

“La pancia che non c’è”. Corporeità e desiderio nel lavoro intellettuale precario

Caterina Satta, *PhD in Sociologia: processi comunicativi e interculturali, Università di Padova*

Elisa Bertolotti, *Illustratrice e dottoranda in Design e Comunicazione Multimediale, Politecnico di Milano*

Blumer pensava, e io ero d’accordo con lui, che l’operazione fondamentale nello studio della società – cominciamo e finiamo con immagini- è la produzione e il perfezionamento di un’immagine di ciò che stiamo studiando (Becker, 2007, 23).

1. ¹Prologo

Questo contributo nasce dall’incontro tra un’illustratrice e una sociologa, tra due prospettive differenti da cui guardare l’ordinario e l’immaginario di una società e che trovano qui un punto di contatto nel racconto della precarietà. A partire dalle tavole illustrate di Elisa Bertolotti sui “biglietti da visita per mestieri immaginati”² si sviluppa una riflessione sociologica sul *senso* del lavoro, e del non lavoro, per le lavoratrici e i lavoratori precari della conoscenza.

L’intervento è strutturato in due tappe che riflettono due prospettive, quella dell’autrice delle tavole illustrate e quella della spettatrice, e due tempi, quello della progettazione e creazione del prodotto artistico e quello della sua fruizione con le imprevedibili traiettorie riflessive e creative che essa può generare. Ad una descrizione della genesi e dei retroscena del progetto ad opera dell’illustratrice seguirà un percorso interpretativo sull’arte sia come *mezzo* di rappresentazione che come *strumento* di ricerca del sociale.

La convinzione di chi scrive è che ci sia bisogno di nuovi canali espressivi e di nuove modalità stilistiche per rappresentare il lavoro sempre più frammentato in una pluralità disomogenea di forme e di modalità contrattuali. Aumentate le sfaccettature crescono anche le criticità nella rappresentazione, mancando sempre più le parole per dire del lavoro e dei patchwork lavorativi (Nannicini 2002) composti sul filo della passione e di una sopravvivenza retributiva. Una carenza del linguaggio che rivela e produce una mancanza di riconoscimento sociale ed economico degli stessi lavori e di chi li svolge. In questo scenario il prodotto creativo-artistico di un’illustratrice

¹ La responsabilità dei paragrafi 1, 3, 4, 5,6 è di Caterina Satta e la responsabilità del paragrafo 2 è di Elisa Bertolotti.

² Cfr. <http://www.elisabertolotti.com/portfolio/cocurucu/01.htm>

esprime un altro modo *per dire* questo mondo *indicibile* e lo fa emergere paradossalmente attraverso quegli stessi strumenti che simboleggiano nel quotidiano un'affermata posizione lavorativa: i biglietti da visita.

Nell'intraprendere questa riflessione cercherò di affrontare il fenomeno della precarietà indagando delle dimensioni ingiustamente poco considerate nel pensiero sociologico, quella del fantastico e del desiderio. Trattando pertanto di materiali così incandescenti e "pulsanti", per loro natura incontrollati e incontrollabili, non è stato possibile cristallizzare nella scrittura il loro fluire, si sono piuttosto indagati i nessi e molte delle ambivalenze che costituiscono il desiderio e la fantasia così come il nostro modo di *vivere* il lavoro. Mai come adesso infatti i confini tra tempi-spazi di vita e tempi-spazi di lavoro sono stati più sottili specialmente per quanti utilizzano le proprie idee e le proprie competenze comunicative e relazionali come strumento e materia di lavoro. È la «soggettività totale» ad essere richiesta per poter lavorare ma, come nota Vantaggiato, :

[...] proprio quando la soggettività [...] viene messa a valore attraverso la personalizzazione dei rapporti di lavoro, quando la personalizzazione assume addirittura un carattere sessuato (e femminile), quando sentimenti e relazioni, radicamento di valori personali e paradigmi etici vengono reintegrati e valorizzati nel processo produttivo, proprio allora le "persone" di cui si parla sembrano dissolversi nell'immaterialità, le biografie paiono sfumate e imprevedibili, il femminile si fa metafora. (Vantaggiato 2001, 266.)

Su questo fenomeno di intellettualizzazione e di smaterializzazione dell'esperienza lavorativa, e non solo di quella, si vuole qui riflettere a partire dall'analisi dei mestieri immaginati dalle persone coinvolte nel progetto. Ho utilizzato i biglietti da visita come se fossero dei testi di intervista con l'unica differenza che le persone erano state stimolate a raccontare non l'esistente ma bensì l'inesistente: un mestiere immaginario. La sfida che mi si è posta e che qui sottopongo ad una analisi più approfondita è quella di riflettere sulle opportunità euristiche date dall'indagare il desiderio e la fantasia per comprendere l'esistente.

La stessa lettura della genesi e della realizzazione del progetto ad opera dell'autrice (*infra par 2.*) offre una testimonianza del «disagio» di non potersi definire, di non potersi cioè dare una forma socialmente riconoscibile ed essere così accettati all'esterno. La distinzione fra "quello che si fa" e "chi si è" si perde all'interno di una dimensione esistenziale "pan-lavorativa" non solo per le condizioni *invasive* con cui si svolge il lavoro rispetto alla sfera privata ma anche per i contenuti così personali del proprio fare lavorativo. Dire del proprio lavoro finisce così per essere qualcosa di tanto intimo da comportare il bisogno di un'immagine di copertura che celando svela a sua volta i desideri inespressi del soggetto. Lungo questo continuo rincorrersi di finzione e "verità" si innesta il tentativo di offrire un'altra rappresentazione della precarietà.

2. Partenza

Per molto tempo ho lamentato la difficoltà a rispondere alla domanda su quale fosse il mio lavoro. La questione mi veniva posta ogni volta che incontravo una persona che non conoscevo. Era difficile rispondere serenamente e con poche parole, e la cosa mi metteva a disagio. Un'amica mi propose una soluzione: dire di fare un altro lavoro. Un lavoro inventato, anche strano, ma che non avesse relazioni con il mio. In questo modo, sarebbe stato facile conversare cortesemente, con il distacco e il tempo necessario. Lei, per esempio, si presentava come equilibrista (ed invece si occupava di marketing culturale). Decisi che, da quel momento in poi, avrei detto di essere una fabbricatrice di torte a domicilio. Poi disegnai due biglietti da visita, uno per me e uno per lei, come a rendere concreta la nostra intenzione a rispondere con la nuova identità lavorativa inventata. Raccontando il fatto, le persone che incontravo esprimevano il desiderio di avere una propria carta da visita con un mestiere immaginato, che togliesse l'imbarazzo di dover rispondere seriamente all'annosa domanda. Così mi mettevo, sul momento, a disegnare le carte, ed intanto ascoltavo. Dopo essermi trovata molte volte in questa situazione, cominciai a vedere che il gioco stava toccando dei punti sensibili, e che in superficie cominciavano ad emergere temi ricorrenti. Decisi allora di strutturare e sistematizzare l'esperienza, rendendola comprensibile anche a chi non ne avesse preso parte. Mi interessava provare a mostrare i racconti legati al rapporto col proprio lavoro, usciti utilizzando il gioco, la fantasia e l'umorismo.

2.1 Progetto

Ho cominciato a ragionare in termini progettuali sull'esperienza nata per scherzo e lasciata libera, fino a quel momento, di prendere la forma che voleva. Mi trovavo di fronte a un processo relativamente libero: non avevo committenti esterni, e l'unico obiettivo che mi ponevo era di rendere comunicabile e visibile l'esperienza. L'idea iniziale era di raccogliere le carte da visita in un libro. Volevo che il progetto rimanesse legato all'incontro tra persone, e che fosse possibile realizzarlo solo attraverso la partecipazione attiva di tutti.

L'idea era di accostare le carte alla descrizione del lavoro inventato, e poi svelare quale fosse il lavoro vero del proprietario della carta. Mi sembrava coerente con lo spirito iniziale che i testi fossero scritti da quelli che qui, per semplicità, chiamo intervistati. Ho chiesto quindi alle persone già coinvolte e a quelle che si aggiungevano di mandarmi una breve descrizione del loro lavoro inventato e di quello vero. Notavo come i testi dei lavori inventati mi venissero spediti velocemente, al contrario della lentezza con cui mi arrivavano i testi che descrivevano i lavori veri.

Griglia, modulo

Il progetto doveva mantenere una forma accogliente rispetto alle interviste, poiché esse nascevano da incontri casuali e dialoghi liberi che non seguivano una programmazione temporale specifica. Tuttavia, era importante che l'immissione di una nuova intervista non ostacolasse l'obiettivo progettuale di mantenere una forma riconoscibile e comunicabile. Il progetto ha assunto naturalmente una struttura modulare, che permetteva di volta in volta di inserire agilmente, all'interno di una griglia, un nuovo contributo. Un singolo modulo aveva come contenuto un'intervista, ed era composto da una parte testuale (la descrizione del lavoro immaginato e di quello vero) e una disegnata (la carta da visita del lavoro immaginato). Ciascun modulo rispettava alcuni principi comuni: un minimo e un massimo di parole per ogni testo, ed alcune regole formali per i disegni.

Disegno

Inizialmente i disegni erano stati realizzati sui supporti che avevo a disposizione al momento, spesso quaderni di schizzi che tenevo in borsa. Forme e dimensioni erano perciò piuttosto disomogenee. In seguito li ho uniformati, ridisegnandoli, per dare una coerenza visiva. Ho scelto di usare un formato poco più grande di un A4, carta semiruvida, di cotone, adatta a colorazioni liquide. Dopo avere fatto uno schizzo per comporre l'immagine, passavo sul supporto finale, prima con un segno a matita e poi con il disegno vero e proprio, usando pennelli e inchiostri colorati. Ogni disegno, anche per avere sempre un elemento grafico ricorrente, era riquadrato usando alcuni dei colori presenti nel disegno. Le carte da visita mantenevano una traccia del legittimo proprietario, ritraendolo scherzosamente nell'atto di svolgere il lavoro immaginato. Oltre al disegno, erano scritti a mano il mestiere e il nome della persona, ed eventualmente alcune note sul servizio offerto. L'uso della stessa tecnica pittorica, il fatto di riquadrare e di usare sempre le stesse carte e lo stesso tipo di inchiostro (ma non di colore) aiutavano a mantenere una coerenza visiva del progetto d'insieme e a rispettarne la modularità.

2.2 Il rapporto con gli intervistati

La decisione di organizzare meglio una pratica nata da una serie di discorsi ed intuizioni, non ha significato cambiare modalità di incontro: tutte le persone che hanno partecipato al progetto, lo hanno fatto sempre partendo da un dialogo scherzoso e chiedendo loro stesse di farne parte.

Arrivavano sempre nuove proposte di mestieri immaginati che necessitavano una carta da visita, a seguito di incontri capitati in diverse situazioni: viaggi in treno, passeggiate in città, cene. Le ricevevo a voce, attraverso e-mail, più raramente via posta normale. Alcune erano molto sintetiche, altre erano accompagnate da fotografie, disegni e appunti. Collezionavo le richieste e le descrizioni

degli intervistati, disegnavo le loro carte da visita, condividendone gli schizzi e poi mandando loro una versione digitale dei disegni definitivi. Una volta che gli elementi erano tutti presenti, li mettevo insieme con un software di impaginazione, che mi permetteva di visualizzare in digitale un possibile libro che raccogliesse il tutto. Il libro, con tutti gli aggiornamenti apportati nel corso del tempo, si è rivelato utile in due sensi: da un lato per tenere sotto controllo la qualità dei contributi e dei disegni, dall'altro per mostrare l'avanzamento del progetto sia a chi aveva già partecipato, sia a chi si mostrava interessato, e che poteva a sua volta diventare un possibile candidato per una nuova carta da visita.

Casualità?

Gli incontri che hanno poi generato le interviste e le carte da visita si sono svolti tra il 2007 al 2008. Gli intervistati erano le persone incontrate nella mia quotidianità di giovane designer che allora viveva e lavorava a Milano. La costruzione del campione – tenendo presente che è improprio definirlo così vista la matrice di tipo creativo del progetto- è avvenuta casualmente senza seguire dei criteri di omogeneità o standardizzazione, ciò che mi interessava era che le persone coinvolte avessero voglia di raccontare qualcosa del proprio lavoro. A posteriori posso dire che il gruppo aveva una sua omogeneità interna che mi fa rivedere sotto altra luce la casualità del campione. Le persone che io incontro principalmente nella mia vita quotidiana sono infatti giovani lavoratori intellettuali che fanno lavori strani, precari, che spesso non hanno un nome conosciuto o condiviso.

Proteggere l'intimità

Sapevo di avere a che fare con un'intimità, e ritenevo importante proteggerla. Non mi interessava il dato biografico fine a sé stesso. Pur mantenendo nella carta illustrata e nei testi il nome reale dell'intervistato, di proposito ho ommesso il cognome. Ogni carta è una sorta di ritratto del suo legittimo proprietario. Nello stesso tempo, la scelta di usare il disegno (e uno stile non propriamente realistico) mette uno strato di protezione nei confronti delle persone coinvolte nel progetto. Inoltre, ho chiesto il permesso agli intervistati di potere mostrare la loro carta da visita sul web o in occasione di mostre, accettando a volte di rinunciare a mostrarne alcune.

3. Attraversando l'arte

Il declino della modernità con le profonde trasformazioni del sistema produttivo e delle tradizionali strutture sociali e simboliche, se ritenuto dal pensiero dominante causa di crisi dei valori, è stato salutato positivamente da chi, come le donne, aveva sempre ricoperto posizioni subalterne, proprio per l'apertura che tale crisi avrebbe generato di un «campo di nuove possibilità» (Braidotti 1994, 5).

All'interno di questo passaggio Braidotti auspicava la nascita di nuove categorie e soprattutto di nuovi schemi di pensiero in grado di sostenere e favorire il cambiamento.

Sono ormai passati quindici anni dalla data in cui scrisse il libro "Soggetto Nomade" e non so se la storia stia confermando o meno quanto lei prefigurava agli inizi degli anni '90. Probabilmente possiamo dire oggi che dopo un'iniziale periodo di effervescenza culturale e movimentista il pensiero forte si stia ricompattando e chi all'interno di tale visione era stato relegato ai margini rischia ora di potervi ritornare con minore carica propulsiva e minore visibilità di prima.

Ciò che però, a mio avviso, rimane sempre attuale è l'appello di Braidotti per l'elaborazione di nuove «figurazioni», di nuove rappresentazioni e narrazioni, costruttrici di una soggettività femminista alternativa, che «consentano di uscire dai vecchi schemi di pensiero» (*ivi*, 6). Le figurazioni «non sono semplici rappresentazioni o metafore, ma mappature dell'attualità e insieme strumenti epistemologici e politici necessari a individuare e attivare luoghi e strategie di resistenza. Pur animate da un forte potenziale immaginativo [...] *non hanno nulla a che vedere con la fantasia, quanto piuttosto con la responsabilità*» (Timeto 2008, IX citando Braidotti). Non hanno dunque solo un carattere descrittivo ma anche performativo poiché aprono la strada a *nuove* interpretazioni e a *nuove* possibilità di resistenza. La sfida è capire da dove venga il "nuovo" e da quali «modelli» si debba partire per elaborare nuovi schemi.

Dobbiamo pensare che il modello di razionalità scientifica sia del tutto inadeguato oppure è ancora passibile di utilizzazione? E se il modello della creatività artistica fosse più ricco di suggerimenti? (Braidotti, 1994, 5)

È da questo riferimento al «modello di creatività artistica» che vorrei dunque partire per sperimentare la forza ri-generatrice che un prodotto artistico può innescare «consentendoci di uscire da tradizionali schemi di pensiero». Ritaglierò, rispetto a Braidotti, un ruolo diverso alla fantasia, che è sostanza dell'atto artistico, estraendola dal limbo dell'insensato e del senza valore in cui viene tradizionalmente collocata per guardarla sotto *nuova* luce.

Nella storia del pensiero sociologico l'attenzione all'arte come materia di riflessione e di ricerca sociale non è inusuale e episodica. Già tra le fine dell'Ottocento e primi del Novecento uno dei padri fondatori della sociologia, Georg Simmel, dedicò all'arte e alle esposizioni artistiche parte delle sue riflessioni più generali sulle *forme di associazione* della vita moderna. Proprio per la sua attenzione alle "forme" del vivere sociale, e per l'ascendenza estetica di tale concetto, il suo pensiero è stato ricompreso sotto la dicitura di una "estetica sociologica". Ciò nonostante lo scopo della sua opera non è stato quello di costituire una branca autonoma di quella che è poi stata definita sociologia dell'arte - sviluppata successivamente nei lavori di uno dei massimi esponenti della Scuola di Francoforte come Adorno (1949, 1977) - ma di elaborare «una vera e propria *estetica*

della vita moderna che si concentra su di uno specifico “punto di indifferenza” tra arte e sfera delle interazioni sociali, mostrando la specifica forma moderna di reciprocità tra la sfera estetica e la sfera del sociale» (Mele 2006, 12).

Se Simmel è forse uno dei pochi pensatori che si è concentrato sulle manifestazioni quotidiane della vita sociale non *studiando* la società come se fosse un oggetto già dato bensì andando alla «ricerca della società (o meglio, dell’associazione), in tutti i luoghi dove essa *accade*» (Mele 2007, 13), in altri pensatori il rapporto tra arte e società ha assunto configurazioni differenti.³

Natalie Heinich nel ripercorrere la storia della sociologia dell’arte ha individuato tre generazioni, la terza, da lei definita della «sociologia empirica», è quella che più si avvicina al senso di questo intervento. In essa infatti il rapporto tra arte e società non è né disgiunto (arte *e* società) né contestuale (l’arte *nella* società), ma bensì congiunto (l’arte *come* società) poiché si costituiscono di pari passo. L’arte è cioè «una forma, fra le altre, di attività sociale fornita di caratteristiche proprie» (Heinich 2004, 61), intendendo per arti le «pratiche di creazione riconosciute come tali» (*ivi*, 18).

Nel rapporto tra sociologia e arte ciò che interessa non è solo «ciò che la sociologia può fare all’arte nelle sue diverse forme, ma, a monte, «ciò che l’arte fa alla sociologia»⁴ in termini di ripensamento e riposizionamento dei suoi fondamenti epistemologici e dei suoi strumenti metodologici» (Santoro 2004, 11).

Ricollocando quindi l’arte nella società e la società nell’arte, il tentativo qui proposto di raccontare e rappresentare la precarietà in forma artistica, riconoscendo a tale forma una dimensione e un significato sociale, risulta meno divergente da un percorso sociologico ordinario di quanto non possa apparire.

Il prodotto artistico è in sé ambivalente per il suo essere al tempo stesso sociale e a-sociale (Crespi 1998, 8). Sociale perché è il prodotto di un agire socialmente condizionato e in quanto tale *rappresenta* una determinata realtà sociale ma anche a-sociale poiché ha in sé una componente che trascende la contingenza storica e rinvia ad altro da ciò che rappresenta. In questa dimensione a-sociale si configura la «funzione creativa dell’arte come attenzione all’impensato e apertura verso possibilità non ancora esperite» (*ibidem*).

L’arte si creerebbe nel momento in cui si rende *non convenzionale* un mezzo convenzionale (Qvortrup 1998). Anche nel prodotto artistico di Bertolotti il *senso* dei biglietti da visita va al di là del loro significato convenzionale, *rinviando* ad un *altro* mondo lavorativo. È lo spiazzamento provocato da questi biglietti ad aprire nuove traiettorie e a fornire la *traccia* di ciò che non è in

³ Non solo rispetto a Weber ma anche ad autori successivi come Elias, Bourdieu, Becker (per un approfondimento cfr. anche Heinich 2004; Dal Lago, Giordano 2006; Bertasio 1998).

⁴ Il riferimento è una citazione all’opera di Heinich “Ce que l’art fait à la sociologie”, Paris Minuit, 1998.

alcun modo rintracciabile proprio perché fantastico e pertanto, come ricorda Munari, anche *non realizzabile*.

Fantasia. Tutto ciò che prima non c'era anche se irrealizzabile (Munari 1977, 9)

La fantasia viene pertanto distinta dall'invenzione, dalla creatività e dall'immaginazione in quanto:

La fantasia è la facoltà più libera delle altre, essa infatti può anche non tenere conto della realizzabilità o del funzionamento di ciò che ha pensato. È libera di pensare qualunque cosa, anche la più assurda, incredibile, impossibile (Munari 1977, 21).

Se, da scienziati sociali, ci soffermiamo a riflettere su queste parole noteremo che solo il termine "immaginazione" appartiene al nostro lessico e alla nostra disciplina.⁵ Seppure con difficoltà esso ha infatti ricevuto più riconoscimento nella disciplina rispetto a termini come fantasia o invenzione che rimandano immediatamente ad un mondo che non c'è. Non solo perché il fantastico non è reale ma soprattutto perché si muove secondo traiettorie *straordinarie* che non devono rispettare logiche di significazione, di verosimiglianza o di verità. Non a caso la fantasia appartiene al mondo degli artisti, a chi quindi con altri strumenti e altre vesti parla della realtà seguendo altre logiche o, come direbbe Rodari (1973), altre "fantastiche" e viene attribuita ai bambini perché dicono o disegnano cose "fuori dalla realtà".⁶ Ma nelle discipline scientifiche e laddove si vuole *fare scienza* la fantasia è bandita, lasciando solo spazio alla creatività e all'immaginazione.

La creatività è un uso finalizzato della fantasia, anzi della fantasia e dell'invenzione, in modo globale. [...] L'immaginazione è il mezzo per visualizzare, per rendere visibile ciò che la fantasia, l'invenzione e la creatività pensano (Munari, *ivi*, 22).

La creatività è tutto ciò che è "realizzabile" e ha quindi un contatto molto forte con la realtà ma nel momento in cui la fantasia domina il processo creativo si apre nuovamente la strada all'incredibile e all'impossibile. Il processo creativo diventa allora processo artistico che *rinvia ad altro da ciò che sta rappresentando* (Crespi cit.).

In questo sviluppo l'arte diventa al tempo stesso espressione e veicolo del desiderio, del non controllato, permettendoci di sondare sia l'esistente e l'inaspettato che l'impossibile, essendo il desiderio «ossessionato dalla propria impossibilità» (Probyn 2008, 136).

⁵ Il riferimento più immediato è all'opera di Wright Mills (1962) "L'immaginazione sociologica".

⁶ Non a caso spesso gli artisti sono trattati come dei devianti (Becker 1963, 1982) e i bambini e i pazienti psichiatrici subiscono simili forme di disciplinamento perché non padroneggerebbero adeguatamente i rituali sociali di contegno e di controllo dei propri sentimenti (Goffman 1967).

Il rapporto tra arte e desiderio si fa dunque più stretto in questa comune dimensione di impossibilità proprio perché il *cuore* del desiderio risiede nell'atto stesso del desiderare qualcosa che non c'è, coincidendo con la mancanza (Lacan 1966), e facendosi per questo possibile generatore di cambiamento.

«[...] la spinta creativa nascerebbe da un bisogno profondo che ha le sue radici nelle esperienze primarie dell'individuo. Quando nel rapporto con la figura materna si produce il primo distacco, la perdita dell'oggetto d'amore produce aggressività e colpa. [...] il desiderio di riparare la colpa si manifesta nel tentativo di ricreare il legame che è stato rotto, sublimando l'aggressività ed esprimendo la riparazione attraverso la produzione del nuovo» (Melucci 2000, 70).

In questo senso il processo creativo verrebbe ricollegato ad un'esperienza molto profonda di rottura che si esprime attraverso il desiderio di costruire nuovi legami.⁷

4. Corporeità e desiderio nel lavoro intellettuale precario

Il tema del desiderio si incontra soprattutto nella letteratura psicoanalitica e in quella sui consumi e sull'industria pubblicitaria. In ambito psicoanalitico esso viene tradizionalmente riferito alla sessualità e declinato secondo modalità di genere normalmente ricodificate in termini di attivo e passivo: alla donna è ricondotta una rappresentazione come oggetto passivo del desiderio e all'uomo una di soggetto desiderante attivo (Probyn 2008, 137). A partire dalla fine del Novecento, anche grazie all'influenza del femminismo, questa rappresentazione non è più stata così uniforme poiché anche le donne hanno iniziato ad essere raffigurate come soggetti desideranti attivi. Tutto questo si è però realizzato all'interno della sfera dei consumi assoggettando le donne «ad un doppio vincolo» da una parte come oggetti del desiderio, venduti come un tutt'uno con i prodotti commerciali reclamizzati, e dall'altra come consumatrici desiderose. Ciò non ha tuttavia comportato alcuna modifica nella rappresentazione del femminile come attivo ma ne ha bensì riaffermato una subalternità esprimendolo sotto altre forme.

A fianco a tale interpretazione del desiderio come condizione impossibile se ne sono sviluppate altre nei termini di forza creatrice e di stimolo all'azione delle persone. Nell'ambito di riflessione femminista quando il desiderio assume una connotazione creativa viene espresso come *potenza*

⁷ L'approccio cognitivista vede la creatività come un insieme di abilità operative della mente che si attivano in certe condizioni e guidano le strategie cognitive, non legandola pertanto alla genialità o all'inconscio ma alla capacità di collegare informazioni per risolvere un problema. Da un lato, secondo un'interpretazione psicoanalitica, la creatività è espressione di un mondo interiore profondo, caratterizzato da genialità e sregolatezza, legata al mondo dell'arte e della fantasia, dall'altro, secondo quello cognitivista, è invenzione come soluzione di problemi e attività quotidiane.

generatrice ed è spesso sviluppato in riferimento alla maternità. La gravidanza si fa metafora del desiderio e il ventre materno ne dà evidenza incarnata nel corpo della donna.

La “pancia” è una parte del corpo ricca di significati simbolici, quelli legati ad un godimento corporeo dei sensi e quello più specifico della gravidanza. Quando si fa metafora di un corpo gravido è espressione di ricchezza e di floridezza ma anche segno di una trasformazione oltremisura, percepibile come «mostruosa» (Braidotti 1996, 22). Secondo l’analisi di Braidotti il corpo gravido e quello mostruoso si mischiano nell’immaginario maschile, come «miscuglio» di orribile e di meraviglioso, affascinante e temibile. Entrambi, il mostro e la madre, trasgrediscono infatti i limiti e la forma del modello di corporeità assunto a norma. Il corpo gravido di una donna è la manifestazione tangibile del desiderio che infrange i limiti fisici generando «disgregazione, dispersione della coerenza [...] dell’Io» (De Lauretis 1999, 77). Per questo la gravidanza è così temuta, taciuta e nascosta tanto più nello spazio-tempo del lavoro in cui sono l’ordine e la produttività a costituire la norma. I corpi entrano nella scena lavorativa come fonti di un malessere, espressione di un disagio verbalmente ancora inespresso (Borderias et al. 2006; Barbieri et al. 2005), ma raramente si esprimono in termini di piacere e di godimento.

La pancia, così intesa, è pertanto una metafora per descrivere i vuoti e i pieni, i disagi e le gioie dei lavoratori e delle lavoratrici intellettuali. L’espedito fantastico del biglietto da visita funge da specchio di tali condizioni ma allo stesso tempo da *impulso* per una trasformazione del/la proprietario/a, come evidenzia il confronto tra “lavori veri” e lavori immaginari. Le trasformazioni sono solo temporanee, anche se cristallizzate e oggettivate nei biglietti, perché ognuno dei soggetti quotidianamente svolge altri lavori veri “poveri di pancia”, non solo metaforicamente ma anche materialmente come dimostra a livello generale anche il tasso di natalità in Italia, tra i più bassi d’Europa e con l’età più avanzata della madre per il primo figlio (Istat 2005, 2007).

Verrebbe dunque da domandarsi se esiste un problema con il desiderio e il desiderare dato che, solo attraverso la dimensione del fantastico – quindi dell’irrealizzabile-, tale *sentire* sembra riuscire ad esprimersi, tanto più in ambito lavorativo.

È l’autocontrollo a contrapporsi al desiderio negandolo. Come sostiene Pitch, attraverso Foucault, l’altra faccia della libertà dei moderni è l’autocontrollo: siamo cioè noi i poliziotti di noi stessi, noi ad auto-controllarci ed auto-disciplinarci. Tale processo avverrebbe di pari passo con quello che lei definisce “l’imperativo della prevenzione” le cui caratteristiche principali sono “l’individualizzazione e la privatizzazione”. Siamo cioè noi ad essere responsabili di ciò che ci può capitare, erodendo il valore e la forza dei legami sociali.

L’ideologia della prevenzione si accompagna a quella della libertà, declinata come libertà di scegliere, e in questo senso ogni forma di autocontrollo appare come un esercizio della propria

libertà di scelta. Siamo alla piena espressione del disciplinamento delle società moderne descritto da Foucault in cui l'allineamento non passa attraverso forme di costrizione fisica ma attraverso l'autonoma sottomissione del soggetto alle norme e alle convenzioni sociali. Il disciplinamento si esplica attraverso i corpi ma in maniera diseguale tra uomini e donne. «La modernità estrema dissolve i corpi maschili ma non quelli femminili che rimangono pesanti a segnare le donne come diseguali»(Pitch, 2006, 65).

È uno strano gioco di presenza e assenza, di immaterialità e pesantezza quello che si esprime nelle vite di donne e uomini al lavoro. Il corpo si trova al centro di opposte teorizzazioni, come oggetto di controllo o come espressione di soggettività unica e irripetibile. A seconda dello sguardo adottato differenti saranno le ricadute in termini di capacità di desiderare e di agency.

«È attraverso il corpo come appartenenza unica e inalienabile che ciascuno sente di essere individuo. È attraverso la consapevolezza di sé come essere vivente, come essere che ha un corpo che gli è proprio in maniera unica e lo fa soggetto irripetibile, che ciascuno scopre di esistere come individuo separato e distinto» (Melucci 2000, 60).

Secondo questa visione, più “interna”, il corpo sarebbe un'area segreta e intima di cui ciascuno è «l'unico padrone e interprete [...] come se il corpo diventasse la radice profonda e irripetibile dell'identità individuale» (*ibidem*). Sotto questo stesso aspetto potremmo quindi interpretare la presenza così evidente di corpi e corporeità nei biglietti immaginati dalle persone coinvolte nel progetto di ricerca.

Cosa c'è dunque dietro questa manifestazione di corporeità dei biglietti? Forse proprio quel modo di esprimere profondamente e *concretamente* la propria individualità delineato da Melucci. In una società i cui contorni si sono fatti più porosi e indefiniti, in cui gli stessi confini tra spazio-tempo di lavoro e spazio-tempo di vita spesso si sovrappongono, in cui le relazioni amicali diventano relazioni lavorative e le relazioni lavorative si mascherano da relazioni amicali senza però mettere in discussione la gerarchia dei ruoli, ciò di cui le persone vanno alla ricerca è quel qualcosa che “è solo mio”, inequivocabilmente mio e di cui solo l'io è interprete: la propria corporeità. Non più pertanto il corpo, i cui stessi confini sono stati ridisegnati da tecnologie biomediche e comunicative, dal diritto e dalla politica, dalla moda e dalla salute sino alla stessa arte (Borgna 2005), ma la corporeità come *sentire corporeo* legato ai cinque sensi. L'eccesso di astrazione dell'esperienza porta a desiderare – come espressione di mancanza e forza generatrice del nuovo- proprio un contatto con il proprio corpo. E anche se del corpo si è fatto *un gran dire* non è l'esperienza intellettualizzata, razionalizzata, mediata ma bensì quella del corpo abitato, sentito, vissuto,

materializzato che «afferma la spinta vitale ad entrare in contatto con la realtà e con gli altri» (Melucci 2000, 59).

Nonostante l'industria pubblicitaria si basi su una continua sollecitazione evocativa del desiderio nelle nostre società il desiderare è sempre più negato (*vedi supra* pag 10) perché in sé ha anche una dimensione portatrice di «negatività e di non coerenza» (De Lauretis, 1999, 9). Nel pensiero di De Lauretis il desiderio è infatti presentato come un elemento ambivalente, produttore di caos, come:

«frana, disgregazione, dispersione della coerenza (per non dire della volontà) dell'io: momento estatico di esplosione/implosione, in cui l'io si scolla, si sfalda, non tiene più. Anche questo momento estatico di eclissi, di rischio, di perdita di sé nel desiderio dell'altro o dell'altra è parte della soggettività, la parte che più pertiene alla sessualità. Ed è questa che disturba la positività, la funzionalità, la performatività di una politica del desiderio trionfante» (De Lauretis 1999, 77).

In questa natura incontrollata risiederebbero le ragioni della scomparsa del desiderio dal discorso politico e, noi potremmo aggiungere, dal discorso lavorativo se non nei termini di un desiderio desessualizzato e depurato della sua negatività. Il mercato infatti, nonostante abbia ridotto a merce i sentimenti, le relazioni e la stessa vita (cfr. Vantaggiato cit.; Hochschild 2003), ha l'interesse che la sfera privata non entri eccessivamente al suo interno perché ne sarebbe (dis)turbato.

La negatività sarebbe per De Lauretis, al pari dell'elemento positivo, costitutiva dell'esperienza del soggetto e come tale non andrebbe né rimossa né esaltata ma bensì presa in considerazione. È in quello spazio di mancanza e di desiderio, «di fantasmi, ambivalenze e necessità» (*ivi*, 80) che si esprimerebbe la *materialità* del soggetto «di cui la sessualità è il nodo centrale, il luogo in cui le istanze del corporeo, dello psichico e del sociale si intrecciano a costituire la soggettività e i limiti dell'io» (*ivi* 78). Indagare il desiderio al lavoro nella sua *totalità* può quindi offrire una strada per rimodellare e ricostruire il nostro modo *materiale* di stare *nel* lavoro e scoprirne di nuovi.

Il desiderio è intrecciato al tema della sessualità ma, anche se solo negli ultimi trent'anni è stato esplorato anche in sociologia superando una visione che lo considerava soprattutto di pertinenza della biologia, viene trattato prevalentemente come testo disincarnato dal corpo.

È una sbalorditiva mancanza di molte delle prime formulazioni proprio il fatto che il mondo del corpo che vive e respira, suda e fa sesso, il mondo sensuale e sensibile del corpo emozionale e materiale sia difficilmente rintracciabile. Il sesso per la maggior parte dei sociologi – sia esso un copione, un discorso o una questione di potere – è stato analizzato in maniera di gran lunga troppo cerebrale e troppo poco corporea (Plummer 2002, 492)

Sia nell'ambito della sociologia del corpo che della sociologia della sessualità il corpo come esperienza vissuta è stato poco indagato rispetto al proliferare di studi che l'hanno interpretato come testo sessuato, come immagine, come rappresentazione o come costruzione discorsiva. La sessualità «è certamente una faccenda altamente simbolica e sociale [...] Ma essa è anche (e non contraddittoriamente) una faccenda di desiderio, corporeità, carne. E questa realizzazione sembra porre un problema: *tranne che in rari casi, i sociologi non studiano il desiderio*» (*ibidem*). Solo raramente l'attenzione è stata data alla corporeità o all'incorporamento e ai «processi del farsi corpo, del divenire corpo nello spazio sociale» (Turner, 1996, xiii).

Non si vuole con questo riaffermare il tradizionale dualismo cartesiano mente/corpo affermando l'esistenza di un "corpo naturale" separato e autonomo rispetto alla sfera sociale ma bensì tenere gli aspetti discorsivi insieme con quelli legati alle pratiche corporee e «riconoscere quanto i nostri corpi e il nostro sentire si compenetrino al sociale» (Plummer, cit., 492). Mantenendo cioè, con De Lauretis, l'aspetto della sessualità come espressione di desiderio dirompente, disturbante e refrattario al disciplinamento ma costitutivo dell'esperienza sessuata di ogni soggetto. L'invito è quindi al recupero di questa dimensione corporea e corpulenta sia come area di ricerca e di analisi ma anche come possibile strategia di resistenza nell'ambito lavorativo.

I biglietti da visita per mestieri immaginati ne offrono un esempio attraverso il filtro dell'ironia e della fantasia.

5. Il riso dissacrante e rigenerante dei biglietti da visita

Il desiderio è fortemente legato all'intimità e alla corporeità, tocca corde che conducono all'elevazione dell'intelletto a partire dal sentire sensibile dei corpi. Solleticando il desiderio si esprime quel bisogno di corporeità, quel "ventre" che lievitando porta a staccarsi dalla quotidianità terrena, fatta di lavoro, fatiche e responsabilità.



Figura 1

La promenade di Chagall in cui Marc e Bella sono tenuti insieme da una stretta di mano tra terra e cielo, in cui l'uno è sostegno dell'altra in una tensione senza fine tra spinta al radicamento e spinta a spiccare il volo, è una raffigurazione efficace di questa compresenza di pulsioni nella persona.

Spensieratezza e materialità corporea sembrano essere i due aspetti del bisogno anche dei lavoratori della conoscenza che hanno partecipato al progetto dei biglietti da visita. Chiave d'accesso è l'ironia, tratto caratteristico dell'opera, che abbassa tutto ciò che è ideale e astratto sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità.

Il riso abbassa e materializza (Bachtin 1965, 26)

L'abbassare, il materializzare non per forza hanno però un significato di degradazione ma, come in Bachtin, anche *rigenerativo*, il riso è infatti anche produttivo del nuovo. L'abbassamento porta ad un avvicinamento alla terra ma la stessa terra è anche generatrice di nuova vita: nella terra si muore ma dalla terra si nasce.

L'abbassamento scava una tomba corporea per una *nuova* nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo (*ibidem*).

L'elemento scherzoso del biglietto che traspone tutto il cerimoniale della presentazione lavorativa su un piano umoristico provoca un abbassamento non tanto della persona quanto del ruolo e della *faccia* ricoperta a lavoro. Il riso è centrale nel rivelare la presenza di due culture, una intellettuale e una corporea, dove è la seconda attraverso la finzione a farsi beffe di quel mondo del lavoro impomatato, fatto di definizioni professionali criptiche e di biglietti da visita. Così si può spiegare la frequente presenza di "pancia" nei mestieri immaginati.

Dalla raccolta dei desideri dei lavoratori emerge una voglia e un forte bisogno di corporeità in un mondo del lavoro fattosi sempre più immateriale e asettico. C'è chi assaggia biscotti, chi canta, chi "va a spasso", chi cerca stelle cadenti o chi semplicemente cerca un materasso comodo per riposare. I lavori immaginati esprimono un godimento olfattivo, tattile, visivo, uditivo e gustativo di cui da *lavoratori veri* si serba solo il ricordo e il forte desiderio.

Ruggiero, allevatore di farfalle

Seguo e curo il ciclo di vita di questi affascinanti insetti da uovo a bruco a crisalide a farfalla.

Generalmente mi occupo di specie autoctone, ma per progetti speciali allevo anche quelle tropicali.

Beppe, collaudatore di vasche idromassaggio. Nel tempo libero è un cercatore di riflessi

Questo è un mestiere che si spiega da solo.

Nel tempo libero, sono *cercatore d i riflessi*. Vago per la città e campagne, di giorno e di notte, cercando piccoli bagliori colorati prodotti da frammenti di vetro, rugiada, bottiglie di vodka, occhi, diamanti, metalli lisciati, pozzanghere, lacrime, ghiaccio, ologrammi di biglietti del metrò, obiettivi fotografici e denti di oro.

Xenia, cantatrice di ninne nanne

Canto ninne nanne russe, ai bambini e agli adulti. Non faccio concerti, ma offro il mio servizio a domicilio.

Preferisco scegliere io sul momento il tipo di ninnananna da proporre, a seconda della situazione e dell'ispirazione del momento. Nel mio repertorio ci sono ninne nanne popolari e d'autore (ce ne sono di bellissime di Tchaikovsky o Rimsky-Korsakov).

Claudia, Assaggiatrice di biscotti

Palato fine, guance paffute.

Delicata signorina tonda che assaggia bontà a tutte le ore.

Una modalità non finalizzata e strumentale del vivere si esprime anche nel bisogno di camminare senza meta, "spasseggiando" a piedi e scoprendo insieme ad altre persone «nuove prospettive da cui *guardare* le cose». Libertà di movimento, di uscire dai confini spaziali della propria quotidianità liberandosi, come Sara, dei moderni apparecchi di fotografia aerea e ridisegnando nuove cartine geografiche riprendendo contatto con la terra. Al disincantato rapporto visivo mediato dalla tecnologia ne viene contrapposto uno più terreno sporcandosi i piedi.

Maria Chiara, spasseggiatrice

Porto a spasso persone (singole o piccoli gruppi) camminando in tragitti urbani o agresti dalla strada che tutte le mattine si fa per andare a lavoro a luoghi mai visitati e nemmeno immaginati.

Amenamente scorrendo e associando sguardi scopro con loro nuove prospettive da cui guardare le cose e pratico il turismo esistenziale intelligente

Sara, disegnatrice di cartine geografiche

Amo così tanto viaggiare a piedi che anche per disegnare una cartina geografica continentale, invece di utilizzare moderni apparecchi di fotografia aerea, calcolo le distanze contando i passi.

PS: da grande volevo fare la vagabonda, ma mi hanno detto che era un lavoro poco rispettabile

Alcuni mutuando dal mercato del lavoro la pratica di costruire società multiservizi che offrono con un unico *pacchetto* differenti competenze, mettono allo stesso tempo a disposizione del lettore le abilità dei propri mestieri immaginati.

Noemi, ghost reader

Sono una lettrice fantasma. Leggo romanzi e saggi di ogni genere, libri di poesie o testi specialistici.

Per permettere a chi non ha tempo (uomini e donne d'affari dell'alta società, ma anche flessibili oberati di precarietà) ma non sa rinunciare a discorrere di letteratura, di raccontare l'ultimo libro letto e di poter citare due righe, le più significative, stupendo gli astanti e mantenendo alto il proprio onore letterario.

Lorenzo, assaggiatore

Assisto chi e' indeciso di fronte ad un ricco menu e non sa decidersi: assaggio ogni piatto e consiglio le migliori prelibatezze. (cerco un socio per occuparsi dei vini).

Un'attività collaterale, con tariffe lusso, e' il "ghost eater", l'assaggiatore per chi e' a dieta e non può permettersi di mangiare: mangio io e racconto com'è (potrei avvalermi delle capacità letterarie della ghost reader Noemi)

O addirittura c'è chi, come Edoardo, esprime chiaramente l'ambivalenza del desiderio e del suo continuo avvilupparsi e srotolarsi alla ricerca di una soddisfazione che non appena viene raggiunta cerca nuova soddisfazione.

Edoardo, falegname di stuzzicadenti che vorrebbe fare l'assaggiatore di caffè'

Mi immagino lavorare con cose essenziali ed essenzialmente minute e semplici. Specializzato in stuzzicadenti, mi dedicherei ad affilare con maniacale pazienza piccoli strumenti di sopravvivenza quotidiana. Preferirei venderne uno ad uno ma se il mercato cresce, sto pensando a confezioni formato Lucullo da tre, max 5 pezzi. Ecco cosa vorrei essere io, e visto però che so già che il falegname presto vorrebbe fare l'anonimo assaggiatore di caffè, ecco che già lo metto nel mio immaginario. Quindi riassumendo, vorrei fare il falegname di stuzzicadenti che vorrebbe fare l'assaggiatore di caffè.

Michele, cacciatore di stelle cadenti

Cacciatore di stelle cadenti.

Sono il numero assoluto a livello mondiale in questo campo. Tanto che sono fortemente in credito con i desideri...

Infine c'è "Dea, creatrice di infusi e posizioni magiche", che della realizzazione di desideri ha fatto il proprio mestiere. Chissà se il fatto che da "lavoratrice vera" faccia la psicologa abbia inciso sul suo desiderio di lavorare con i desideri superandone l'impalpabilità che li contraddistingue e creando ben più tangibili infusi e pozioni per *realizzarli*.

Dea, creatrice di infusi e pozioni magiche
Per la realizzazione dei propri desideri.

6. In conclusione. Quello che non c'è

Ho perso il gusto non ha sapore quest'alito di angelo che mi lecca il cuore. Ma credo di camminare dritto sull'acqua e su quello che non c'è. Arriva l'alba o forse no, a volte ciò che sembra alba non è. Ma so che so camminare dritto sull'acqua e su quello che non c'è (Afterhours 2002).

I desideri dicono di quello che non c'è in questo mondo lavorativo precario. Dicono del poco spazio lasciato al desiderio e alla corporeità nelle vite di chi, mettendo in produzione le proprie passioni e ponendo al centro del proprio quotidiano lavorativo la comunicazione e le relazioni tra cose e persone, sta forse trascurando di tessere una comunicazione con sé stesso/a. Stupisce dalla lettura delle biografie lavorative vere che i partecipanti e le partecipanti al progetto svolgano lavori nuovi e inusuali, risultato di composizioni personali di idee e competenze. Molte di queste persone sono già degli esploratori e delle esploratrici nella vita reale, incontrano contesti sempre nuovi, li studiano e cercano di elaborare proposte innovative per affrontarne la complessità. *A parole* sono lavori molto ricchi e privi di noia. Con la fantasia però si vola lontano da idee e progetti alla ricerca di manualità e di corporeità.

I desideri dicono di quello che non c'è. Il pieno dei lavori intellettuali è un vuoto di corpo in una società che non ha ancora abbandonato il dualismo cartesiano, in cui una parte si sviluppa ancora a discapito dell'altra.

La fantasia nell'atto di composizione artistica fornisce una nuova *figurazione*: quella che definirei *delle lavoratrici e dei lavoratori sensibili*.⁸ Una figurazione che mappa l'attuale costellazione lavorativa ed è in grado di uscire da tradizionali schemi di pensiero dualistici, travalicando il reale e offrendo attraverso il riso nuove strategie di resistenza.

⁸ Ancora una volta è l'arte a venirmi incontro in questa figurazione, attraverso l'invenzione teatrale di Guido Ceronetti del "teatro dei sensibili"(1993).

Riferimenti bibliografici

- Adorno T. W.** (1949), *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 2002.
- Adorno T. W.** (1970), *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1977.
- Afterhours** (2002), *Quello che non c'è*, Mescal.
- Bachtin M.** (1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.
- Barbieri P., Cigarini L., Chiarabini V. et al.**, (2005), *Parole che le donne usano per quello che fanno e vivono nel mondo del lavoro oggi*, Milano, Quaderni di Via Dogana.
- Becker H. S.** (1963), *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, Ega, Torino (2006).
- Becker H. S.** (1982), *I mondi sociali dell'arte*, il Mulino, Bologna (2004).
- Bertasio D.** (a cura di) (1998), *Immagini sociali dell'arte*, Dedalo, Bari.
- Borderias C., Cigarini L., Nannicini A. et al.** (2006), *Tre donne e due uomini parlano del lavoro che cambia*, Milano, Quaderni di Via Dogana.
- Borgna P.** (2005), *Sociologia del corpo*, Laterza, Roma-Bari.
- Braidotti R.**, *Madri, mostri, macchine*, Roma, Manifesto libri, 1996.
- Braidotti R.**, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.
- Ceronetti G., Fioroni G.** (1993), *Marionettista*, Corraini, Mantova.
- Crespi F.** (1998), *Presentazione*, in Bertasio D. (a cura di), *Immagini sociali dell'arte*, cit.
- Dal Lago A., Giordano S.** (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna.
- De Lauretis T.** (1999), *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano.
- Goffman E.** (1967), *Il rituale dell'interazione*, il Mulino, Bologna, (1988).
- Heinich N.** (2004), *La sociologia dell'arte*, il Mulino, Bologna.
- Hochschild A. R.** (2003), *Per amore o per denaro. La commercializzazione della vita intima*, il Mulino, Bologna, 2006.
- Istat** (2005), *Sintesi. Rapporto sull'Italia 2005*, <http://www.istat.it>
- Istat** (2007), *Essere Madri in Italia. Anno 2005*, <http://www.istat.it/societa/struttfam/>, Gennaio 2007.
- Lacan J.** (1996), *La significazione del fallo*, in Giacomo Contri (a cura di) *Scritti*, Einaudi, Torino, vol. 2, 2002.
- Mele V.** (a cura di) (2007), *Le forme del moderno. Attualità di Georg Simmel*, Franco Angeli, Milano.
- Mele V.** (2006), *Introduzione*, in G. Simmel, *Estetica e sociologia*, Armando, Roma.
- Melucci A.** (2000), *Corpo*, in A. Melucci, *Parole chiave. Per un nuovo lessico delle scienze sociali*, Carocci, Roma.
- Melucci A.** (2000), *Creatività*, in A. Melucci, *Parole chiave*, cit.
- Munari B.** (1977), *Fantasia*, Laterza, Roma-Bari.
- Nannicini A.** (2002), *Le parole per farlo. Donne al lavoro nel postfordismo*, Derive e Approdi, Roma.
- Pitch T.** (2006), *La società della prevenzione*, Carocci, Roma.
- Plummer K.** (2002), *La sociologia della sessualità e il ritorno del corpo*, in «Rassegna italiana di sociologia», pp.487-501, n. 3.

- Probyn E.** (2008), *Desiderio*, in T. Bennett, L. Grossberg, M. Morris, *Nuove parole chiave. Dizionario di cultura e società*, Il Saggiatore, Milano.
- Qvortrup L.** (1998), *L'arte e la società dei multimedia interattivi: lo shaping socio-estetico dei multimedia*, in Bertasio D. (a cura di), *Immagini sociali dell'arte*, cit.
- Rodari G.** (1973), *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino.
- Santoro M.** (2004), *Introduzione*, in N. Heinich, *La sociologia dell'arte*, cit.
- Timeto F.** (a cura di) (2008), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Utet, Torino.
- Turner B.** , (1996), *The body in society*, Oxford, Blackwell.
- Vantaggiato I.** (2001), *Sentimenti e cura*, in U. Zanini e Fadini, *Lessico postfordista*, Feltrinelli, Milano.
- Wright Mills C.** (1962), *L'immaginazione sociologica*, il Saggiatore, Milano.