

Genealogia e storia dell'estetica

Elio Franzini*

ABSTRACT

This essay examines the concepts of hegemony, genealogy, and historical responsibility through a dialogue between Gramsci, Croce, and Foucault. It argues that the weakening of Croce's intellectual hegemony in twentieth-century Italian thought contributed to the erosion of cultural identity, autonomy, and responsibility, while highlighting the enduring importance of historical inquiry. By comparing Croce's history of ideas with Foucault's genealogical method, the paper explores how genealogy uncovers the contingent formation of knowledge, power, and institutions without relying on teleological or foundational narratives. Particular attention is devoted to the history of aesthetics as a privileged field in which genealogical analysis reveals the symbolic, expressive, and critical dimensions of artistic forms. Through examples drawn from Florensky and Lyotard, the essay shows how genealogical approaches to aesthetics illuminate the plurality of perspectives, the fragmentation of modernity, and the ongoing capacity of art to challenge established structures of meaning and power.

KEYWORDS

Genealogy, Hegemony, History of Aesthetics

1.

Il concetto gramsciano di egemonia non è sempre stato adeguatamente valutato e considerato nel panorama filosofico italiano: non sempre, per esempio, è stato afferrato che il suo spessore culturale si coniuga con i concetti di autonomia e responsabilità. Se separiamo tali concetti dal loro significato politico, vediamo che, nelle discipline storiche e culturali, egemonia significa riuscire a dominare una scena di pensiero, ponendosi come punto di riferimento, anche critico, in grado di assumere, e di far assumere, una pur controversa identità.

Ora, nella prima parte del Novecento vi è probabilmente stata, nella storia dell'estetica, una sorta di egemonia del pensiero di Croce¹ (cui non si sottrae lo stesso Gramsci), indebolita la quale

* Università degli Studi di Milano Statale, elio.franzini@unimi.it

¹ Paolo D'Angelo insiste sul fatto, in vari suoi scritti, che tale egemonia sia esistita. Vedi, per esempio, la sua premessa al volume, da lui stesso curato (D'Angelo 2008).

si sono progressivamente indeboliti anche i concetti di identità, di autonomia e, per certi versi, di responsabilità. Recuperarli in astratto non è percorso semplice, specie in un panorama filosofico – quello italiano – divenuto spesso un territorio di conquista. Per sfuggire a tale esito, esiste forse una sola strada, che è poi anche quella che permette di recuperare un'identità, cioè il responsabile ricorso alla storia.

Se vogliamo invece supporre che tale egemonia sia stata assente, bisogna tuttavia ammettere che Croce tra i primi ha compreso che cosa significasse fare storia del pensiero, e delle idee estetiche in esso: una individuazione di problemi, anche definitivi e ontologici, che non si limiti a una ricostruzione diacronica specialistica – che spesso rende del tutto illeggibili volumi di storia della filosofia, esempi di erudizione privi di un filo conduttore – disegnando invece un percorso di lettura che prenda avvio non solo dai testi, ma dalle dispute, se non dalle battaglie, che essi hanno generato². Una linea che paradossalmente si ritrova in un altro autore che riflette sul concetto di egemonia, Michel Foucault, linea che si traduce nell'ambigua volontà di tradurre la storia all'interno di un percorso genealogico. Genealogia perché, in essa, ispirandosi a Bachelard, la storia narrata segue un percorso non lineare, fatto di vere e proprie rotture epistemologiche, spesso difficili da individuare, che si traducono in comportamenti culturali e persino esistenziali. Il modello di Foucault ipotizza che la genealogia si opponga a ciò che tanto piace ai semplificatori, al giustizialismo filosofico, e scientifico in genere, del nostro tempo: ci si oppone ai significati ideali, alle indefinite teleologie, alla ricerca dell'origine. Non c'è un'essenza della storia, ma un paziente lavoro di scavo nella storicità del senso – quello che Gramsci voleva e che sembra ormai dimenticato nell'orgia del dato, del valutabile, del sistema, e via dicendo. Un filo conduttore genealogico, dunque, che non ha un percorso preciso, quasi un rizoma che non conosce la linea ordinata delle formiche, che lavora al tempo stesso con la precisione dei ragni e con l'anarchico movimento dei topi.

Nella sua costitutiva indefinitezza, il termine genealogia ha molte radici, che dopo Nietzsche hanno subito un radicale rivolgimento, definendosi come una storia che sembra rifiutare l'idea di una fondazione assoluta del senso, rigettando una visione globale, una finalistica dimensione unitaria, l'adesione a un preciso modello di pensiero, quasi alludendo a una storia dopo la storia. Eppure, ha una serietà che non merita riduzionismi, se non altro perché pene-

² Ci si riferisce ai tre volumi di P. D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica*, pubblicati da Quodlibet di Macerata, di cui questo breve contributo vuole quasi essere l'elogio.

tra all'interno dei modelli concettuali delle istituzioni, svelandone i meccanismi falsificanti. Rivolgendo la genealogia alla storia delle istituzioni e delle discipline (compresa ovviamente l'estetica) si potrà rispondere in modo non banale alla domanda: 'ma, a che cosa serve?' Serve almeno a svelare percorsi di costituzione di saperi e poteri che, sempre esistiti, si sono solidificati nella nostra modernità, a partire dal XVI secolo, cogliendo, al tempo stesso, possibili germi di dissoluzione all'interno dei loro processi costitutivi.

Sarebbe tuttavia errato ritenerlo soltanto un percorso decostruttivo. Nel suo tentativo costante di evitare ogni ideologia, anche larvata, una storia genealogica presenta un modello alternativo a quella storia monumentale che ha spesso imbrigliato il pensiero occidentale e la sua morale, svelando quelle maschere ideali che sono retoriche costruite da meccanismi di potere, anche parcellare e non necessariamente di classe. L'officina dove si fabbricano ideali emana, osserva Foucault, il fetore delle menzogne. A fronte della storia ideale della tradizione hegeliana, che pure ben conosce, egli così segue, tra i maestri del sospetto indicati da Ricoeur, il solo Nietzsche: sospetto, dunque, per storie che possano dire in modo ordinato e conciliatorio la storia – la storia del pensiero, dell'io, della morale – spezzando in tal modo un ordine che non esiste più, che non si riconosce più. La genealogia prende avvio dalla attestazione di un disordine e dalla contemporanea consapevolezza che tale disordine non può essere banalizzato, che va affrontato con uno spirito critico, prendendo diretto o indiretto spunto dall'ultimo degli illuministi, cioè da Kant. Ma l'esigenza kantiana di un pensiero che restituisca all'uomo la sua capacità di trovare le condizioni di possibilità del pensiero si infrange, in Nietzsche come in Foucault, proprio sul concetto di uomo, e sulle sue elaborazioni concettuali e istituzionali, sul fatto che, di questo ideale astratto, si possa costruire un percorso ordinato, una genesi, una storia stessa. Come è possibile, oggi, pensare l'uomo e farne la storia?

Domanda di cui non ha senso alcuno cercare la risposta o almeno una risposta che abbia la stessa perentorietà della domanda, prendendo invece coscienza, senza teorizzazioni postmoderniste, che il pensiero, come la storia, è attraversato da rotture, che già in altri contesti, si pensi a Simmel, erano state evidenziate. Costruire un concetto storico di umanità tra questi ostacoli restituisce un falso intero, che nella modernità è impossibile teorizzare poiché la concatenazione naturale delle cause non è più in questione e la storia si muove tra sistemi di potere che fanno acquisire alla storia stessa personalità nuove, spesso in conflitto tra loro, senza alcuna finalità unitaria. Frammentazione non è tuttavia disordine, bensì invito a

uno sguardo plurale, a una moltiplicazione dei punti di vista, a una storicizzazione delle istituzioni, nella loro paradossale singolarità e pervasività. La genealogia narra le articolazioni dei saperi e dei poteri in un mondo frammentato, dove le scienze dell'uomo entrano in una crisi da cui mai si riprenderanno. E dove l'uomo acquisisce, al tempo stesso, una realtà corporea, sulla quale i poteri esercitano il loro dominio: la politicizzazione del corpo è l'immagine di una storia dove si dissolve il concetto di uomo.

Soltanto dopo avere tentato una nuova archeologia del soggetto-uomo, che è una vicenda che si svolge dall'Illuminismo a Husserl, si può capire sino in fondo il senso della genealogia, che è un lavoro ordinato su quelle che per Foucault sono 'pergamene ingarbugliate, raschiate, più volte riscritte'. Come è appunto la storia, e sempre più una storia priva di grandi ideali teleologici, la nostra storia. Senza ricerca delle origini, senza il 'dispiegamento metastorico dei significati ideali', senza una chiara visione, e concezione, della verità. Esistono senza dubbio nella modernità e nei suoi post- varie forme di relativismo, di pluralità tollerante, quasi specchio di un illuminismo perenne: ma le genealogie foucaultiane non vanno lette in questa chiave dal momento che gli sguardi che fanno emergere non sono riducibili alle 'critiche' cui Kant o la Scuola di Francoforte ci hanno abituato. Il loro scopo è al contrario quello di fare emergere i modi, le forze, le connessioni, le effettività stesse in cui le istituzioni e le discipline si realizzano, e con esse i sistemi comunicativi che li hanno generati e trasmessi. Quei sistemi che, come scriveva Formaggio (1981, p. 181), tendono sempre più a polverizzare o annullare fino al letargo 'le potenze originarie del corpo individuale e sociale'. La comunicazione diventa altro, manifestazione di poteri che sciolgono la realtà in se stessi, banalizzandola in una quotidianità informativa dove dal nulla non scaturisce significato alcuno: è il vuoto di senso, la tribalità di una prassi priva di pensiero, che distrugge l'individualità, che annulla i soggetti – che non comunica nulla. Ed è in questo contesto che oggi si disegnano le genealogie del futuro, quelle senza storia, che mirano in modo subdolo alla sottrazione della libertà individuale: una genealogia che è 'accoppiamento delle conoscenze erudite e delle memorie locali' (Foucault 1990, p. 23). La genealogia svela la storia come una tattica, non una strategia interpretativa.

La valutazione di queste forme genealogiche da parte di Foucault va in una direzione esplicitamente politica, in una dimensione quasi prassistica rivestita da epistemologia o, se si vuole, un'epistemologia che, nel rifiuto di ogni ideologia possibile, costruisce una prassi politica implicitamente sovversiva, meglio letta da alcuni

movimenti che dai filosofi: se entrano in gioco poteri tribali, locali, discontinui e non legittimati, non solo è vano ogni sforzo di legittimarli o gerarchizzarli, ma essi incarnano un'istanza, politica ed epistemologica, che tali poteri intende sovvertire. In questo modo indica che le sue stesse genealogie – una storia senza finalità e senza gerarchie – non possono leggere il presente frammentato: non esiste un'epistemologia che, contrariamente a quel che crederà Lyotard nella *Condizione postmoderna* del 1979, possa cercare una legittimazione, pur schizofrenica e paradossale, della molteplicità dei giochi linguistici che spezzano e distruggono le forme comunicative e narrative della tarda modernità.

Per Foucault, ormai, non sono le ideologie che possono abbattere i poteri antichi o favorire il sorgere di nuovi. Si tratta piuttosto di disegnare un modello nuovo, quasi insurrezionale, del sapere: 'e non tanto contro i contenuti, metodi o i concerti di una scienza, quanto contro gli effetti di potere centralizzatori legati all'istituzione e al funzionamento di un discorso scientifico organizzato all'interno di una società come la nostra' (Foucault 1990, p. 24). Discorso certo politico, ma senza dimenticare che la politica è qui guidata da una epistemologia, da un concetto di *episteme* che non può essere ignorato se si vogliono comprendere i movimenti del presente, le microfisiche della rivolta che hanno progressivamente sostituito e annullato, nel mondo occidentale, il concetto, anche scientifico, di rivoluzione. Qui non si tratta di rovesciare un paradigma, ma di non accettare alcun sistema paradigmatico, consapevoli che un potere che ha ormai invaso i corpi può essere combattuto soltanto dalla rivolta di tali corpi, in un'indeterminatezza che peraltro è manifestata proprio dalle pratiche sovversive che questo modello seguono.

Ci si può chiedere, come Dufrenne (1968), a che cosa conduca questa riduzione politica dell'uomo a corpo martoriato da una miriade di poteri frammentati che conduce a una soppressione della specificità specifica dei saperi in un'indistinta biopolitica. Domanda del tutto lecita, che si supera solo rilevando che, in tale mancanza, Foucault aiuta a leggere non solo il presente, ma l'incidenza del presente nel nostro passato – ed è forse questa forma non ideologica di ermeneutica a porre il senso della genealogia. Senza dubbio Foucault rivela limiti di affascinante ingenuità quando, supportando la lettura di grandi storie attraverso specifiche genealogie del potere, ignora la genesi dei sistemi ideali, e teorici, che ne sono la struttura portante, dalla nascita del pensiero liberale a quella della democrazia rappresentativa e delle sue crisi, con i loro intrinseci valori. D'altra parte, Foucault insegna a conoscere le microfisiche

del potere, i soprusi quotidiani, la struttura quasi precategoryale del potere, che precede cioè gli ordinati apparati su cui si fonda la sua stessa gestione. Queste microfisiche sono quelle che si verificano ogni giorno nel nostro mondo della vita, di cui abbiamo testimonianza diretta, anche di come la loro persistenza e pervasività mini alla base la credibilità dei sistemi generali: il verminaio della comunicazione, la parcellizzazione del controllo, per citare due esempi facili. E, tra essi, i poteri 'disciplinari', quelli che tendono appunto a sezionare la struttura dei saperi, dividendolo in 'discipline' che ne ordinano la forza in strutture di controllo. Anche in questo caso, per limitarsi a facili esempi, vediamo come il pensiero filosofico stesso sia stato, si pensi ai discorsi secenteschi sulle passioni, un modo per controllare la forza del corpo. L'estetica stessa è stato veicolo razionalista per ordinare il grido di rivolta, di innovazione che dall'arte può scatenarsi.

Costruire dunque una storia, una genealogia delle discipline non significa ripercorrerne i percorsi diacronici, bensì scorgere in essi i momenti dirompenti, in cui esce un potere che la storia non sembra poter descrivere. Si deve dunque comprendere che vi sono differenze di ispirazione – e forse qui anche Croce concorderebbe – tra una storia ricostruttiva e una storia, per così dire, simbolica, quasi una storia mossa da un desiderio incanalato in un progetto di idee, dove i filosofi sanno che è filosofo, assume la responsabilità della filosofia, colui che deve guardare, descrivere, comprendere, senza limitare a questi atti il proprio operare. Il filosofo è colui che 'fonda' il senso delle cose, che guarda all'esperienza e ne comprende le articolazioni, elaborando una genealogia che cerchi nei poteri disciplinari non la costrizione delle regole, ma la ricchezza di un pensiero che sempre di nuovo le trasgredisce.

2.

Ogni epoca ha avuto le sue genealogie filosofiche e quelle rappresentate dall'estetica negli ultimi trecento anni appaiono, tra le storie delle discipline, tra le più emblematiche, forse perché uno dei suoi principali oggetti tematici, l'arte, ha incarnato la frammentazione genealogica della tarda modernità, così come il suo legame con la dimensione sensibile e corporea ha manifestato una forza che al tempo stesso eccede e costituisce le forme del giudizio. Se la storia non si cancella, e appare anzi tra le forme del senso una delle più resistenti, anche tra microanalisi e microfisiche, è perché continuano a manifestarsi genealogie disciplinari che, come l'esteti-

ca, non cercano di ricondurre la varietà dei generi e delle forme in un'unitaria ontologia regionale, bensì usano l'incertezza definitoria per riaffermare il valore genealogico della storia che si realizza nelle dimensioni espressive delle forme estetico-artistiche. Se l'arte è, come è, una forma di sapere, e per di più di sapere simbolico, una disciplina che ne illustra la genesi e la genealogia simbolica, aiuta a meglio capire o, come avrebbe detto Kant, a pensare di più.

È ovvio che, nel momento stesso in cui si afferma l'utilità, fors'anche la necessità, di una storia genealogica dell'estetica come uno dei fili conduttori all'interno della varietà semantica ed espressiva delle arti, non si può tuttavia fornire una definizione unitaria: le affinità tematiche, i fili rossi tra gli autori, i comuni orizzonti non bastano a renderla una storia 'unica', tantomeno finalizzata a instaurare una definizione stabile e precisa. Paradossalmente, l'assenza di 'una' definizione sollecita una individuazione delle caratteristiche essenziali della sua storia, dei suoi vari fenomeni che si sottopongono a un metodologico sguardo descrittivo che non si trasformi né in un repertorio generico e universale sulle arti né in una sterile dossografia dei luoghi comuni che si sono dipanati nelle riflessioni critiche e filosofiche a partire dalla definizione dell'arte stessa come 'imitazione' o 'rappresentazione', e via dicendo. La storia ha una sua funzione in quanto è la manifestazione vivente della genesi stessa del giudizio estetico, che cerca una verità assiologica dei fenomeni artistici, ne manifesta un valore comunicativo sul piano estetico, ne descrive il potere che si svolge a partire dall'incontro produttivo tra dimensioni soggettive e oggettive. Una fenomenologia empirica dell'espressione artistica conduce a ricercarne non una specificità disciplinare bensì un senso logico, un fondamento che ne viva la varietà senza disperderla in un gioco di forme contingenti, di forme di vita linguisticamente risolvibili.

Tuttavia, proprio per ricordare, come insegna Foucault, che della storia è impossibile e dannoso costruire una metafisica, va ribadito che la storia dell'estetica è sempre il risultato di un percorso aporetico, e non una visione pacificata sulle forme estetico-artistiche e sui loro processi conoscitivi. Costruendo una storia disciplinare non si può chiudere il cerchio su di essa, bensì aprire una spirale, sottolineando che il valore deittico degli esempi da cui ogni storia è costituita ha un significato che una prospettiva al tempo stesso genealogica e fenomenologica non può ignorare: indica che non è possibile prescindere dalle 'forme', pur nella consapevolezza che tali forme non la 'esauriscono', e che non sono giochi casuali, bensì attestazioni di un senso precategoriale che ne attualizza le condizioni di possibilità. L'espressione artistica non è il gioco presentativo

di una variegata ‘domenica della vita’ – sempre tramata da una dimensione di un inganno travestito da ripetitivo e raffinato stilema – bensì il lavoro di un percorso che attraverso le forme manifesta un sapere che interpreta, in dimensioni sensibili, la verità della presenza mondana e dei sentimenti ad essa correlati, e che la ‘giudica’.

Due esempi possono sommariamente illustrare tali percorsi, mostrando che, coniugata in una direzione genealogica, e simbolica, quello di storia è un concetto ‘intenzionale’, e come tale va considerato (cioè sempre vivente, e non fissato in definizioni astratte ed assolute, tipiche specularmente di sostenitori e detrattori).

Il primo esempio di questo processo lo si può trarre da un’opera di Pavel Florenskij, la *Prospettiva rovesciata*, vera e propria storia alternativa della vicenda dell’arte occidentale. In sintesi, si parte da un presupposto esemplificativo di straordinaria efficacia: nella storia delle icone, quelle più significative sono le icone che trasgrediscono la prospettiva. Ciò significa che, alla base della loro costruzione, vi è una precisa consapevolezza teorica, che è quella della *policentricità della rappresentazione*: ‘il disegno è costruito come se l’occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto’ (Florenskij 2003, p. 82). La storia può allora essere la consapevolezza e l’interpretazione di questa policentricità della rappresentazione, che è anche consapevolezza – ontologica e gnoseologica – che l’arte è il luogo di questa trasgressione: perché una regolata e ‘teatrale’ scenografia prospettica è ‘inganno’, anche se seducente, come tutti i giochi raffinati, mentre l’arte ‘è, o per lo meno vuole essere, innanzi tutto, *verità* della vita, che non sostituisce la vita, ma si limita ad indicarla simbolicamente nella sua più profonda realtà’ (Florenskij 2003, p. 82). La prospettiva, con i suoi giochi e le sue illusioni, è nata ‘da sempre’, ed è appunto per questo significativo il fatto che *non sempre* gli artisti intendano utilizzarla, perché ‘la rappresentazione prospettica del mondo è *uno* degli innumerevoli possibili mezzi per stabilire le corrispondenze indicate, ma è anche un mezzo estremamente ristretto e limitato’ (Florenskij 2003, p. 124).

Florenskij, come si è detto, pensa all’icona, cioè a un oggetto simbolico che di per sé manifesta un substrato che appartiene all’essenza degli oggetti estetico-artistici, che sono simbolo espressivo di una visione dell’invisibile che passa attraverso una concreta ‘prospettiva rovesciata’. Tuttavia, anche senza entrare in questo tema, tale simbolo indica che l’arte, e la sua complessa dimensione storica, hanno la necessità di una *seconda vista*, di una sorta di genealogia. L’espressività artistica è la capacità di cogliere gli oggetti estetici come catene immaginative, che non si esauriscono nella referenzialità del primo sguardo, rivelando invece una ricchezza interiore, ra-

dicata nella specificità del materiale stesso che le costituisce. Questo orizzonte conduce a sottolineare che non è un potere esterno, bensì sono i materiali stessi, nella sintesi formale che costituisce l'opera, a esporre i loro nessi sensibili di unità, sottoponendoli a quello sguardo 'simbolizzante' che è l'essenza stessa dell'espressione artistica. La storia non esibisce il gioco delle forme con se stesse, rinchiusa in un contingente esibirsi, ma una forma estetica strutturata nel proprio materiale e fondata nel nostro riconoscimento empatico, gnoseologico e storico. L'arte, in una storia che ne metta in luce anche la 'prospettiva rovesciata', funge non solo da esemplificazione, ma da costante attestazione di un processo intenzionale operativo, la cui espressività si rinnova nel rinnovarsi degli atti esperienziali che ne esibiscono il senso veritativo e fondativo, i nessi intrinseci che costituiscono tale senso, offrendolo allo sguardo empatico di comunità intersoggettive.

Se si vuole ricordare un secondo esempio che riconduca a tale forma di storia, si può accennare alla 'Veduta su un frammento della storia del desiderio', incastonata in *Discorso, figura* di Lyotard. Perché tale ulteriore esempio di prospettiva rovesciata non smentisce affatto, malgrado le apparenze, quella delineata da Florenskij. Lyotard sostiene infatti che l'idea di un 'senso costruttivo' presente nelle 'figure espressive' dell'arte, riconducibile a una dimensione discorsiva e, di conseguenza, inseribile in un contesto fondativo e trascendentale, in un quadro ordinato, nella conciliazione, pur aporetica, di una 'buona forma', vada decostruita inserendo in essa la morte, la libido, il desiderio, il doppio rovesciamento, le pulsioni dell'Es, affermando così che l'arte non è ricerca di una tranquillizzante unità, bensì la consapevole e tollerante accettazione della sua assenza. Con ciò si è dimostrato, come appunto osservava anche Florenskij, che uno sguardo storico che voglia riflettere sulle forme artistiche non ha la volontà di spiegarle, bensì le vede come nuclei simbolici da leggere non in un quadro disciplinare precostituito, bensì in un percorso critico che si costruisca durante la descrizione stessa.

Franz Marc scrive che il senso dell'arte è forse riassumibile in un solo, metafisico, aforisma: 'Dio creò il mondo e lo mise in discussione' (Marc 1999, p. 68). Ebbene, se 'mettere in discussione' il mondo è il compito espressivo dell'arte, mettere in discussione l'arte è quello delle sue genealogie estetiche: ed entrambi i processi descrittivi manifestano la necessità di forme che esprimano sempre nuovi 'mondi possibili', che del possibile declinano la struttura metafisica attraverso atti necessari ed effetti retorico-comunicativi, che si rinnovano secondo modi disegnati nel senso estetico delle cose

stesse. Come scrive ancora Marc, alludendo proprio a Nietzsche, 'la creatività si afferma come la reinterpretazione e la trasvalutazione, non con la distruzione e il rovesciamento. Schopenhauer esaltò la vittoria della *volontà* sulla rappresentazione. Noi l'abbiamo tramutata nella vittoria del *sapere* sulla rappresentazione' (Marc 1999, pp. 50-51).

Queste possibili declinazioni della storia dell'estetica potrebbero essere illustrate attraverso molti altri esempi, entrando nel divenire del senso come Diderot voleva entrare nei quadri di Vernet. In tal modo si costruiscono forse delle storie 'sbagliate', come quella hegeliana nella *Fenomenologia dello spirito*, ma storie che permettono di illuminare, senza spiegarli, il passato e il presente. Si può fare storia anche sfuggendo a uno sguardo sistematico e, come Paolo D'Angelo, sulla scia del maestro Emilio Garroni, cercare uno sguardo 'attraverso', che ne svela i meccanismi, le ricchezze, le retoriche e gli inganni, i giochi linguistici e i paradossali sforzi di fondazione.

Bibliografia

D'Angelo P. (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008.

D'Angelo P., *Attraverso la storia dell'estetica*, 3 voll., Quodlibet, Macerata [anni di pubblicazione non indicati nel testo].

Dufrenne M., *Pour l'homme*, Seuil, Paris 1968.

Florenskij P., *La prospettiva rovesciata*, Gangemi, Roma 2003.

Formaggio D., *Arte*, Mondadori, Milano 1981.

Foucault M., *Difendere la società*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

Marc F., *La seconda vista*, SE, Milano 1999.