

Interviste/1

On the wild side. L'amore perverso per la cultura di massa

Intervista a Simone Regazzoni

a cura di Lucrezia Ercoli

Abstract: Simone Regazzoni has been agitating for years the Italian debate that surrounds the many contaminations of pop philosophy and he is always on the front line when it comes to accept the challenges posed toward and against the academic world. The following interview is the synthesis of many public lectures given during Popsophia Festival's various editions.

Simone Regazzoni anima da anni il dibattito italiano sulla contaminazione tra la filosofia e la cultura di massa sperimentando in prima persona nuove sfide contro l'accademismo. Dai saggi popfilosofici come *La filosofia di Dr. House* e *Pornosofia*, al suo primo romanzo, *Abyss*, un action-thriller sulle dottrine non scritte di Platone, fino al soggetto per una serie tv sul *Segreto di Michelangelo*.

L'intervista che segue è la sintesi di numerosi incontri pubblici avvenuti in occasione degli appuntamenti di *Popsophia, festival del contemporaneo*.

La parola "popsophia" è entrata di diritto nel dibattito contemporaneo. Tuttavia il suo significato non è univoco e condiviso, è impigliato in pregiudizi e fraintendimenti. È necessario un passo indietro teorico? Che cos'è quest'ossimoro che mette insieme due termini opposti?

Regazzoni: Nella domanda c'è già una risposta: la popsophia è un ossimoro. In greco, *oxymoron* vuol dire "acuta follia". C'è, infatti, dell'acuta follia a mettere insieme termini in apparenza così distanti e inconciliabili come il *pop*, cioè il popolare, e la *filosofia*, la disciplina in apparenza elitaria, almeno se la si pensa in termini di disciplina accademica riservata ai professionisti del pensiero. Ma se si esce da questa visione angusta e mortifera, che concepisce la filosofia come un discorso fatto da cerchie ristrette di filosofi per cerchie ristrette di altri filosofi che non sempre si capiscono tra di loro, ecco che allora l'ossimoro non sarà più tale.

La filosofia fin dall'origine si è posta il problema del "popolare": pensiamo all'uso platonico del genere letterario diffuso dai "discorsi

socratici” o ancor di più alla diatriba cinico-stoica per cui è stata evocata la formula di “filosofia popolare”. Per non parlare di ciò che accade durante l’illuminismo.

Certo è che però non si può risolvere la questione della pop filosofia dicendo che esiste da sempre e che quindi non c’è nulla di nuovo, che la pop filosofia è filosofia nel senso originario del termine. Può funzionare strategicamente, in un primo momento, come strategia di legittimazione. Ma nulla di più.

La pop filosofia nasce nello spazio postmoderno e risponde a un cambiamento in atto nei saperi, nella cultura, nei media. Il divenire pop della filosofia è una risposta a questa trasformazione in atto.

Perché la filosofia deve rispondere a questa trasformazione? Qual è il cambiamento avvenuto nel nostro tempo a cui la pop filosofia deve rispondere?

Regazzoni: Nel secondo dopoguerra lo spazio della cultura va incontro a una trasformazione radicale, a un cambio di paradigma: la distinzione, fino a quel momento invalsa, tra una supposta cultura alta fatta di oggetti nobili, e una cultura bassa, volgare e popolare non sussiste più. Inizia quella forma di democratizzazione della cultura esorcizzata dai filosofi chiamata *cultura di massa*.

La filosofia deve rispondere a questa trasformazione radicale, evitando ogni possibile esorcismo. Inutile continuare a vivere nel fantasma di una “cultura alta” come unico spazio in cui muovere l’interrogazione, stigmatizzando tutto il resto come una degenerazione che rischia di “rendere stupidi” i giovani.

C’è una generazione che è cresciuta con la cultura di massa, io stesso sono figlio di questa cultura: non è un caso che la pop filosofia trovi la sua prima declinazione in una nuova generazione filosofica che è nata a contatto non soltanto con i classici, ma anche con la cultura di massa.

La pop filosofia, quindi, risponde alle trasformazioni in atto nella cultura del nostro tempo, interroga le nuove questioni che circolano nello spazio pubblico e le sottopone alla prova del pensiero.

Emergono le prime obiezioni: se la filosofia comincia a occuparsi di serie tv, di Harry Potter o, peggio ancora, del porno, non rischia di svilirsi, di perdere il suo valore?

Questa, però, non dovrebbe essere una preoccupazione del filosofo. Un “buon pensiero” non si definisce come tale a partire dall’oggetto che interroga. Non è l’oggetto a stabilire se ho articolato un ragionamento che si può definire “buono”, ma è l’articolazione del ragionamento stesso. Interrogarsi sugli oggetti della cultura di massa – anche quelli in apparenza meno nobili – non intacca lo statuto di scientificità della filosofia.

Ma se ci fermassimo qui, diremmo solo che la pop filosofia è una forma rigorosa di filosofia (intendendo con “rigorosa”, al fondo, una forma saggistico-argomentativa) applicata alla cultura di massa. Questa è

sicuramente una forma di pop filosofia, presente in particolare in ambito anglo-americano. Ma per parte mia ha poco o nessun interesse. La mia idea di pop filosofia è radicalmente diversa.

Bisogna pensare *con* la cultura di massa, *con* le serie tv, *con* la fiction.

Dico “pensare *con*” perché non credo che sia interesse della popfilosofia applicare dei pensieri già confezionati alla cultura di massa. Certo, lo si può fare, come *divertissement* a cui si dedicano i filosofi dopo le attività serie, ma ha poco a che fare con la creazione di un pensiero. Si tratta, invece, di capire se è possibile pensare *con* e *attraverso* la cultura di massa, se è possibile produrre un pensiero nuovo nel rapporto con il pop. In questo senso credo che oggi la pop filosofia debba privilegiare rispetto alla forma del saggio una certa contaminazione con la fiction.

*Che cosa accade in questo passaggio dalla filosofia alla pop filosofia?
Come si struttura un pensiero che si lascia interrogare dal pop?*

Regazzoni: In realtà, altre discipline – ben prima della filosofia – si sono occupate della cultura di massa. Negli anni '60 sociologi come Edgar Morin, semiologi come Umberto Eco si sono interessati di cultura di massa distruggendo le resistenze dell'intelligenza “colta”.

La filosofia, però, non deve ripercorrere questa strada già battuta. Per questo credo che il momento dei saggi filosofici “su” serie tv o prodotti pop sia chiuso e ormai senza interesse alcuno. Piuttosto, la pop filosofia deve trovare una modalità specifica senza aver paura di contaminare il proprio lessico. Lavorando sulla propria pratica di esposizione, infatti, può diventare essa stessa un oggetto di cultura di massa e circolare nello spazio pubblico. Come un Blockbuster o una serie tv.

Questo è il lato provocatorio e rischioso della pop filosofia. La filosofia “s’imbastardisce” diventando pop filosofia. Ma l'*imbastardimento*, nel senso della contaminazione, della commistione di generi diversi, non è qualcosa di pericoloso da esorcizzare: può essere foriero delle creazioni migliori, più originali, più fruttifere. La purezza, in tutti i campi, rischia di essere sterile.

La pop filosofia deve oggi abbandonare la classica scrittura saggistica e incorporare (e creare) stili diversi, come la pop-art che ha inserito gli oggetti della cultura di massa all'interno delle proprie creazioni diventando essa stessa un'opera della cultura di massa.

La pop filosofia riesce a riconoscere, all'interno della cultura di massa, le opere che meritano di essere interrogate dal pensiero? A quali nuovi canoni estetici appigliarsi?

Regazzoni: Nello spazio della cultura di massa troviamo opere con uno statuto estetico e un valore intrinseco di artisticità paragonabili a quelle che consideriamo, semplicemente perché già canonizzate, “opere d'arte”.

Purtroppo c'è ancora un pregiudizio che si fonda su un'equivalenza errata tra il valore di un'opera e la sua fruizione elitaria. Di conseguenza,

un'opera che ha un apprezzamento da parte di un vasto pubblico non è un'opera di grande valore artistico.

Eppure, le “opere d'arte di massa” possiedono una qualità estetica che non ha nulla da invidiare alle opere d'arte classiche, ma hanno un'incidenza nello spazio pubblico che è incommensurabile rispetto al passato. Il discrimine rispetto all'arte del passato è quel “di massa”: queste opere d'arte sono pervasive nello spazio globale.

L'esempio principe è la serialità televisiva americana.

Certo, se c'è un oggetto *perturbante* per il filosofo questo è la televisione. Il filosofo, secondo il suo *habitus* culturale nello spazio pubblico, è colui che non guarda la televisione. Il filosofo ostenta quest'ostilità nei confronti della televisione come un elemento che lo caratterizza come intellettuale.

In realtà, ci troviamo di fronte a un oggetto perturbante – la televisione – che non ha prodotto l'“istupidimento di massa”, ma ha generato la forma di arte visiva più significativa e rivoluzionaria degli ultimi dieci anni.

Anche i *Cahier du cinema*, la rivista che ha accompagnato la legittimazione del cinema come opera d'arte, ha dedicato la sua copertina a *Mad men* dichiarando che la nuova serialità americana ha superato il cinema sia per impatto sulle masse sia per qualità estetica.

La televisione deve diventare uno spazio di pensiero della filosofia. Invece è ancora considerata, come nei film horror, un luogo da cui fuoriescono mostri. Ma il mostruoso è tale soltanto perché è qualcosa di nuovo e inedito: bisogna creare nuove categorie per interpretarlo.

Non c'è una differenza qualitativa tra Martin Heidegger che, nell'*Origine dell'opera d'arte*, interroga un quadro di Van Gogh e un filosofo contemporaneo che, nell'epoca della riproducibilità tecnica e della serialità televisiva, interroga una fiction.

È solo questione di cornici e di codici sociali: la serie tv fa parte della tradizione culturale del nostro tempo anche se non è ancora “canonizzata”.

La nuova serialità americana, quindi, è una vera e propria “opera d'arte di massa”. Ma quali sono le caratteristiche che la rendono una novità culturale assoluta, incomparabile con le opere d'arte del passato? La pop filosofia può azzardare una definizione di questo nuovo oggetto di studio?

Regazzoni: La definizione di opera d'arte che fornisce Heidegger – “la messa in opera di una verità come esposizione di un mondo e ritrarsi di una terra” – è utilizzabile anche per parlare di serie tv. Traducendo in termini pop il linguaggio esoterico heideggeriano: un'opera d'arte è tale quando ha la capacità di costruire un mondo talmente articolato da permetterci di abitarlo durante la sua fruizione.

La serialità americana ha questa capacità di esporre un mondo e di renderlo abitabile. I mondi della fiction entrano a far parte della nostra quotidianità, diventano intrinseci al nostro vissuto: rimaniamo talmente legati che aspettiamo con ansia la puntata successiva per rientrarvi dentro.

Umberto Eco ha parlato di “mondi possibili” che vengono messi in scena: questo è il nostro mondo, il mondo reale in cui abitiamo, e quelli sono i mondi fittizi, possibili ma non realizzati, che fruiamo durante la visione di una serie tv. Questa definizione, a mio avviso, è troppo debole.

La fiction, intesa come opera d’arte in senso heideggeriano, è la “messa in atto di una verità”. I suoi mondi sono mondi “in atto” che disarticolano l’idea di mondo come realtà unica e monolitica e ci inducono a pensare la realtà come un sistema complesso fatto di più mondi.

Il “mondo” non è la realtà esterna nella sua materialità su cui si depositano, come fatti inessenziali, le rappresentazioni della serialità. La fiction di massa non si affianca a un mondo già costituito, ma incide sulla sua strutturazione.

Non si tratta uno schermo che si accende per qualche secondo e poi scompare, come i sogni che la mattina spazziamo dalle stanze della nostra mente per metterci in contatto col mondo reale. Queste finzioni entrano nel tessuto del mondo “reale” e gli danno una piega nuova che prima non aveva. La finzione, intesa in questo modo, è qualcosa di più di una finzione: ha una portata di verità.

La pop filosofia, quindi, è una forma di sapere che si occupa delle opere d’arte di massa che hanno una qualità artistica e, in più, hanno una portata di verità che produce un pezzo di mondo con cui ci relazioniamo.

La fiction, intesa in questo modo, obbliga la filosofia a confrontarsi con qualcosa di qualitativamente diverso dall’arte “tradizionale”. Ma qual è la differenza rispetto al cinema? Non si tratta, anche in questo caso, della creazione di un “mondo” abitabile dallo spettatore?

Regazzoni: Una delle caratteristiche che rendono della serialità americana rivoluzionaria è l’idea di narrazione: in una serie tv viene narrata più di una storia, nello svolgimento si incontrano molteplici narrazioni che si rapportano tra di loro.

Le opere cinematografiche raccontano una sola storia: un protagonista si muove da un punto ideale a un altro e muta in questo passaggio. Al massimo troviamo più storie che, però, evolvono in un tempo e in uno spazio limitato.

La serialità americana, invece, è multilineare. Fino all’esempio estremo di *Lost* dove i protagonisti e le storie si moltiplicano e lo spazio-tempo esplode. Lo spettatore si perde, ma impara ad abitare questa erranza.

Si tratta di un oggetto nuovo che sfida ciò che la narrazione ha prodotto fino ad oggi: narrazioni corali che hanno bisogno di un tempo dilatato per svilupparsi.

Non solo: la serie ha una durata incompiuta che non prevede un termine prefissato. Sono opere ontologicamente aperte che posso andare avanti anni, se il pubblico le gradisce, o smettere subito, se il pubblico non le gradisce.

Questa forma di narrazione “aperta”, quindi, prevede una forma diversa di fruizione da parte dello spettatore.

Regazzoni: Un film dura in media 90 minuti, mentre una serie tv può durare 6-7 stagioni: 120 ore spalmate su 6-7 anni. Siamo di fronte a qualcosa che – solo dal punto di vista dell’attenzione richiesta allo spettatore – è incommensurabile con il passato.

Nell’epoca della riproducibilità tecnica, dice Benjamin, le opere d’arte sono secolarizzate e si fruiscono in maniera distratta. Eppure, con la tanto vituperata televisione, ritorniamo a una fruizione di tipo rituale, al vero e proprio culto.

La temporalità del nostro mondo, infatti, si articola insieme alla temporalità della serie tv. Ogni settimana, per esempio, c’è la serata dedicata alla visione rituale dell’ultima puntata della nostra serie preferita. Oppure, quando si avvicina il Natale, la puntata della fiction che seguiamo è sincronizzata su quel periodo dell’anno. Ogni serie è legata a un periodo di tempo preciso, rimane iscritta nell’immaginario della generazione che l’ha fruita “in diretta”.

Ci contaminiamo, insomma, con questi personaggi che hanno la forza di bucare lo schermo e penetrare all’interno del nostro tempo.

Neanche i filosofi sono immuni da questo processo. Ricordo che il filosofo più importante nella mia formazione, Jacques Derrida, non si perdeva una puntata di *Dallas*.

Anche se non ha mai scritto su *Dallas* – e, probabilmente, avrebbe provato ribrezzo alla sola idea di farlo – Derrida nelle sue opere ha confessato che guardava molta televisione: non ha esorcizzato la televisione, ma l’ha iscritta nel suo pensiero.

Una volta, negli Stati Uniti, gli hanno chiesto: “Che cos’è la decostruzione? La decostruzione è una sit-com?” Lui era inorridito di fronte a una simile domanda. Eppure dei suoi allievi americani stanno lavorando sul rapporto “sit-com e decostruzione”...

Ai margini della grande serialità c’è il genere televisivo più bistrattato: la sit-com. Eppure, se prendiamo esempi come Friends o Will&Grace, le sit-com hanno introdotto un’educazione sentimentale alternativa a quella tradizionale.

Regazzoni: La sit-com, un prodotto che nasce via radio e poi arriva alla televisione, è apparentemente il prodotto più frivolo della cultura di massa. Un conto sono le serie tv, si dice, e un conto sono le sit-com, dove c’è poco di “artistico”.

Eppure la sit-com non è altro che la reinvenzione del genere dialogico-comico, che ha una rispettabile tradizione filosofica che va dalla diatriba alla satira. È un ingranaggio perfetto, un macchinario estremamente complesso e raffinato dove gli attori producono battute in tempi di fruizione strettissimi.

In tempi condensati, 20-30 minuti al massimo, gli autori riescono a indurre la risata, quella che Lacan definisce “fettina di godimento”.

La sit-com è un’opera d’arte che produce queste “fettine di godimento” catartiche e liberatorie spesso coadiuvate dalla risata di *voice over*, una proiezione del pubblico che sta già ridendo prima di ridere.

Veniamo alla domanda scomoda: una sit-com può produrre l’educazione sentimentale contemporanea?

Di certo, al di là del fatto che possa o meno, lo ha fatto e continua a farlo. Così come il cinema ha prodotto l’educazione sentimentale della generazione precedente. Come, ancora prima, lo hanno fatto i romanzi.

All’inizio anche la letteratura è stata considerata “pericolosa”: l’educazione sentimentale scorretta veicolata dai romanzi può produrre comportamenti scorretti (nelle ragazze in particolare). La stessa paura che si ha oggi nei confronti della televisione. Ogni generazione ha i suoi timori rispetto a un cambio di paradigma culturale. Anche Platone nella *Repubblica*, spaventato dal tipo di *paideia* legata all’epica nell’Atene del IV secolo, voleva espellere i poeti dallo spazio pubblico.

Il limite di questo ragionamento, però, è pensare che il soggetto che fruisce un’opera – anche se si tratta di un “mito d’oggi” come la fiction – sia un contenitore vuoto che percepisce un senso già strutturato e si comporta di conseguenza, un soggetto passivo che subisce input esterni che non è in grado di rielaborare.

Dobbiamo mettere in discussione questo pregiudizio e parlare di uno “spettatore emancipato”. La televisione, infatti, non trasmette messaggi già elaborati e lo spettatore è qualcosa di più di una spugna inerte.

Lo spettatore partecipa attivamente alla fruizione del testo audiovisivo, vi proietta i suoi fantasmi e i suoi desideri. L’opera d’arte come “apertura di un mondo” non è già pronta, c’è bisogno dello spettatore perché questo mondo “si apra”.

L’educazione sentimentale, quindi, si produce nell’interazione tra l’opera d’arte e i soggetti che partecipano alla costruzione del mondo che mette in atto l’opera stessa.

In che forma e attraverso quali strumenti avviene questa interazione aperta tra fiction televisiva e “spettatore emancipato”?

Regazzoni: Quando parliamo di fiction non dobbiamo pensare che la visione di questo prodotto sia legata soltanto alla scatola attorno alla quale si condensa quello che Umberto Eco ha definito il *misterium televisionis* che affascina e spaventa gli intellettuali.

La televisione è solo una delle modalità in cui si esprime la fiction. La fruizione, oggi, passa attraverso altre modalità tecnologiche di riproduzione dell’immagine e produce un infinito commentario critico che amplifica la narrazione. Abbiamo una forma di interpretazione che non si limita a guardare il “testo televisivo” (inteso come vero e proprio testo semiotico), ma produce altre infinite scritture.

La televisione ha prodotto uno spettatore che non beve semplicemente le immagini, ma le rielabora producendo dei nuovi testi da interpretare. I giovani che guardano serie tv spesso scrivono in rete, producono fanfiction, elaborano altri testi, commentano le scene, le rimontano, le ritraducono in altre lingue. La fruizione diviene vera e propria riscrittura dell'opera.

Ed è molto interessante per la filosofia analizzare queste nuove modalità di fruizione che sono in perfetta consonanza con il pensiero della decostruzione: la lettura di un testo è scrittura di altri testi, è interpretazione attiva.

Al contrario, la totale sfiducia nelle capacità interpretative degli spettatori ha dato nuovo vigore alle critiche. Le serie tv dell'ultima generazione non smettono di alimentare polemiche perché espongono al "male" e alla "crudeltà" senza esprimere un giudizio morale che orienti l'opinione del pubblico.

Regazzoni: L'opera d'arte, non dobbiamo dimenticarlo, è "al di là del bene e del male". Se ci chiediamo se il messaggio che veicola è "buono", creiamo una limitazione alla sua libertà di interrogazione senza copertura che squaderna i problemi e ne esamina tutte le contraddizioni.

Tentare di contenere la serialità con una "moralina", come la chiamava Nietzsche, non funziona. Anzi, produce della "cattiva" arte. Le serie tv italiane, per esempio, peccano di piccola pedagogia e cadono in banalità moralistiche. Si diventa più buoni se si guarda *Un medico in famiglia* invece di *Dr. House*? Oppure si rischia soltanto di vedere una brutta opera d'arte televisiva?

Poi ci sono i casi limite forieri di polemiche. *I soprano* rappresentavano, in maniera complessa e articolata, la mafia italo-americana e lo spettatore si identificava con i protagonisti e con i loro problemi, entrava a far parte della famiglia mafiosa.

In questo caso il soggetto si trova di fronte a un'opera d'arte che sonda la propria complessità, che indaga la fascinazione per un certo tipo di comportamenti. Se evitiamo di confrontarci con questa articolazione che comprende la nostra pericolosa attrazione per il male, lasciamo che questi problemi si ripresentino in forme non rielaborate e violente.

Una serie come *Dexter*, per esempio, dove il protagonista è un serial killer e un poliziotto, pone questioni enormi che non possono essere eluse. Torna in mente Benjamin che si interroga circa la fascinazione del popolo per "il grande criminale" in rapporto alla legge e alla sua trasgressione

L'opera d'arte, insomma, è un modo di confrontarsi, senza sconti e senza la copertura della "moralina", con il male innervato nel reale.