The Lab's Quarterly

2019 / a. XXI / n. 1 (gennaio-marzo)

DIRETTORE
Andrea Borghini

COMITATO SCIENTIFICO
Françoise Albertini (Corte), Massimo Ampola (Pisa), Gabriele Balbi (Lugano), Andrea Borghini (Pisa), Matteo Bortolini (Padova), Massimo Cerulo (Perugia), Franco Crespi (Perugia), Sabina Curti (Perugia), Gabriele De Angelis (Lisboa), Paolo De Nardis (Roma), Teresa Grande (Cosenza), Elena Gremigni (Pisa), Roberta Iannone (Roma), Anna Giulia Ingellis (València), Mariano Longo (Lecce), Domenico Maddaloni (Salerno), Stefan Müller-Doohm (Oldenburg), Gabriella Paolucci (Firenze), Massimo Pendenza (Salerno), Eleonora Piromalli (Roma), Walter Privitera (Milano), Cirus Rinaldi (Palermo), Antonio Viedma Rojas (Madrid), Vincenzo Romania (Padova), Angelo Romeo (Perugia), Giovanni Travaglino (Kent).

COMITATO EDITORIALE
Luca Corchia (segretario), Roberta Bracciale, Massimo Cerulo, Marco Chiuppesi, Cesar Crisosto, Elena Gremigni, Antonio Martella, Gerardo Pastore

CONTATTI
thelabs@sp.unipi.it

I saggi della rivista sono sottoposti a un processo di double blind peer-review.
La rivista adotta i criteri del processo di referaggio approvati dal Coordinamento delle Riviste di Sociologia (CRIS): cris.unipg.it
I componenti del Comitato scientifico sono revisori permanenti della rivista.
Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sul sito della rivista:
https://thelabs.sp.unipi.it

ISSN 1724-451X

Quest'opera è distribuita con Licenza
Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

“The Lab’s Quarterly” è una rivista di Scienze Sociali fondata nel 1999 e riconosciuta come rivista scientifica dall’ANVUR per l’Area 14 delle Scienze politiche e Sociali. L’obiettivo della rivista è quello di contribuire al dibattito sociologico nazionale ed internazionale, analizzando i mutamenti della società contemporanea, a partire da un’idea di sociologia aperta, pubblica e democratica. In tal senso, la rivista intende favorire il dialogo con i molteplici campi disciplinari riconducibili alle scienze sociali, promuovendo proposte e special issues, provenienti anche da giovani studiosi, che riguardino riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, sulle metodologie di ricerca sociale più avanzate e incoraggiando la pubblicazione di ricerche teoriche sulle trasformazioni sociali contemporanee.

LQ *The Lab's Quarterly*

2019 / a. XXI / n. 1 (gennaio-marzo)

Jürgen Habermas	*Il Moderno – un progetto incompiuto*	7
Leonardo Ceppa	*Il Moderno – un conto ancora da saldare*	23
Antonio de Simone	*Il soggetto e la società in forma di musica. Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz*	31
Concetta Papapicco, Isabella Quatera	*La fabbrica dei Troll. Dagli algoritmi dell'anonimato ad una nuova immagine del sé*	41
Gloria Casanova, Claudia Giorleo	*La partecipazione femminile in rete e i nuovi strumenti di ricerca sociale*	59
Luca Mastrosimone	Roberta Iannone, Andrea Pitasi (a cura di). *Tra Amsterdam e Berlino. Geografia e spirito della teoria sociologica*. Torino: L'Harmattan Italia, 2018, 184 pp.	87
Francesco Giacomantonio	Andrea Cossu, Matteo Bortolini, *Italian Sociology, 1945–2010. An Intellectual and Institutional Profile*, Macmillan, London, 2017, 140 pp.	93

IL MODERNO – UN PROGETTO INCOMPIUTO[1]

di *Jürgen Habermas*

Dopo i pittori e i cineasti, anche gli architetti sono stati ammessi alla Biennale di Venezia. La reazione a questa prima Biennale di Architettura è stata di delusione. Gli espositori si presentano come una avanguardia che ha capovolto i fronti. Proprio mentre evocano la cosiddetta "presenza del passato", sacrificano la tradizione del Moderno e la rimpiazzano con un nuovo storicismo. Ecco come il critico della *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ha commentato il senso di quanto avviene: «Non si dice una parola sul fatto che l'intero Moderno *si è alimentato* della contestazione al passato, si tace sul fatto che non è pensabile Frank Lloyd Wright senza il Giappone, Le Corbusier senza gli edifici mediterranei, Mies van der Rohe senza Schinkel e Behrens» (Pehnt 1980, 17). Dunque, al di là dell'occasione, il senso vero di questa Biennale è, secondo Pehnt, che «il Postmoderno viene ora presentato chiaramente come Antimoderno» (*Ibidem*).

Questa corrente di risentimento ha invaso tutti i settori culturali, portando alla ribalta teorie del post-illuminismo, del post-moderno, della *posthistoire* ecc., insomma una nuova forma di conservatorismo. A questa corrente si è sempre opposto Adorno e la sua opera.

Adorno si è votato senza riserve allo spirito del Moderno, al punto da guardare con sospetto chi volesse con pignolerìa distinguere l'autentico dal falso, la modernità dal modernismo. Pertanto, nel dire grazie per l'assegnazione di questo *Adorno-Preis*, vorrei cominciare col chiedermi che cosa s'intende oggi davvero per modernità. Il Moderno è davvero *passé*, come sostengono i postmoderni? E se fossero invece le

[1] *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* è il testo della prolusione tenuta, l'11 settembre 1980, da Jürgen Habermas in occasione del conferimento dell'"Adorno Preis". L'originale tedesco ha trovato numerose collocazioni editoriali: In *Die Zeit*, 19.9.1980: 47-48; In J. Habermas (1981). *Kleine politische Schriften I-IV* (pp. 444-464). Frankfurt a.M.: Suhrkamp; In W. Welsch (1988) (ed.). *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (pp. 177-192). Weinheim: VCH Verlagsgs. Acta humaniora; In J. Habermas (1990). *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt: Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990* (pp. 32-54). Stuttgart: Reclam; In J. Habermas (2003). *Zeitdiagnosen. Zwölf Essays 1980-2001* (pp. 1-26). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. La fonte della presente traduzione è il testo del 1981 che riproduciamo per gentile concessione della Suhrkamp Verlag, Berlino, e della Nuova Trauben edizioni, Torino.

molte versioni del postmoderno ad essere *phony*? E se – ancora – lo slogan "postmoderno" segnalasse solo, senza volerlo, il convergere di tutte quelle correnti *reattive* che, a partire dalla metà dell'Ottocento, la cultura del Moderno ha suscitato contro di sé?

Antichi e moderni

Facendo cominciare il Moderno dalla metà dell'Ottocento, Adorno lo vedeva con gli occhi di Baudelaire e dell'avanguardia artistica. Nello spiegare il senso della modernità culturale vorrei partire dalla sua lunga preistoria (Jauss 1970, 11 ss.). Il termine "moderno" compare la prima volta alla fine del quinto secolo, per distinguere la presenza cristiana, da poco ufficializzata, dal passato pagano-romano. Riempendosi di contenuti diversi, la "modernità" si esprimerà quale coscienza di epoche diverse, le quali – nel ricollegarsi all'antico – si colgono come l'esito di una transizione dal vecchio al nuovo.

Questo non vale solo per il Rinascimento, che *per noi* rappresenta l'inizio della nostra modernità. Col termine "moderno" ci si capiva benissimo anche ai tempi di Carlo Magno, del XII secolo, dell'Illuminismo settecentesco, vale a dire ogni qual volta in Europa – a partire da un rapporto diverso con la classicità – andava formandosi la consapevolezza di un'epoca *nuova*. Con ciò, l'idea di *antiquitas* – fino al celebre dibattito sul classicismo nella Francia del tardo seicento – continuò sempre a rappresentare un modello ideale, normativo, degno di imitazione. Solo con gli ideali francesi di un perfetto "rischiaramento" – dunque con la moderna idea di un "progresso infinito" in sede scientifica, politica e morale – lo sguardo si svincola dalla suggestione che le opere classiche avevano esercitato sullo spirito delle rispettive "modernità". Da ultimo, il Moderno finisce per contrapporre il "classico" al "romantico", costruendo in tal modo il *proprio* passato nella figura di un medioevo idealizzato. Nel corso dell'Ottocento, *questo* romanticismo mette in moto un'idea radicale di modernità che si libera da ogni rapporto storico, conservando per sé solo l'astratta ribellione a ogni forma di tradizione precedente e di storia in generale.

A questo punto vale come *moderno* ciò che dà forma oggettiva a un'attualità spontaneamente rinnovantesi (*Zeitgeist*). Ogni opera è segnata dalla sua *novità*, che viene superata e screditata dalle innovazioni dello stile successivo. Ma mentre ciò che è semplicemente "di moda" (*das bloss Modische*) affonda nel passato e diventa *démodé*, il Moderno (*das Moderne*) conserva sempre un suo riferimento segreto al classico. Classico è ciò che dura nel tempo. L'opera propriamente

moderna non trae più le sue credenziali *dall'autorità* di un'epoca antica, ma semplicemente *dall'autenticità* di un'attualità passata. Questo *rovesciarsi* dell'attualità di oggi nella attualità di ieri è un fenomeno, in pari tempo, divorante e produttivo (*verzehrend und produktiv*). Come mostra Hans Robert Jauss, è la stessa modernità che si crea la *sua* classicità. E giustamente parliamo oggi di una modernità classica (*eine klassische Moderne*). Per questo motivo Adorno rifiuta di distinguere tra loro modernità e modernismo, «poiché senza i sentimenti soggettivi che vengono stimolati dal nuovo non si cristallizza nemmeno una modernità oggettiva» (Adorno 1975, 38).

I sentimenti della modernità estetica

Questi sentimenti (*Gesinnung*) nascono chiaramente in Baudelaire, a sua volta influenzato dalla poetica di E. A. Poe. Poi si dispiegano nelle correnti dell'avanguardia, per esaltarsi infine nel *Caffé Voltaire* dei dadaisti e nel surrealismo. Ciò che caratterizza il senso del moderno è un atteggiamento centrato su una nuova coscienza-del-tempo. Nasce così la metafora spaziale *dell'avanguardia*, cioè di un corpo di esploratori che – in terra incognita – si espongono al rischio di avventure inaspettate e scioccanti, che conquistano un futuro non programmato, che scoprono un percorso su terreni non ancora censiti. Sennonché orientarsi in avanti, anticipare un futuro indeterminato e contingente, coltivare l'inedito ecc. significa in realtà esaltare un'attualità che – sempre daccapo e incessantemente – partorisce da sé un passato inventato. La nuova coscienza-del-tempo (*Zeitbewusstsein*), testimoniata in filosofia per es. da Bergson, non esprime solo l'esperienza di una società dinamica, di una storia accelerata, di una quotidianità discontinua. Nella rivalutazione dell'attimo fuggente, nella festa del dinamismo, noi vediamo anche il desiderio nostalgico per un presente immacolato e quieto. In quanto *movimento* che si autonega, il modernismo esprime la nostalgia di una *vera* presenza. Secondo Octavio Paz, questo è «il tema segreto dei massimi poeti modernisti» (1980, 159).

Il che spiega anche perché *ci si opponga* in linea di principio alla storia. A questa viene tolta la struttura di una sequenza articolata di fatti accreditati dalla continuità della tradizione. Le singole epoche perdono i loro lineamenti in favore di una *affinità eroica* che ricollega il presente a quanto c'è di più lontano e di più vicino: il "decadente" si riconosce immediatamente nel barbarico, selvaggio, primitivo. Nell'intenzione anarchica di far esplodere il *continuum* storico si esprime la forza

sovversiva di una coscienza estetica che non si lascia "normalizzare" dalla tradizione, che si nutre della rivolta contro il normativo, che neutralizza sia il buono morale sia l'utile pratico, che mette in scena i segreti più scandalosi, lasciandosi per un verso drogare dal fascino della trasgressione ma per l'altro rifuggendo la trivialità dei suoi esiti. Così per Adorno «i segni dello sfacelo sono il sigillo di autenticità dell'arte moderna, ciò mediante cui essa nega disperatamente la compattezza del sempre uguale; l'esplosione è una delle invarianti dell'arte moderna. L'energia antitradizionalista diventa un turbine che tutto inghiotte. Per questo l'arte moderna è mito rivolto contro sé stesso; nell'atemporalità del mito l'attimo che spezza la continuità temporale trova la sua catastrofe» (1975, 34).

In realtà, la coscienza-del-tempo articolata dall'arte di avanguardia non è "antistorica" in senso generico. Essa si volge solo contro la falsa normatività di chi pensa la storia come imitazione passiva di modelli. Una tentazione cui nemmeno l'ermeneutica di Gadamer sfugge del tutto. Dunque l'avanguardia *per un verso* utilizza figure storicamente disponibili e oggettivate del passato, per *l'altro verso* si ribella contro quella neutralizzazione dei valori che induce lo *storicismo* a chiudere l'arte in museo. In questo spirito, Walter Benjamin costruisce un rapporto tra modernità e storia che non ha più nulla a che vedere con lo storicismo. La Rivoluzione francese «citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito d'altri tempi. La moda ha buon fiuto per ciò che è attuale, dovunque questo si muova nel folto di tempi lontani. Essa è un balzo di tigre nel passato» (1997, 47). Per Robespierre l'antica Roma era un passato "carico di *adesso* (*Jetztzeit*)". Analogamente lo storico deve saper afferrare «la costellazione in cui la sua epoca è venuta a incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore. Così egli fonda un concetto di presente come quell'*adesso* nel quale sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico» (Ivi, p. 57).

Sennonché questi sentimenti modernistici sono oggi invecchiati. Gli anni sessanta li hanno ancora una volta messi in scena. Ma oggi – passati gli anni settanta – dobbiamo riconoscere che il modernismo non ha più voce. Per questo Octavio Paz, un partigiano del moderno, ha potuto esclamare con tristezza: «L'avanguardia del 1967 ripete i fatti e i gesti dell'avanguardia del 1917. Noi assistiamo alla fine di una idea: quella che animava dall'interno l'arte moderna» (1980, 329). Nel frattempo, a partire dalle ricerche di Peter Bürger, chiamiamo "post-avanguardia" un'arte che ha ammesso il fallimento della rivolta surrealista. Ma cosa significa questo fallimento? Segnala un addio al Moderno? La post-avanguardia significa che siamo già entrati nel

postmoderno?

Così in effetti la pensa Daniel Bell, il più brillante sociologo americano tra i neoconservatori. In un suo interessante libro (1976), egli sostiene la tesi per cui, nelle società sviluppate dell'occidente, i fenomeni di crisi sarebbero da ricondurre a una *rottura tra cultura e società*, vale a dire a una divaricazione tra la cultura della modernità e le esigenze dei sistemi economici e amministrativi. L'arte dell'avanguardia – secondo Bell – mette in crisi i valori della vita quotidiana e infetta il mondo-di-vita con i suoi sentimenti. Il modernismo è questo *grande seduttore* che – obbedendo ai principi della sfrenata autorealizzazione – esalta la richiesta di autenticità e l'eccitazione soggettiva della sensibilità. Il tal modo, il modernismo libera motivi edonistici che sono incompatibili con la disciplina della professione e con le basi morali di una vita ragionevole. Daniel Bell (così come da noi, in Germania, Arnold Gehlen) imputa alla cultura-di-opposizione (*adversary culture*) quel dissolvimento dell'etica protestante che già aveva inquietato Max Weber. Insomma il modernismo sarebbe una cultura pregiudizialmente ostile alle virtù e alla convenzioni della ratio (economica e amministrativa) della vita quotidiana.

D'altra parte, secondo questa diagnosi neoconservatrice, l'impulso della modernità si sarebbe esaurito e l'avanguardia è giunta al termine: dilaga ma non è più creativa. Così il problema dei neoconservatori è quello di istituire norme che *frenino* il libertinismo, che ristabiliscano disciplina ed etica del lavoro, che contrappongano al livellamento dello stato sociale le virtù dell'individualismo concorrenziale. L'unica soluzione, per Daniel Bell, consisterebbe nel rinnovamento religioso oppure, più generalmente, nella rinascita di tradizioni morali che – facendo scudo alla critica – rafforzino le identità e favoriscano le sicurezze esistenziali dell'individuo.

Cultura moderna e modernizzazione sociale

Sennonché le fedi autoritarie non sono creabili dal nulla con la bacchetta magica. Perciò da questo tipo di analisi discende solo la proposta di polemizzare, sul piano spirituale e politico, con i rappresentanti intellettuali del modernismo. Cito qui un intelligente osservatore della propaganda neoconservatrice che ha animato la scena culturale degli anni settanta: «La polemica contro ogni forma di dissenso deve fare in modo da collegare le conseguenze di questo dissenso alle varie forme di estremismo. Ad esempio mettere in relazione modernità e nichilismo, politiche assistenziali e tassazione eccessiva, interventi statali e

totalitarismo, critica alle spese militari e filo-comunismo, emancipazione sessuale e crisi della famiglia, insomma associare la sinistra in generale a terrorismo, antisemitismo e addirittura fascismo» (Steinfels 1979, 65). Certo, queste osservazioni di Peter Steinfels si riferiscono agli USA, ma le analogie con quanto avviene in Germania balzano agli occhi. Anche da noi, infatti, la personalizzazione e il livore contro gli intellettuali non vanno spiegati in termini psicologici, perché derivano dalla debolezza delle teorie neoconservatrici.

Vale a dire, il neoconservatorismo fa ricadere sulla modernità culturale le conseguenze scomode di quella modernizzazione socio-economica che, con relativo successo, è stata perseguita dal capitalismo. Esso non capisce che il compiacimento per la modernizzazione sociale, da un lato, e le lamentele catoniane per la crisi motivazionale, dall'altro, sono le due facce di una stessa medaglia. Esso non vede le cause *socio-strutturali* che hanno modificato non solo l'affezione al lavoro, ma anche le abitudini di consumo, le pretese sul tenore di vita, l'uso del tempo libero. Insomma, il neoconservatorismo taccia di edonismo, ribellismo e narcisismo chi si rifiuta di "fare carriera", imputando questo conflitto a una cultura che, in realtà, non può intervenire in questi processi se non in maniera molto indiretta. A questo punto, gli intellettuali ancora fedeli al progetto del Moderno diventano il capro espiatorio e finiscono per prendere il posto delle cause non analizzate. Certo, anche a Daniel Bell non sfugge il nesso che collega la crisi delle virtù borghesi al consumismo della società di massa. Però, sorvolando su questo argomento, egli imputa il nuovo permissivismo all'espandersi di uno stile-di-vita nato originariamente nelle controculture della *bohème*. Così cade anche lui nell'equivoco in cui era caduta l'avanguardia – ritenendo che sia missione dell'arte adempiere alla sua (indiretta) promessa-di-felicità muovendo dal ribellismo esistenziale di una "vita d'artista".

Ripensando alle polemiche contro il nascente modernismo, Bell scrive: «Il borghese, progressista nelle questioni economiche, si fece conservatore sul piano della morale e del gusto» (1976, 17). Se ciò fosse vero, si potrebbe vedere nel neoconservatorismo una semplice nostalgia delle virtù borghesi. Ma sarebbe risposta troppo facile. Oggi il successo dei neoconservatori non deriva dal disagio causato da un movimento che vuole evadere dal museo ed entrare nella vita. Questo disagio, in altre parole, non è stato causato dagli intellettuali modernisti, ma nasce dalla profonda rivolta contro una modernizzazione sociale che – sotto la pressione degli imperativi economici e burocratici – penetra nell'ecologia delle forme-di-vita mature nonché nella struttura comunicativa dei

mondi-di-vita storici. Così le proteste neopopulistiche esprimono soltanto una diffusa paura per la distruzione degli ambienti urbani e naturali. Infatti, vediamo sorgere forme di disagio e di protesta in tutti quegli spazi dove la modernizzazione – attraverso misure unilaterali dell'economia e dell'amministrazione – penetra all'interno di sfere-di-vita che ruotano su trasmissione culturale, integrazione sociale ed educazione. Si tratta di sfere che rispondono a criteri *diversi*, vale a dire alle regole di una razionalità "comunicativa". E proprio da questi processi i neoconservatori distolgono lo sguardo; essi proiettano le cause, senza capirle, sul piano superficiale del sovversivismo culturale e di chi gli dà voce.

Certo, ci sono anche aporie interne *alla cultura* del modernismo in quanto tale. A queste si richiamano a) gli intellettuali che invocano il postmoderno b) quelli che consigliano di tornare al premoderno, c) quelli che rigettano radicalmente il Moderno. Dunque, anche lasciando da parte i problemi derivanti dalla modernizzazione socioeconomica in senso stretto, *all'interno* dello stesso progetto *culturale* della modernità esistono pur sempre motivi di dubbio, o sconforto.

Il progetto dell'illuminismo

L'idea del Moderno si lega strettamente allo sviluppo dell'arte europea. Ma ciò ch'io chiamo "il progetto della modernità" diventa visibile solo se andiamo al di là dell'orizzonte artistico. Max Weber ha visto nella cultura moderna *lo scindersi* in tre momenti della "ragione sostanziale" prima espressa nelle visioni-del-modo religiose e metafisiche. Questi tre momenti restano ancora legati – in maniera formale – soltanto dalle regole della giustificazione argomentativa. Nella modernità, le sfere-di-valore rappresentate dalla scienza, dalla morale e dall' arte *si differenziano* tra loro. Ciò significa che, mentre le immagini-di-mondo si disgregano, i problemi tradizionali possono essere trattati dagli specifici "punti di vista" della verità, della giustizia normativa, della bellezza autentica – in altre parole come problemi di conoscenza, giustizia, gusto estetico. Nei relativi "sistemi d'azione" culturali si istituzionalizzano – come faccenda specialistica – discorsi scientifici, indagini morali e giuridiche, produzione artistica e critica estetica. Il trattamento professionalizzato della tradizione culturale – partendo, volta a volta, da un astratto e specifico *aspetto-di-validità*– mette in luce le regole interne del sapere strumental-cognitivo, di quello pratico-morale e di quello estetico-espressivo. A partire da questo momento, nasce una storia *interna* delle scienze, della teoria morale e giuridica,

dell'arte. Certo sviluppi *non* lineari, e tuttavia – chiaramente – processi di apprendimento. Questo è un lato della faccenda.

Dall'altro lato cresce il distacco fra la cultura degli esperti e il largo pubblico. Ciò che la cultura guadagna dal trattamento specialistico e riflessivo non diventa necessariamente patrimonio della prassi quotidiana. Anzi, con la razionalizzazione culturale, il mondo-di-vita si svaluta nella sua sostanza tradizionale e minaccia di *impoverirsi*. Il progetto della modernità, formulato dai filosofi dell'illuminismo, consisteva certo nello sviluppare la logica interna (*Eigensinn*) delle scienze oggettivanti, dell'universalismo morale/giuridico, e dell'arte autonoma. Ma, *nello stesso tempo*, quel progetto voleva anche liberare dal loro esoterismo i potenziali cognitivi che si andavano accumulando e metterli a disposizione della prassi, utilizzandoli per una configurazione ragionevole dei rapporti di vita. Un illuminista come Condorcet nutriva ancora l'entusiastica aspettativa che arti e scienze non avrebbero solo promosso il controllo delle forze naturali, ma anche l'interpretazione del mondo e del Sé, il progresso morale, la giustizia delle istituzioni sociali, e addirittura la felicità degli uomini.

Il secolo ventesimo non ci ha lasciato molto di questo ottimismo. Ma il problema resta, e gli animi si scontrano a seconda che intendano a) rimanere fedeli, seppure criticamente, alle intenzioni dell'illuminismo, b) dare per sempre sconfitto il progetto della modernità, oppure c) vedere come "ingabbiati" quei potenziali cognitivi che vanno al-di-là di tecnica, economia e burocrazia, con la conseguenza che, alla fine, la vita quotidiana viene abbandonata a sé stessa e lasciata ostaggio di cieche tradizioni.

Persino tra i filosofi che rappresentano una sorta di *retroguardia dell'illuminismo* il progetto della modernità non è più molto chiaro. Si limitano infatti, ogni volta, a confidare *su uno solo* dei momenti in cui si è differenziata la ragione. Popper – che teorizza la "società aperta" senza lasciarsi catturare dai neoconservatori – tiene ferma la forza di una critica scientifica che ha effetti socialmente riformatori; ma paga per questo il prezzo di uno scetticismo morale e di una indifferenza verso l'estetico. Paul Lorenzen si affida all'efficacia costruttiva di un linguaggio artificiale che promuove la validità della ragion pratica; ma finisce per canalizzare le scienze sugli stretti binari di giustificazioni pseudomorali, mostrandosi anche lui indifferente all'estetica. In Adorno, al contrario, l'enfasi della ragione si è ritirata nel gesto accusatorio dell'opera d'arte esoterica, mentre la morale non ha più fondamento e alla filosofia resta solo il compito d'indicare, con discorso indiretto, i contenuti critici camuffati nell'arte.

Il razionalismo occidentale teorizzato da Max Weber è caratterizzato dalla differenziazione di scienza, morale e arte. Ciò significa, nello stesso tempo, *sia* l'autonomizzarsi dei settori specialistici *sia* il loro staccarsi dal flusso di una tradizione cieca, che scorre senza controllo nell'ermeneutica della prassi quotidiana. Questo distacco (*Abspaltung*) è il problema che nasce dal differenziarsi delle sfere-di-valore e delle loro logiche interne. Esso sta anche all'origine dei falliti tentativi di "superare" le diverse culture specialistiche. Il che si vede benissimo se pensiamo all'estetica.

Kant e la logica interna dell'arte

Nello sviluppo dell'arte moderna si può – semplificando – fare emergere una linea di autonomizzazione progressiva. Nel Rinascimento vediamo nascere una sfera oggettuale che ricade esclusivamente sotto la categoria del Bello. Nel corso del settecento letteratura, arte e musica si istituzionalizzano come sfere-di-azione separate dall'ambito liturgico e cortigiano. Infine, a metà dell'Ottocento nasce una concezione estetizzante dell'arte, che spinge l'artista a produrre opere nella prospettiva dell'*art pour l'art.* A questo punto, la logica interna dell'arte (*Eigensinn des Ästhetischen*) può diventare l'imperativo dominante.

Dunque, nella prima fase di questo processo nascono le strutture cognitive di un settore nuovo, distinto dal complesso scientifico e giuridico-morale. Successivamente tocca all'estetica filosofica il compito di spiegare queste strutture. Con molto impegno Kant si dedica all'analisi di questo settore a partire dal giudizio-di-gusto. Pur essendo qualcosa di *soggettivo*, orientato al libero gioco della capacità immaginativa, questo giudizio non esprime una preferenza arbitraria bensì può contare sull'approvazione *intersoggettiva*.

Gli oggetti estetici non appartengono né alla sfera fenomenica delle categorie dell'intelletto né alla sfera delle "azioni libere" comandate dalla ragion pratica. E *tuttavia* il bello artistico (e quello naturale) diventa suscettibile di un giudizio oggettivo. Accanto alla validità del vero e alla obbligatorietà del dovere, noi troviamo l'ulteriore sfera del *bello* su cui poggiano l'arte e la critica estetica: «Si parlerà così del bello, dice Kant, come se la bellezza fosse una qualità dell'oggetto» (1960, 52).

Certo la bellezza riguarda solo la *rappresentazione* della cosa, così come il giudizio-di-gusto concerne il rapporto di tale rappresentazione con un sentimento di piacere o dispiacere. Soltanto nel medium dell'apparenza (*des Scheines*) un oggetto può essere visto come estetico; solo come "fantasma sensibile" si sottrae alle categorie del pensiero

oggettivante e del giudizio morale. Per di più, Kant caratterizza come compiacimento-senza-interesse (*interesseloses Wohlgefallen*) lo stato d'animo scatenato dal libero gioco delle facoltà rappresentative. Insomma, la qualità di un'opera si determina *indipendentemente* da tutti suoi rapporti con la vita pratica.

Mentre questi concetti classici dell'estetica – gusto e critica, bella apparenza, assenza d'interesse e trascendenza dell'opera – servono in primo luogo a *distinguere* l'arte dalle altre sfere-di-valore e dalla prassi-di-vita, il concetto del *genio*, indispensabile per produrre l'opera, contiene già qualche determinazione *positiva*: «Il genio è l'originalità esemplare del talento di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà conoscitive» (Ivi, 178). Se stacchiamo il concetto di genio dalle sue origini romantiche, allora potremmo tranquillamente dire: si dice *dotato* l'artista capace di dare espressione autentica alle esperienze vissute dalla sua soggettività decentrata, ossìa libera dalle costrizioni del conoscere e dell'agire.

Questa dinamica interna all'arte – vale a dire, l'oggettivarsi di una soggettività decentrata e riflessiva, il superamento delle strutture spazio-temporali della quotidianità, la rottura con le convenzioni della percezione e dell'utile, la dialettica di svelamento e shock – poté in realtà manifestarsi, come coscienza e gesto del modernismo, soltanto *dopo* che due ulteriori premesse furono realizzate. *In primo luogo* il farsi istituzionale di una produzione artistica dipendente dal mercato e di un piacere estetico mediato dalla critica. *In secondo luogo* un'auto-comprensione "estetizzante" da parte sia dell'artista sia del critico, i quali si presentano non tanto come rappresentanti del pubblico, quanto come interpreti *interni* allo stesso processo produttivo. Nella pittura e nella letteratura si mette in moto un movimento che qualcuno già individua nelle critiche d'arte di Baudelaire: colori, linee, suoni, accenti e gesti ecc. non obbediscono più alle ragioni della rappresentazione (*Darstellung*). I mezzi espositivi e le tecniche produttive diventano *essi stessi* oggetti d'arte. E Adorno può aprire la sua *Teoria estetica* con la frase: «E' ormai ovvio che niente più di ciò che concerne l'arte è ovvio – né nell'arte stessa né nel suo rapporto col tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all'esistenza» (1975, 3).

Il falso superamento della cultura

Certo, il surrealismo non avrebbe contestato il diritto all'esistenza dell'arte se non ci fosse stata, specialmente nell'arte moderna, quella *promessa di felicità* che riguarda il suo rapporto col tutto. Una promessa che l'intuizione estetica di Schiller suggeriva ma non riscattava,

configurandosi ancora come utopia al di là dell'arte. Questa linea dell'utopia estetica arriva fino a Marcuse, nella sua famosa critica al carattere affermativo della cultura. Sennonché già in Baudelaire, nel suo richiamo alla "*promesse de bonheur*", l'utopia della conciliazione si andava capovolgendo nel rispecchiamento di un mondo sociale *inconciliabile*. Tormento tanto più lacerante quanto più l'arte si staccava dalla vita, ritirandosi sul piano d'una perfezione intoccabile. Un tormento che si rifletteva nell'infinito tedio (*ennui*) del paria sociale che si allea con i *clochard* di Parigi.

Su questi binari si convogliano le energie esplosive che si scaricano da ultimo nella rivolta surrealista, la quale cerca – facendo saltare l'ingannevole autarchia dell'arte – di *forzare la riconciliazione* attraverso l'autosacrificio. Adorno vede molto bene come il surrealismo rifiuti l'arte senza potersela scuotere di dosso. Tutti i tentativi di livellare arte e vita, finzione e prassi, apparenza e verità, di cancellare ogni differenza tra atto creativo e moto spontaneo, tra artefatto e oggetto d'uso, tra ciò che si "crea" e ciò che si "trova"; tutti i tentativi di proclamare che qualsiasi oggetto è arte e qualunque persona è artista, di revocare tutti i canoni e di assimilare i giudizi estetici alle impressioni sensoriali: tutte queste imprese – ormai ultranote e ultrastudiate – si sono rivelate come *esperimenti insensati*. Esperimenti che, loro malgrado, finiscono per illuminare in modo ancor più accecante le qualità estetiche che avrebbero voluto contestare: vale a dire il medium dell'apparenza (*Schein*), la trascendenza dell'opera, il carattere controllato e metodico della produzione artistica, la natura cognitiva del giudizio estetico (Wellershoff 1976). Il tentativo radicale di "superare l'arte" finisce così – paradossalmente – per riscoprire le vecchie categorie dell'estetica classica; anche se, naturalmente, il significato di queste categorie si è nel frattempo molto trasformato.

Il fallimento della rivolta surrealista dimostra il *doppio* errore in cui cade chiunque cerchi di "superare l'arte". Anzitutto, quando si rompono i contenitori di una determinata sfera culturale, resasi autonoma, i suoi contenuti svaniscono, evaporano. Del senso desublimato e della forma destrutturata non resta assolutamente *niente*, nemmeno un effetto liberatorio. L'altro errore è ancora più grave. Il quotidiano agire comunicativo mescola tra loro interpretazioni cognitive, aspettative morali, espressioni e valutazioni soggettive. Nel mondo-di-vita, in altre parole, i processi della comunicazione hanno bisogno di una trasmissione integrale della cultura – a 360 gradi (*auf ganzer Breite*). Pertanto una quotidianità disincantata, culturalmente irrigidita e impoverita, *non* potrà redimersi solo per il fatto che *un suo* settore culturale – in questo caso l'arte – si apre con violenza all'interno di *un*

solo sistema di sapere. In questa maniera, al massimo, si potrà sostituire un certo tipo di unilateralità con una astrazione d'altro tipo.

Il *falso superamento* – quello destinato a fallire sul piano teorico e pratico – è anche rinvenibile (seppure in modi meno vistosi) nelle sfere della scienza e della morale. Infatti, analogamente all'arte, anche le scienze, per un verso, e la teoria morale e giuridica, per l'altro, hanno raggiunto una loro *autonomia*. Tuttavia queste sfere restano sempre collegate a forme specifiche di prassi: la tecnica da un lato e la prassi giuridico-amministrativa dall'altro (quest'ultima sempre bisognosa di legittimazione morale). Eppure noi vediamo che *persino qui* – nel quadro del sistema scientifico e delle discussioni giuridiche – ci si è talmente staccati e allontanati dalla vita quotidiana, che il programma *dell'illuminismo* poté erroneamente capovolgersi nel programma di un suo preteso *superamento.*

Fin dall'epoca dei Giovani hegeliani, infatti, si parlò di *superamento della filosofia*, e a partire da Marx si tematizzò il rapporto teoria/prassi. Qui però gli intellettuali avevano fatto lega con il movimento operaio. Sicché solo ai margini estremi del movimento i gruppi settari cercarono di "superare" la filosofia nella maniera – intransigente e dogmatica – con cui i surrealisti s'illudevano di superare l'arte. In entrambi i casi troviamo un analogo peccato di dogmatismo e rigorismo morale. La prassi quotidiana si reifica quando si sgancia dalle sfere cognitive, pratico-morali ed estetico-espressive. Ma questa alienazione *non è superabile* riagganciando tale prassi *a una sola* sfera culturale fatta saltare con violenza. Il problema è quello di svincolare e rendere istituzionali le conoscenze accumulate nella scienza, nella morale e nell'arte. Ma per fare questo non basta imitare l'anticonformismo dei rappresentanti sovversivi di queste sfere, non basta cioè generalizzare il ribellismo esistenziale di un Nietzsche, Bakunin o Baudelaire.

Certo, in determinate situazioni il terrorismo può intrecciarsi a un momento culturale, per esempio con l'inclinazione a "estetizzare" la politica, sostituirla col rigorismo morale, piegarla al dogmatismo dottrinario.

Ma questi collegamenti indiretti non giustificano il tentativo di *diffamare* le intenzioni caparbie dell'illuminismo quale sottoprodotto di una "ragione terroristica". Chi mettesse in relazione il progetto del Moderno con la irresponsabilità spettacolare del terrorismo anarchico sarebbe vittima dello stesso corto-circuito di chi volesse legittimare – nei termini di una "ragion di stato" che se ne infischia della legalità – l'incessante terrorismo burocratico che si esercita nel buio, nei sotterranei delle caserme e della polizia segreta, nei manicomi e nei campi di concentramento.

Modelli alternativi

Penso che, invece di dare per sconfitto il progetto del Moderno, noi dovremmo conoscere meglio le aberrazioni che lo hanno accompagnato nonché le illusioni di ogni suo presunto "superamento". Prendendo come esempio la recezione dell'arte, si può forse, quanto meno, *indicare* una via di uscita. A partire dal romanticismo, la critica d'arte ha sviluppato anche – come reazione alle avanguardie – tendenze diametralmente contrarie alla rivolta. Per un verso la critica d'arte si atteggia a complemento creativo dell'opera d'arte, per l'altro verso a semplice avvocato delle aspettative del pubblico. In altre parole, l'arte borghese rivolge *entrambe* le pretese ai suoi destinatari: da un lato, il fruitore profano deve farsi *competente*, dall'altro lato, deve mettere in rapporto, dopo averla capita, l'esperienza estetica con la *sua vita*. Forse, questa seconda modalità di recezione (solo in apparenza più innocua) ha perso mordente proprio quando ha smesso di collegarsi alla prima.

Certo, la produzione artistica s'impoverisce semanticamente quando non corrisponde al trattamento qualificato dei problemi specialistici – cioè al trattamento che è riservato agli esperti, i quali prescindono dai bisogni immediati del vasto pubblico. Tutti concordano sul fatto che i problemi artistici vengono selezionati a partire da una prospettiva-di-validità *astratta*, legata a una specifica sfera-di-valore. Ma questa delimitazione circoscritta – questa concentrazione unidimensionale – *si disgrega* non appena l'esperienza estetica viene recepita e assimilata a partire da una biografia individuale o da una forma-di-vita collettiva. L'assimilazione del profano (ma si potrebbe anche dire: dell'esperto di vita quotidiana) prende allora una *direzione diversa* dalla recezione del critico accademico e professionale. Albrecht Wellmer mi ha fatto notare come l'esperienza estetica, non appena si distacca dai giudizi-di-gusto specialistici, acquista anche molti *altri* significati. Nel momento in cui viene usata per esplorare e chiarire situazioni dell'esistenza individuale o collettiva, l'esperienza estetica entra in un "gioco linguistico" che non è più quello (settoriale) della critica estetica. Infatti, non rinnova soltanto la qualità dei nostri bisogni e delle nostre *percezioni*, ma trasforma anche le interpretazioni *cognitive* e le aspettative *morali*, nonché la modalità con cui tutti questi momenti s'intrecciano tra loro.

Un esempio per questa forza esplorativa in grado di orientare l'esistenza – in un momento cruciale che precede l'incontro con un grande quadro – lo troviamo in Peter Weiss, quando il suo eroe gira disperato per Parigi, appena tornato dalla guerra di Spagna, e la sua immaginazione gli anticipa l'emozione della *Zattera della Medusa* di

Géricault[2] vista poco dopo al Louvre. Con precisione ancora maggiore, questa modalità recettiva viene descritta da Peter Weiss nel primo volume della *Ästhetik des Widerstandes*, parlando di giovani operai politicamente motivati e desiderosi d'imparare. Siamo nella Berlino del 1937 e questi ragazzi, nel frequentare una scuola serale, apprendono gli strumenti per capire la storia, anche la storia sociale dell'arte europea. Dalla dura roccia di questo spirito oggettivo, essi ricavano le schegge che poi assimilano e inglobano – "strofinandole" fino a farle splendere – in un nuovo orizzonte-di-esperienza, egualmente lontano sia dalla cultura tradizionale sia dal regime che li opprime: «A questi tesori accumulati noi proletari ci accostavamo dapprima timorosi, pieni di venerazione, finché ci rendevamo conto che toccava *proprio a noi* di valutare tutto quanto, e che quelle idee potevano tornarci utili solo *dopo* che avessero testimoniato qualcosa sulla nostra vita, sui nostri pensieri, sui nostri sentimenti» (Weiss 1975, 54).

Questi esempi dimostrano come la cultura degli esperti venga *assimilata* dalla prospettiva del mondo-di-vita. Questa appropriazione recupera anche parte delle intenzioni che animarono la rivolta surrealista, e persino qualcosa delle riflessioni di Brecht e Benjamin sulla recezione dell'arte non-auratica. Riflessioni analoghe potrebbero applicarsi anche alla sfere della scienza e della morale, tenendo conto che a) le scienze umanistiche, sociologiche e psicologiche non si sono ancora completamente *staccate* dalle conoscenze che orientano l'azione e che b) la radicalizzazione universalistica delle diverse etiche su questioni di giustizia deve poi sapersi ricollegare – al di là delle loro astrazioni – con i problemi della "vita buona".

Tuttavia un articolato "riaggancio" della cultura specialistica alla vita quotidiana – impoverita perché rimasta in balìa del conformismo tradizionale – può aver successo soltanto a patto che *anche* la modernizzazione socioeconomica s'indirizzi su binari diversi (non capitalistici) e che il mondo-di-vita possa sviluppare in sé istituzioni che condizionino la dinamica dei sistemi economici e burocratici.

Tre conservatorismi

Ma non facciamoci illusioni. In quasi tutto l'occidente s'è diffuso un clima che favorisce le correnti *contrarie* al Moderno. Pesa ancora il disinganno seguito ai fallimentari "superamenti" dell'arte e della

[2] Nell'imponente quadro del Louvre, Théodore Géricault illustra il naufragio della fregata Medusa. Sulla zattera alla deriva, i superstiti furono costretti ad atti di cannibalismo [N.d.T.].

filosofia – al punto che le contraddizioni del Moderno fungono ora da pretesto ai conservatori. Lasciatemi subito fare una distinzione tra l'antimodernismo dei giovani-conservatori, il premodernismo dei vecchi-conservatori, e il post-modernismo dei neo-conservatori.

I giovani-conservatori (*Jungkonservativen*) mettono fuori gioco la modernità – paradossalmente – proprio in base *agli stessi* princìpi dell'arte moderna: vale a dire in base a una soggettività decentrata, che rigetta freni conoscitivi e pratici, imperativi del lavoro e dell'utile. Con gesto modernistico esaltano un testardo *antimodernismo*. Proiettano nell'orizzonte arcaico della preistoria le forze dell'immaginazione e dell'affettività, contrapponendo alla ratio strumentale – in modo manicheo – un princìpio meramente evocativo e nostalgico: sia esso la volontà-di-potenza, la sovranità, l'Essere o la forza del Dionisiaco. In Francia questa linea va da George Bataille fino a Derrida passando per Foucault. E su tutti aleggia naturalmente lo spirito – riscoperto negli anni settanta – del vecchio Nietzsche.

I vecchi-conservatori (*Altkonservativen*) non si lasciano per nulla contagiare dal Moderno. Seguono con diffidenza il *disgregarsi* della ragione metafisica nella tripartizione "scienza, morale e arte", e non credono per nulla all'idea che il Moderno si è fatta di sé con la sua razionalità meramente procedurale. Essi raccomandano esplicitamente un ritorno a posizioni *premoderne* (la "razionalità materiale" vista da Weber come una regressione). Qui un certo vantaggio lo riscuote il neoaristotelismo, nelle cui vele soffia con favore il vento dell'ecologia e la rinascita di etiche cosmologiche. Una linea, questa, che parte da Leo Strauss e arriva fino a Robert Spaemann, passando attraverso Hans Jonas.

I neoconservatori (*Neukonservativen*) accolgono abbastanza con favore le conquiste della modernità, dando parziale benvenuto a quelle ricadute *scientifiche* che riguardano esclusivamente progresso tecnico, crescita capitalistica e razionalità amministrativa. A parte questo, raccomandano una politica che *disinneschi* i contenuti esplosivi della modernità culturale. Una prima tesi sostiene che, a ben vedere, la scienza non serve a nulla per orientarsi nel mondo-di-vita. Una seconda tesi dice che la politica non deve lasciarsi condizionare da giustificazioni pratico-morali. Una terza tesi celebra la pura immanenza dell'arte, togliendole ogni contenuto utopico, ed esaltandone il carattere di "apparenza" solo al fine di incapsularla nella sfera meramente privata. Se volessimo citare testimoni, potremmo indicare il primo Wittgenstein, il maturo Carl Schmitt e il tardo Gottfried Benn. Ma se noi *esiliamo* scienza, morale e arte nelle loro sfere specialistiche,

separandole dal mondo-di-vita, noi soffochiamo la cultura moderna (*kulturelle Moderne*) e *rinunciamo* per sempre al progetto del Moderno. Ciò che resta sono tradizioni "de-responsabilizzate", cioè esonerate da ogni obbligo di giustificazione – tradizioni per legittimare le quali bastano e avanzano i ministeri della pubblica istruzione.

Questa tipologia è senz'altro una semplificazione – ma forse non del tutto inutile se vogliamo analizzare i dibattiti culturali e politici. Io temo che le idee pregiudizialmente ostili al moderno, magari condite da un pizzico di premoderno, stiano guadagnando terreno nei circoli dei "verdi" e degli alternativi. Invece nella sfera politica si registra tendenzialmente un'alleanza dei postmoderni con i premoderni – e in qualsiasi partito vediamo come la polemica contro gli intellettuali si sposi al neoconservatorismo. Per queste ragioni sono molto grato – soprattutto dopo le parole introduttive del sindaco signor Wallmann – allo spirito liberale con cui la città di Francoforte mi assegna questo premio legato al nome di Adorno. Cioè al nome di un figlio di questa città che, come filosofo e scrittore, ha coniato come nessun altro, nella Repubblica Federale, l'idea e l'immagine di che cosa sia un vero intellettuale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADORNO Th. W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.

BELL D. (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.

BENJAMIN W. (1997). *Sul concetto di storia*. Torino: Einaudi.

JAUSS H. R. (1970). *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Moderne*. In Id., *Literaturgeschichte als Provocation* (pp. 11-66). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

KANT I. (1960). *Critica del giudizio*. Bari: Laterza.

PAZ O. (1980). *Essays. Bd. 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

PEHNT W. (1980). Die Postmoderne als Lunapark. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.8.1980: 17.

STEINFELS P. (1979). *Neoconservatives. The Men Who Are Changing America's Politics*. New York: Simon & Schuster.

WEISS P. (1975). *Ästhetik des Widerstandes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

WELLERSHOFF D. (1976). *Die Auflösung des Kunstbegriffs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Traduzione di Leonardo Ceppa

Numero chiuso il 15 giugno 2019

ULTIMI NUMERI

2018/3 (luglio-settembre):

RICARDO A. DELLO BUONO, *Social Constructionism in Decline. A "Natural History" of a Paradigmatic Crisis*;
MAURO LENCI, *L'Occidente, l'altro e le società multiculturali*;
ANDREA BORGHINI, *Il progetto dei Poli universitari penitenziari tra filantropia e istituzionalizzazione*;
EMILIANA MANGONE, *Cultural Traumas. The Earthquake in Italy: A Case Study*;
MARIA MATTURRO, MASSIMO SANTORO, *Madre di cuore e non di pancia. Uno studio empirico sulle risonanze emotive della donna che si accinge al percorso adottivo*;
PAULINA SABUGAL, *Amore e identità. Il caso dell'immigrazione messicana in Italia*;
FRANCESCO GIACOMANTONIO, Destino moderno. Jürgen Habermas. Il pensiero e la critica, *di Antonio De Simone*.
VINCENZO MELE, Critica della folla, *di Sabina Curti*.

2018/4 (ottobre-dicembre):

ENRICO CAMPO, ANTONIO MARTELLA, LUCA CICCARESE, *Gli algoritmi come costruzione sociale. Neutralità, potere e opacità*;
MASSIMO AIROLDI, DANIELE GAMBETTA, *Sul mito della neutralità algoritmica*;
CHIARA VISENTIN, *Il potere razionale degli algoritmi tra burocrazia e nuovi idealtipi*;
MATTIA GALEOTTI, *Discriminazione e algoritmi*;
BIAGIO ARAGONA, CRISTIANO FELACO, *La costruzione socio-tecnica degli algoritmi*;
ANIELLO LAMPO, MICHELE MANCARELLA, ANGELO PIGA, *La (non) neutralità della scienza e degli algoritmi*;
LUCA SERAFINI, *Oltre le bolle dei filtri e le tribù online*;
COSTANTINO CARUGNO, TOMMASO RADICIONI, *Echo chambers e polarizzazione*;
IRENE PSAROUDAKIS, *Mario Tirino, Antonio Tramontana (2018),* I riflessi di «Black Mirror»;
JUNIO AGLIOTI COLOMBINI, *Daniele Gambetta (2018),* Datacrazia;
PAOLA IMPERATORE, *Safiya Umoja Noble (2018),* Algorithms of Oppression;
DAVIDE BERALDO, *Cathy O'Neil (2016),* Weapons of Math Destruction;
LETIZIA CHIAPPINI, *John Cheney-Lippold (2017),* We Are Data.

2019/1 (gennaio-marzo):

JÜRGEN HABERMAS, *Il Moderno – un progetto incompiuto*;
LEONARDO CEPPA, *Il Moderno – un conto ancora da saldare*;
ANTONIO DE SIMONE, *Il soggetto e la società in forma di musica. Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz*;
CONCETTA PAPAPICCO, ISABELLA QUATERA, *La fabbrica dei Troll. Dagli algoritmi dell'anonimato ad una nuova immagine del sé*;
GLORIA CASANOVA, CLAUDIA GIORLEO, *La partecipazione femminile in rete e i nuovi strumenti di ricerca sociale*;
LUCA MASTROSIMONE, *Roberta Iannone, Andrea Pitasi (a cura di) (2018).* Tra Amsterdam e Berlino. Geografia e spirito della teoria sociologica.
FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Andrea Cossu, Matteo Bortolini (2017).* Italian Sociology, 1945–2010. An Intellectual and Institutional Profile.