

ne sociale e culturale risulta nella trasformazione o nella riproduzione della proprietà delle strutture e, nel corso del processo, nella modificazione degli stessi gruppi e individui che vi prendono parte.

Il ciclo morfogenetico che ne risulta è composto da tre fasi: nella prima le strutture costituiscono per gli attori e gli agenti sociali un vero e proprio ambiente sistemico, oggettivo e indipendente dalle loro azioni e dalle concezioni che hanno di esso, in quanto è costituito dalle proprietà emerse durante precedenti interazioni. Le forme di condizionamento strutturale agiscono quindi sulle persone e sono transitivamente efficaci solo attraverso di esse. La distribuzione di risorse, potere ed *expertise* ascrive ai gruppi sociali degli interessi acquisiti alla conservazione o al mutamento della struttura socioculturale, a seconda che questa rappresenti per loro un limite o una risorsa.

Nell'interazione socioculturale i gruppi e gli individui mobilitano risorse e stringono alleanze nel perseguimento di obiettivi materiali e ideali riflessivamente costituiti. Fondamentale, in questa seconda fase, è la capacità degli agenti collettivi di passare dallo stato di agenti primari, semplici aggregazioni di individui che condividono le stesse possibilità di vita, a quello di agenti corporativi, gruppi autocoscienti e organizzati. Emergono allora delle tendenze che entrano in interazione con le caratteristiche consolidate delle strutture, risultando in proprietà emergenti di secondo e terzo ordine che costituiranno l'ambiente sistemico del prossimo ciclo (fase III).

Il volume presenta anche un modello stratificato del soggetto. L'attore sociale, l'individuo come occupante di un ruolo, emerge dal suo essere parte di uno o più agenti sociali collettivi, che pongono il soggetto in una situazione in cui si incrociano gli interessi, la socializzazione e le motivazioni che ne costituiscono la personalità. Entrambi i livelli si radicano in una dimensione più primitiva, quella della persona, definita kantianamente dalla persistenza della coscienza di sé. A questo livello avvengono gli scambi del soggetto con gli altri due strati di realtà fondamentali, quello naturale e quello trascendente.

Il modello analitico, qui tratteggiato nelle sue linee essenziali, viene spiegato in più punti facendo ricorso ad esempi tratti dai classici (Marx, Weber, Durkheim) e dai precedenti lavori dell'autrice sullo sviluppo dei sistemi educativi pubblici, attraverso i quali emergono le potenzialità di un approccio che, attraverso una miscela di elementi analitici e prospettive storiche,

può spiegare sia il mutamento sociale sia i casi in cui il mutamento non è avvenuto, senza per questo presupporre che all'interno della società non fossero all'opera forze con finalità innovative.

La proposta di Margaret Archer costituisce una sfida potente che va a situarsi al centro dei dibattiti contemporanei nella teoria delle scienze sociali. La sua concettualizzazione permette di superare definitivamente i problemi legati alle declinazioni della distinzione micro/macro, sfociando in una sociologia pienamente relazionale che non tralascia la possibilità, insita nella sua radice realista, di una critica dell'esistente. *La morfogenesi della società* è un'opera provocatoria, soprattutto nella sua costante sottolineatura della tripartizione della realtà, naturale, sociale e trascendente. Un libro di sociologia che si apre distinguendo il mondo sociale da quello della natura e da quello della divinità non può che mettere a disagio i cosiddetti «pensatori deboli» e in generale tutti coloro che, per una ragione o per l'altra, ritengono che la metafisica non debba essere ammessa entro le porte della cittadella della scienza. L'occasione, tuttavia, è importante per non lasciarsi sfuggire un'opera notevole, che apre una finestra su un dibattito e una scuola di pensiero (ingiustamente) ignorati dalla sociologia italiana.

M. BORTOLINI

M. FERRARIS, *L'immaginazione*, «Lessico sull'estetica», Il Mulino, Bologna 1996. Un volume di pp. 157.

Al centro del testo di Ferraris sembrano porsi una serie di interrogativi: Che cosa penso quando penso? Che cosa vedo quando ricordo? Che cosa ricordo quando vedo e che cosa vedo quando prevedo, presagisco, attendo? Si tratta di domande da scienziati cognitivi o da filosofi analitici ma anche di tematiche che da sempre «attraversano» la storia della cultura, poiché la cosa che è oggetto del pensiero e del ricordo è inizialmente, e forse essenzialmente, proprio l'immagine. La «cosa del pensiero», per usare un'espressione heideggeriana, è, in questo senso, una sorta di entità intermedia, di terzo genere che si colloca tra la vastità impura delle cose e la purezza dei concetti. «La ricerca di questo terzo genere» scrive Ferraris «è in qualche modo il più grande affare della filosofia».

Indicato da Paolo Rossi sulle pagine di «Tuttolibri» tra le giovani promesse della filosofia italiana, noto soprattutto come interprete dell'opera di Derrida e per una fortunata *Storia dell'Ermeneutica* Ferraris adotta, ne *L'immaginazione*, un procedimento di analisi, per così dire, obliquo. Muovendosi agilmente in una materia ampia e complessa, egli ricostruisce la storia di una nozione e, nel contempo, traccia le premesse di una possibile teoria del pensare, del vedere e del pre-vedere, elaborata non sullo studio delle reti neutrali ma attraverso la grande quantità di materiale storico e testuale prodotto sull'argomento.

Il lavoro prende avvio con un'introduzione lessicale e teorica al termine «immaginazione». Per mostrare le peculiarità di significato che caratterizza questa parola/concetto, l'autore evidenzia come, nel vocabolario delle lingue neolatine, l'immaginazione sia impiegata per indicare la «ritenzione» dell'assente, distinguendosi, così, dalla fantasia che corrisponde, piuttosto, alla rielaborazione dell'assente. Tuttavia tra i due termini esiste anche una equivoca affinità: se immaginare è vedere immagini che ho trattenuto nella memoria, è una visione resa nuovamente e, almeno in teoria, infinitamente visibile, la fantasia «parte» dall'immagine per procedere oltre. Essa, infatti, consente di creare, costruire, anche se sulla base di ciò che è già stato visto e registrato, un'altrove che si suppone arbitrario, personale e spontaneo. In altri termini l'immagine trattiene e ritiene, la fantasia impiega il «trattenuto» per creare e ingannare.

Anche in tempi più recenti è emerso come l'immaginazione si presti ad una pluralità di aree semantiche. In un testo del 1970 Strawson ne individua tre principali: l'immagine mentale (e forse anche acustica); l'invenzione; la credenza o illusione. Ferraris sottolinea come Strawson traduca in inglese contemporaneo la *phantasia* di Platone, che ha la duplice valenza di rappresentazione veridica e di apparenza illusoria. Infatti il verbo *phantazesthai*, e i sostantivi ad esso connessi, non definiscono l'inganno bensì l'apparire, il presentare, ovvero una condizione che può essere contemporaneamente di verità ed errore.

Il testo si sviluppa, quindi, in quattro capitoli dedicati a differenti periodi storici: l'antichità e il Medio Evo: l'Umanesimo e il Barocco; il Settecento; l'Otto e il Novecento. Dopo aver passato in rassegna il concetto di immaginazione presso i classici, osservando, tra l'altro, che, a partire da Aristotele, esso viene strettamente collegato alla temporalità in quanto la temporalità è costituita

dalla ritenzione delle sensazioni, Ferraris si sofferma sulla visione medievale. In particolare egli illustra il valore di necessità attribuito all'immagine da Tommaso d'Aquino nella *Summa theologica*. Per capire qualcosa è necessario formarsi un qualche fantasma, una sorta di esempio che viene utilizzato anche per fare intendere la medesima cosa agli altri. La comprensione avviene attraverso l'immagine sia in quanto l'uomo ha bisogno delle immagini per capire sia in quanto la possibilità di formulare un'immagine è il senso di una conoscenza realizzata. In questo senso l'esemplarismo, secondo una valenza che si ripresenta nei moderni (quali, ad es., Lessing e Garve), non è più soltanto una dottrina dell'illustrazione pedagogica ma diviene anche uno strumento di ricerca.

Nel secondo capitolo Ferraris focalizza il periodo umanistico-rinascimentale e barocco. Egli rileva come, soprattutto dal Rinascimento, si rinnovò l'interesse per le funzioni corporee dell'immaginazione, già citate da Aristotele e implicitamente riprese, molti secoli dopo, nella teoria freudiana che individua nelle reminescenze la causa di sofferenza delle pazienti isteriche. Quindi, partendo dalla concezione cartesiana, secondo la quale l'immaginazione è opera di un qualche dio sleale e ingannatore, che ci fornisce immagini illusorie dal mondo esterno, l'autore esamina l'atteggiamento critico che caratterizza buona parte degli autori del Seicento. Per Pascal, come per Charron, Bossuet, Arnauld e Nicole, la fantasia, e, analogamente, l'immaginazione, sono maestre di errore e di falsità, sono nemiche della ragione e contrastano con tutto ciò che ha a che fare con la realtà. Con Locke e Leibniz, e la fine del Seicento, l'approccio all'immaginazione muta nuovamente. Leibniz, in particolare, confuta la visione dell'anima come una «casa» aperta, con porte e finestre in grado di fare passare, dall'esterno, dentro di sé tutte le forme del suo spirito, il quale raccoglie le cose passate e anticipa confusamente il futuro, ovvero apprende proprio perché possiede già l'idea corrispondente a ciò che apprende. La mente viene paragonata non più a una *tabula rasa*, a una tavola di cera o di marmo liscio dalla quale lo scultore trae liberamente la propria opera ma a una lastra di marmo percorsa da venature che guidano lo scultore nel suo lavoro, facendo sì che egli tragga da quel blocco di marmo proprio quella statua, e non un'altra.

Nel capitolo dedicato al XVIII secolo Ferraris affronta un tema centrale del dibattito sull'estetica: le origini. Se, infatti, alcuni la fanno comin-

ciare, seppure in forma «incontaminata», con i Greci, altri ne vedono l'inizio in epoca moderna (rinascimentale o romantica). Tuttavia questa ultima tesi determina, secondo Ferraris, un paradosso: Aristotele, Orazio o Boileau diventerebbero autorità disciplinari di una disciplina non ancora nata. La storia dell'estetica, afferma ancora l'autore, sarebbe, allora, fatta da 2.300 anni di precorrimiento, da poco più di mezzo secolo di vita (dalle *Meditationes* di Baumgarten, alla *Critica del giudizio*) e dal successivo assassinio di Hegel che l'avrebbe perfezionata al punto da ucciderne l'oggetto: l'arte.

Ferraris individua l'errore fondamentale di tale concezione dell'origine dell'estetica nella creazione di una continuità del pensiero tra autori in realtà lontanissimi. Egli afferma, cioè, che tra Baumgarten, Kant ed Hegel non vi è continuità nemmeno a livello di problemi, se non per il tema, molto generale, dell'opportunità di insegnare estetica nelle Università. Essi sono legati, nella visione proposta dall'autore, non dalla condivisione di una teoria estetica bensì dalla continuità della loro riflessione sull'immaginazione. Baumgarten ravvisa nell'immaginazione l'analogo della ragione, Kant, proprio attraverso la radicalizzazione dell'eterogeneità tra intelligibile e sensibile, giunge ad affermare che la mediazione può essere cercata non nel rispecchiamento della ragione nel suo analogo, bensì in una fonte comune di intelligibile e sensibile, che, seppure di fatto introvabile, può essere supposta. Hegel, infine, realizza attraverso la propria teoria il dispiegamento sistematico di ciò che Kant considera un mistero dell'animo umano, ovvero il mistero di come una facoltà posta, almeno apparentemente, tra intelligibile e sensibile possa essere fonte di ambedue.

Nel quarto ed ultimo capitolo Ferraris compie un rapido *excursus* nell'estetica otto e novecentesca, ricostruendo i tratti centrali della concezione dell'immaginazione espressa da filosofi come, tra gli altri, Hegel, Heidegger, Husserl. In parallelo, tuttavia, egli rileva come questi stessi tratti si ritrovino, più o meno esattamente, in opere non strettamente o solamente filosofiche.

Osserva, ad esempio, l'analogia tra la visione di Nietzsche e il pensiero di Baudelaire, allorché il poeta polemizza con il realismo non in nome della fantasia ma in nome di un'immaginazione che funziona come schema produttivo di realtà. Allo stesso modo sottolinea il, più tradizionale, raffronto tra Bergson e Proust in relazione al nome inteso come una sorta di geroglifico che contiene in sé le tracce dell'estensione.

Nel corso dell'intero testo Ferraris compie, dunque, un percorso che sembra svilupparsi lungo quattro tappe principali. Se, infatti, nella parte iniziale nota come l'immaginazione implichi sia la ritenzione di ciò che si è visto sia la creazione e, dunque, potenzialmente l'inganno, in quanto il presente che vedo e nel quale vedo è una miscellanea di memorie e pre-visioni, successivamente suggerisce come il vedere sia comunque leale con se stesso. Ogni visione, infatti, è, in sé vera: ciò che vedo io lo vedo, anche se si tratta di angeli dalle spade infuocate, liocorni e laghi in fiamma.

D'altra parte, osserva Ferraris, l'essere certi di vedere non elimina comunque l'incertezza circa la realtà delle cose che si vedono. Si tratta, in altri termini di «quell'ansia cartesiana», secondo la definizione di Bernstein, che porta l'individuo a chiudersi in un solipsismo scettico, a pensare che la realtà sia, in qualche modo, virtuale. A questo punto, tuttavia, sopravviene una sorta di consolazione estetica. Se, cioè, l'immagine è la verità che non è mai veramente tale, il creato che non è mai in totale possesso del creatore, peraltro essa è anche l'inganno che addolcisce il reale.

Come comportarsi dinanzi a questa eredità paradossale, a questo punto di arrivo apparentemente senza ritorno? Interpretarlo, come spesso è accaduto, nei termini di una estetizzazione della verità o di una totalizzazione dell'arte? O, al contrario, scagliarsi contro l'iniqua cultura dell'immagine? Ferraris conclude che non sono queste le sole e inevitabili alternative, giungendo a ben altre conclusioni: «pensare è come disegnare e il pensiero non prescinde dal *phantasmata*». Egli pare, così, affermare che anche in quel che Hegel definiva «la tetra interiorità del pensare», anche nell'intimo, e non sempre luminoso, dialogo dell'anima con se stessa, le ombre in cui ci muoviamo sono, per lo più, immagini.

A. ZINOLA

A. MERLER - M.L. PIGA, *Regolazione sociale, insularità, percorsi di sviluppo*, EDES, Sassari 1996. Un volume di pp. 238.

L'isola come metafora, come oggetto, come concetto operativo, come categoria analitica.

Riprendendo un'idea, un'immagine generalmente condivisa che vede l'isola come sinonimo di isolamento, una decina di anni fa, anche un libro di Paola Di Nicola ricordava che «l'uomo