza dei sentimenti e ogni decisione di carattere emotivo dato che queste si connettono soltanto alle cesure del corso della vita, ai fini ultimi presenti all'interno di esso» (ivi: 610).

Nel romanzo poliziesco, così come nella modernità che lo origina, le relazioni "sentimentali" lasciano spazio a una geografia sociale che prescinde dai volti, dalle storie individuali, dai vissuti, e tiene conto, invece, delle posizioni e dei ruoli ricoperti nel momento. L'orizzonte del detective è popolato da stereotipi che hanno sostituito le soggettività. Diviene qui chiaro il senso che Simmel attribuisce all'idea dell'«intellettualità della vita moderna» come articolazione più sofisticata dell'idea di razionalità proposta da Kracauer: essa è intesa non solo come mero calcolo matematico ma come complesso combinato delle capacità fisiologiche di rispondere in modo patellare alle continue novità e la necessità di farlo nel modo più conveniente. Se per Kracauer il detective compare nel romanzo «in veste di rappresentante della *ratio*» (1971: 51), restituendo l'immagine di una sua potenza illimitata, l'idea simmeliana di intellettualità ha una natura differente: essa rinvia a una forma di conoscenza complessa della carne, che è fatta a brandelli dal nuovo ambiente metropolitano in cui è immersa, e per questo costretta a riconfigurarsi. L'onniscienza del detective, che lo rende una sorta di supereroe cognitivo dell'epoca moderna, interpretata da Kracauer nel solco delle analisi weberiane sul «disincanto del mondo», può essere intesa, altrimenti, come un indicatore dell'insuperabile fragilità umana e della necessità di camuffarla. A tal fine, l'industria culturale inizia a produrre fantasmagorie che cingono l'uomo delle armature necessarie a confrontarsi con un mondo sempre più aggressivo: un maquillage narrativo che evoca la potenza incondizionata del raziocinio, per nascondere il dolore provocato dalla frastagliata emotività dell'io.

Il detective è qui inteso come un effetto dei processi centrifughi della metropolizzazione, che spingono gli individui moderni a decisioni fulminee, che necessita-

no della rapida comprensione del mutamento e di una immediata e circostanziata capacità di adattamento a una realtà caratterizzata da temporalità accelerate. Dalla necessità di agire in base alla panoplia del quotidiano, dei suoi infiniti dettagli e degli infiniti accadimenti che impongono continuamente scelte inattese nasce un genere letterario basato sulla descrizione (Sciascia 1989 [2018]) e una figura dallo sguardo focalizzato sui dettagli. Egli, come scrive Poe, non può basare il suo comportamento su un sapere acquisito, è invece costretto a ricreare le proprie tattiche, avendo cura di azzerare di volta in volta la propria memoria, per essere sempre pronto a nuove sfide:

aver buona memoria e procedere secondo le regole del manuale, è quanto di solito si considera bastevole a giocare bene. Ma ci sono casi che non rientrano nei limiti delle regole comuni, e allora si manifesta l'abilità dell'analista. Questi fa, in silenzio, le sue numerose osservazioni e deduzioni. Lo stesso fanno forse i suoi compagni; e la differenza nella estensione delle nozioni così acquisite non sta nella validità della deduzione, quanto nella qualità dell'osservazione (Poe 1841 [2007]: 9).

Il detective smaterializza la realtà lasciando affiorare il suo carattere liquido, vale a dire la sua estrema malleabilità, che consente alle indagini di avanzare e indietreggiare nel tempo e nello spazio, come se queste due variabili fossero funzione dello sguardo. Il detective è allora l'antecedente storico più potente dei media di massa – fotografia, cinema, televisione – e dei loro pubblici, perché introduce il lettore e lo spettatore al montaggio e quindi alla creazione di una dimensione immaginaria altra rispetto a quella *in situ*, che su di essa però agisce come se fosse vivissima. Lo fa attraverso un avanzamento formale evidente rispetto al romanzo delle origini: «la letteratura di massa pone la trama al primo posto, gravita verso il finale, si apparenta al racconto breve (e prepara così la narrazione filmica)» (Moretti 1993: 30).

L'investigazione può essere letta, allora, come allegoria della ricerca, cioè di un'azione che trasforma un caleidoscopio di segni della realtà sociale in una immagine più chiara, sviluppando così un sapere. Come scrive Ricardo Piglia, «il detective è colui che sa leggere ciò che è necessario interpretare, il grande lettore che decifra ciò che sfugge al controllo» (2005: 72). Un uomo straordinario, che emerge dalle nebulose indistinguibili della folla metropolitana grazie alla sua capacità di lettura. Nel detective confluiscono entrambe le anime dei processi gnoseologici: l'autore e il pubblico. La loro molteplicità è custodita in una singolarità magica, che è quella di chi, attraverso la propria specifica lettura, ha la facoltà di riscrivere il mondo.

I COMPLEX-MEDIA COME TERRITORIO DI RICERCA

La necessità di ripensare il ricercatore come un acuto osservatore, trova riscontro anche in altri ambiti del sapere, come quello dei media elettronici e digitali, in particolare la *'complex tv'*, inaugurata secondo Jason Mittel dai cambiamenti dello storytelling della televisione avvenuti nei primi anni 2000, perché «la forma è sempre in dialogo con il contenuto, con il retaggio storico e con le modalità d'uso» (Mittel 2015 [2017]: 16). Nell'era post network si assiste ad una riconfigurazione delle audience, in base alla quale «non si può più dare per scontato che il pubblico rappresenti la società in generale: ne è soltanto un segmento o una componente» (Lotz 2014 [2017]: 82). Rivolgendosi a nicchie culturali, le produzioni televisive possono realizzare una 'televisione eccezionale' (Lotz 2014 [2017]), vale a dire un formato che non preveda una modalità solamente *push* di distribuzione del prodotto culturale, ma che tenga in considerazione la vocazione dei pubblici e la passione per specifiche narrazioni, che potrebbero indurli a impegnarsi a fondo nella fruizione della serie, fino ad assumere il ruolo di 'esploratori'. Secondo Mittel «un programma televisivo seriale crea un mondo narrativo duraturo, popolato da un gruppo coerente di personaggi che vivono una catena di eventi in un certo arco di tempo» (Mittel 2015 [2017]: 25) ciò porta a fenomeni di 'fandom investigativo', vale a dire che i pubblici, in taluni casi, non sono semplici spettatori distratti, ma possono essere dei fan trainati da una potentissima passione, che li spinge a 'penetrare' la narrazione in profondità, immergendosi prima nel suo universo e, successivamente, esplorandolo con dedizione e attenzione. La serialità televisiva complessa induce lo spettatore a un consumo culturale dalla dedizione inedita: la sua struttura è pensata per un pubblico che voglia sprofondare nell'opera e connettersi ad essa in modo partecipativo.

Un tipo di fruizione già individuato in uno dei primi studi italiani dedicati alla ricezione televisiva, in cui Paola Colaiacomo (1999) restituisce l'immagine di un ecosistema narrativo in cui lo spettatore fa ingresso avendo la sensazione di essere un ospite atteso: «la prima impressione che si ricava avvicinandosi a Beautiful attraverso la ricca e variegata profusione di materiali messi in circolazione dalla produzione, è quella di essere accolti festosamente in un mondo separato, che ci stava aspettando» (1999: 14). Il linguaggio televisivo, avvalendosi del coefficiente visivo e della forza mimetica della riproduzione seriale, accompagna il quotidiano di ogni spettatore fino a formare un ambiente eretto dalla stratificazione dell'immaginario e dei suoi funzionamenti tecnici nella mente dell'osservatore e al suo esterno. L'appunta-

mento quotidiano dato dalla serializzazione dei contatti con il pubblico, potenzia tali effetti, in special modo nelle soap opera, in cui gli attori sono messi in ombra dall'aura splendente dei personaggi e, agli occhi del pubblico, finiscono per coincidere completamente con essi. Ciò attribuisce maggiore coerenza a questo mondo, fatto di volti familiari con cui si stabiliscono relazioni parasociali (Meyrowitz 1985), di luoghi ricorsivi e di un flusso narrativo che corre in parallelo rispetto a quello del pubblico. A questo, si aggiunge una serie di materiali, di paratesti, che, come spiega Colaiacomo, appaiono come una ragnatela in cui lo spettatore rimane intrappolato, perché moltiplicano i momenti di contatto con il mondo televisivo, da cui sembrano giungere informazioni come se si trattasse di un luogo raggiungibile in qualsiasi momento. La frequentazione di materiali testuali e visivi inerenti all'emissione televisiva contribuisce a creare una presenza costante, un esserci che pone in una stretta prossimità i due ambienti.

Mentre nella cultura di massa il consumo culturale si iscriveva essenzialmente nello svago (Morin 1962), nella cultura convergente gli utenti sono come messi a lavoro: «i consumatori sono stimolati a ricercare nuove informazioni e attivare connessioni tra contenuti mediatici differenti» (Jenkins 2006 [2008]: XXV). Dopo oltre quarant'anni di industria culturale, quindi, si è passati dal consumo come svago a un consumo sempre più assimilabile al lavoro. Dicotomia legata a un'altra che la precede, ovvero quella tra il regime scopico dello spettatore e quello partecipativo dell'utente.

Le modalità di produzione sono in rapporto circolare con le pratiche dei pubblici connessi, per questo la serialità televisiva ha assunto una morfologia differente a quella che abbiamo conosciuto fino agli anni Novanta del Novecento. La serialità tradizionale, fatta da una concatenazione di episodi autonomi, aveva come maggiore momento di interesse il finale, nella *complex tv* lo svolgimento delle vicende appare più significativo del loro stesso esito. Lo spettatore inizia quindi ad assumere la forma di 'cosa che sente' (Perniola 1994), sia perché la sua esperienza è completamente mediata dagli schermi, sia perché l'universo narrativo di ogni singolo prodotto culturale è come un mondo altro, che lo espone ad un climax di piacere estraneo alla sessualità naturale, che procede, invece, per altipiani.

La serialità di ultima generazione pone una particolare enfasi sui singoli momenti della narrazione, imponendo al pubblico uno sguardo focalizzato, che produce continui zoom sui dettagli, lasciando affiorare un atteggiamento feticistico dei fruitori, inteso qui come la particolare modalità di vedere e di sentire di coloro che perdono di vista l'orizzonte complessivo perché attrat-

ti in maniera incondizionata solamente da un dettaglio, da una minuta porzione del tutto. Come mostrano le analisi di Sontag (1977 [2004]), nel nuovo regime visuale, introdotto dai media dell'immagine, a partire dalla fotografia, il particolare si fa talmente invadente da riempire lo schermo, fino a debordare dal *frame*, e rompe la naturale armonia dell'immagine completa, cioè l'immagine di un ordine delle cose. Il feticismo visuale dei pubblici della *complex tv* è privato dell'ordine, vede in maniera de-formata: la loro visuale è ristretta su un dettaglio, una parte con la quale si crea uno strettissimo legame. Questa modalità di vedere e di sentire, inscritta nei meccanismi di funzionamento dei media moderni, caratterizza in particolare il *fan*, che attraverso il proprio lavoro instancabile, prova a colmare lo iato tra sé e l'opera – si pensi alle pionieristiche riflessioni di Henry Jenkins (2006 [2008]) sugli spoiler di *Survivor* o all'intensità della partecipazione dei *fan* di *Star Trek* descritta da Robert Kozinets (2007 [2016]) – lavorando per un processo di avvicinamento psicologico e affettivo con l'oggetto di culto. Il *fan* ha uno sguardo focalizzato sulla propria passione e, grazie alle sue azioni e all'incessante accumulo di informazioni, diviene tutt'uno con essa.

Lo sguardo focalizzato su un dettaglio e la conseguente scomparsa del mondo rispecchiano l'atteggiamento del fan contemporaneo, ma sono anche le caratteristiche della forma archetipica del detective che, ossessionato dalla necessità di risolvere un enigma perturbante, lascia che il resto del mondo scompaia nei meandri della notte, per non essere distratto nella sua disperata ricerca della soluzione. L'ingegno con il quale il Dupin di Poe componeva insieme i dettagli di una vicenda, in seguito ad un'analisi minuziosa, con evidenti connotati feticistici, sono divenuti il modo corrente di fruizione della serialità contemporanea, a sua volta trasformata in una sorta di poliziesco espanso. Ciò non significa che la *complex tv* sia formalmente sovrapponibile ad un unico genere, ma che del romanzo di investigazione ha ereditato la logica formale basata sull'intreccio complesso e la conseguente enfasi sui dettagli della narrazione, che favoriscono l'identikit di uno specifico fruitore: il detective. L'alto tasso di autonomia individuale di fronte allo schermo disarticola la struttura dei pubblici che non si 'incontrano' più nella visione sincronizzata di un prodotto, non seguono più i protocolli del broadcasting, ma si trasformano in una moltitudine fatta di singolarità che condividono una passione e vengono riarticolate intorno ad isole di senso dal consumo televisivo. I pubblici contemporanei hanno quindi la fisionomia psichica del detective, e la serialità complessa è la materia viva che ossessiona il loro sguardo, e che, al contempo, lo stimola ad essere attento e addestrato.

CONCLUSIONI

Nessuno dei momenti di cui l'indagine è costituita, anche al termine del percorso, è da considerare come perfettamente finito, dal momento che la loro viva e costante compenetrazione è l'immagine di un processo compiuto ma ancora in potenza.

Istituendosi, la coscienza compie uno sdoppiamento tra l'io e il vissuto, attimo in cui l'evento (che continua a contrassegnare la vita quotidiana) raggiunge lo splendore di un'immagine. È un potenziamento delle capacità analitiche ma anche un improvviso arresto del vissuto ('una dialettica in posizione di arresto' o 'una dialettica nell'immobilità'): una rappresentazione 'mortifera' e, come tutto il resto, transitoria. Le immagini del detective o dell'osservatore non appartengono né si inseriscono in una tradizione codificata. Per questo esse sono autenticamente vive, ma anche il riflesso della solitudine a cui l'abitante della metropoli è abbandonato. Le immagini sono i lasciti di un viaggio che il singolo compie logorando il proprio stesso corpo nel mentre la collettività cade o sprofonda in un sonno sempre più profondo.

La scrittura si approssima, in questo ordine di ragionamento, alla tecnica del *montaggio*:

La difficoltà che inerisce a una simile rappresentazione dimostra che essa è una forma congenitamente prosaica. Mentre l'oratore sostiene le singole frasi con la voce e con la mimica anche là dove non sarebbero in grado di reggere da sole [...] è proprio della scrittura fermarsi e ricominciare da capo a ogni frase. La rappresentazione contemplativa deve osservare più di ogni altra cosa questo principio. Essa non si propone di trascinare ed entusiasmare. Essa è sicura del fatto suo solo quando costringe il lettore a fermarsi nelle 'stazioni' del percorso (Benjamin 1928 [1998]: 4-5).

La riflessione lascia intravedere il punto focale da cui si muove, ma al contempo rivela una tensione a *mostrare* gli eventi che invadono la scena, senza mai appropriarsi di stralci ed espressioni ingegnose, o mettere in atto strategie volte a convincere il lettore. *Lenjeu* sta infatti nell'inserire, 'incastrare', quest'ultimo in un ordine di ragionamento. Il solo strumento a cui la scrittura fa ricorso, sia sul piano dottrinale che educativo, è la citazione di un passato prossimo o lontano. Le citazioni di testi o immagini del passato sono parte integrante della riflessione, e non costituiscono un ornamento del discorso. Da queste 'presenze' la riflessione trae nuovo impulso in una immediata attualizzazione delle problematiche antiche, attimo in cui l'osservatore afferra ulteriori e decisivi dettagli del fenomeno.

Le *minuzie*, al contempo materiali e del pensiero, sono i nodi in cui la riflessione giace e si espande fino a creare una costellazione di momenti essenziali. Sfacettando e ‘tagliando’ la materia fino a mostrarne i dettagli, le minuzie si addentrano in essa con un fulgore e una profondità incomparabili. Nella rappresentazione, e nell’ossessione di chi riflette, le minuzie sprigionano la loro potenza espressiva determinando molteplici e inedite connessioni, che costituiscono in ultimo il tratto distintivo e peculiare della ricerca.

Nessuna fiducia, piuttosto il *tormento* si addice a chi intraprende un percorso senza avere punti di riferimento, né tantomeno un’idea della conclusione. Una sorta di primitività (di secondo grado) si impossessa dell’osservatore: una disponibilità a ripartire dall’ultima occasione della conoscenza. Anche al termine del percorso, quando la riflessione avrà raggiunto un’esposizione compiuta, essa porterà il marchio distintivo e refrattario della singolarità. La difficoltà che inerisce alla comunicazione indiretta sta nel pretendere dal lettore una uguale disponibilità: essere a tal punto malleabili, dotati della più terribile ironia, da lasciarsi attrarre e divorare dalla *koinè* ‘bandita’ nel testo. È il contrario pertanto della facilità con cui gli altri comunicano e sono intesi; la mera trasmissione di informazioni impone una superficie piatta e liscia, in cui da subito è dato partecipare, ma senza che vi sia nulla in palio o in gioco.

La *serietà* che contraddistingue il percorso dell’osservatore sarà di tutt’altro tipo rispetto alla chiarezza che deriva dalla sequenzialità di un discorso mosso da intenzioni prestabilite. Sarà una serietà di grado maggiore, dovuta, da un lato, alla tenacia con cui si persegue la perfezione stilistica (che è di ordine riflessivo) dei frammenti, in una scena in cui risalta fortemente il contrasto tra l’apparente dispersività delle parti e il rigore con cui questi vengono ‘tenuti’ e ‘ricondotti’, e dall’altro, alla capacità di sapersi dissociare dall’immagine finale:

Perché l’effetto della chiarezza non è propriamente far concepire al lettore un’idea chiara di una cosa in se stessa, ma un’idea chiara dello stato preciso della nostra mente [...] essendo sicuro delle sue idee, non ha più bisogno di fissarle e dichiararle in un certo modo anche a se stesso; preferisce quelle proposizioni, quelle premesse, quelle circostanze, quelle legature de’ ragionamenti, quelle prove o confermezioni o dilucidazioni, quelle minuzie (Leopardi 1991 [1898]: 1372-1373).

La *chiarezza* a cui qui si fa riferimento non coincide con l’ordine logico del discorso. È l’immagine di un percorso divenuto progressivamente chiaro ed evidente agli occhi di un osservatore. Ad essere messo al centro è il percorso stesso, l’insieme di relazioni deter-

minatesi tra le parti lungo l’incedere della riflessione. La chiarezza risalta quando l’autore e il lettore, accomunati dalla medesima *koinè*, rifuggono le espressioni ingegnose, le categorie e le formulazioni scolastiche, tutto quell’armamentario che prende così alla lontana il fenomeno da mancare ogni attualità. L’autore e il lettore privilegeranno al contrario i minuti legami tra le cose, i modi di legare i ragionamenti: uno stato del pensiero che rivela la conoscenza e il rigore raggiunti dall’osservatore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abruzzese A. (1979 [2007]), *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Benjamin W. (1928 [1998]), *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1922-40 [2002]), *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino.
- Borges J. L. (1985), *Le roman policier*, in *Conférences*, Galimard, Paris.
- Casetti F. (2005), *Locchio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- Cerulo M. (2018), *Sociologia delle emozioni. Autori, teorie, concetti*, il Mulino, Bologna.
- Colaiacono P. (1999), *Tutto questo è Beautiful*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Kierkegaard S. (1850 [1957]), *La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa*, in Fabbro C. (a cura di), *Studi kierkegaardiani*, Morcelliana, Brescia.
- Kozinet R. (2007 [2016]), *Il culto di Star Trek*, Franco Angeli, Milano.
- Kracauer S. (1971 [2011]), *Il romanzo poliziesco*, SE, Milano.
- Jenkins H. (2006 [2008]), *Fan, blogger e videogamers: l’emergere delle culture partecipative nell’era digitale*, Franco Angeli, Milano.
- Leopardi G. (1898 [1991]), *Zibaldone*, Mondadori, Milano.
- Lotz A. (2014 [2017]), *Post-network era*, Minimum Fax, Roma.
- McLuhan M. (1964 [2002]), *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.
- Meyrowitz J. (1985 [1995]), *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Bologna.
- Mittel J. (2015 [2017]), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum Fax, Roma.
- Moretti F. (1993), *La letteratura europea*, Einaudi, Torino.
- Morin E. (1962 [2018]), *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma.

- Perniola M. (1994), *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.
- Piglia R. (2005), *L'ultimo lettore*, La Feltrinelli, Milano.
- Poe E. A. (1841 [2007]), *I delitti della rue Morgue*, Mursia, Milano.
- Poe E. A. (1840 [2014]), *L'uomo della folla*, in Id (a cura di), *I racconti: 1831-1849*, Einaudi, Torino.
- Sciascia L. (1989 [2018]), *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*, Adelphi, Milano.
- Simmel G. (1903 [2008]), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma.
- Simmel G. (1905 [1998]), *La moda*, Mondadori, Milano.
- Simmel G. (1908 [1984]), *Sociologia*, Edizioni di comunità, Milano.
- Sontag S. (1977 [2004]), *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Todorov T. (1970 [1988]), *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- Vagni T. (2017), *Abitare la TV. Teorie, immaginari, reality show*, Franco Angeli, Milano.