

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 130

settembre-dicembre 2025

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Immacolata De Pascale (Università di Napoli Federico II)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

Estetica e politica

2025 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442

ISBN 9788877262912

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

Sommario

Politica e arte. Storia di un divorzio <i>Pietro Folena</i>	7
Care as political artistic practice <i>Matilde Carrasco Barranco</i>	19
Il gesto espositivo come esperienza estetica della città <i>Aurora Alison</i>	41
Art on the Barricades; or, the End of Art, but This Time Actually Conceived as the Possibility of Its Death <i>Francesco Campana</i>	57
Il lavoro e le rose: il lusso come pratica comune <i>Imma De Pascale</i>	71
“Primitive” to whom? And for whom? Fictional similarities and the politics of pseudomorphism <i>Margherita Fontana</i>	85
Estetica delle immagini mosse: il dispositif di J.-L. Baudry e gli home movies <i>Elena Girelli</i>	101
La mimesi del canto come soglia critica <i>Antonio Valentini</i>	123
VARIA	
Cinque argomenti per confutare la possibilità della bruttezza nella teoria estetica di Kant <i>Robert Clewis</i>	139

Politica e arte. Storia di un divorzio

Pietro Folena

ABSTRACT

Liberalism has led to the domination of the economic over the political, which has divorced culture. Throughout history, first theocratic power placed art at its service; then, with the anthropocentrism of the Renaissance, man came to the center; finally, over the past two hundred years, art has freed itself, reaching the avant-garde. Today, W. Benjamin's conceptual pairing (the aestheticization of politics, which seeks consensus in the world of images, and the politicization of art, with the new urban art) is once again relevant.

KEYWORDS

Divorce from culture; Anthropocentrism; Avant-garde; Aestheticization of politics; Politicization of art

1. *Scarabocchi senza ingegno*

«Su via! abbiate coraggio! Fate come il ragazzino nella novella di Andersen, dite ch'è nudo il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio». Così Palmiro Togliatti, segretario del PCI, con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia su "Rinascita", nell'ottobre del 1948, scomunicava, in nome del realismo socialista e di un'arte compresa dal popolo, le nuove tendenze artistiche del secondo dopoguerra: "scarabocchi senza ingegno, scopo e gusto alcuno"? Siamo nell'ottobre del 1948. Palmiro Togliatti si è ripreso bene dalla sconfitta di aprile e dall'attentato del 14 luglio. Torna a vestire su Rinascita i panni di Roderigo di Castiglia, per stroncare la grande mostra bolognese dell'*Alleanza per la cultura*: una raccolta di "cose mostruose", di "orrori e scemenze", di "scarabocchi". Non ce l'ha solo con i pittori astratti, Roderigo. Si chiede come mai nella rossa e dotta Bologna ci siano «tante buone persone» disposte a certificare che l'esposizione di simile roba sia un avvenimento artistico. Si risponde che quelle brave persone, in realtà, la pensano come lui

e, soprattutto, come il popolo lavoratore, ma credono che «*per apparire uomini di cultura sia necessario darsi l'aria di superintendente e superuomo, e biasciare frasi senza senso*». E conclude esortandoli a fare come il ragazzino di Andersen, a dire “*che il re è nudo, che uno scarabocchio è uno scarabocchio*”, anche nell’interesse degli “artisti o presunti tali”: “*Certo si arrabbieranno, sulle prime, ma poi farà bene anche a loro*”. Renato Guttuso, Mario Mafai, Piero Consagra, Giulio Turcato e altri rispondono a Togliatti, difendendo le ragioni di quella mostra, chiedono al Segretario di non stroncare la giusta aspirazione degli artisti italiani, specie i più giovani, a riprendere un confronto con le esperienze di avanguardia che il fascismo aveva cercato di impedire, ma difendono anche il legittimo intervento del capo del Partito. La lettera si conclude infatti scrivendo: “Mentre gli artisti italiani oggi sentono sempre più la capacità di orientamento che si irradia dal nostro partito in tutti i settori della cultura, pensiamo che questa lettera valga a intensificare i rapporti col partito, rapporti che sembrano più che mai insostituibili a chiarire i termini della nostra lotta”.

In realtà, come sappiamo bene, da quella sferzante presa di posizione contro la grande mostra promossa dal Fronte nuovo delle arti – presa di posizione di un uomo politico colto, persino raffinato, che conosceva l’arte del ‘900, a differenza da quanto accade nella politica di oggi – scaturì la fine di quell’esperienza e una rottura fra realisti e astrattisti.

Questi ultimi, che all’inizio, col gruppo *Forma 1*, avevano trovato nel PCI uno spazio, resteranno, fino al terribile ‘56 – con l’invasione sovietica dell’Ungheria – nella sua area, continuando a dirsi «formalisti e marxisti», come avevano scritto nel loro manifesto, nel 1947.

Questa vicenda – che si è accompagnata con altre polemiche culturali tra il PCI e le avanguardie (con Elio Vittorini, con Massimo Mila a proposito della musica dodecafonica, o con l’espulsione nel 1949 di Pier Paolo Pasolini dal Partito per “indegnità morale”) – dà conto, sul versante della sinistra, della relazione stretta, persino inscindibile, tra arte e politica nel Novecento. Non solo si apriva un confronto dialettico – come abbiamo visto in occasione della mostra di Bologna – tra il Partito e gli artisti, ma la cultura, l’arte figurativa, la letteratura, la poesia, il cinema, il teatro erano parte determinante dell’interesse della politica. Sarebbe un errore interpretare questo solo alla luce dello *zdanovismo*, e cioè della linea volta a dare canoni rigidi da parte del Potere agli artisti. Vi fu, certamente, questa tendenza. Nei paesi in cui vennero sopresse le libertà politiche e civili il controllo politico dell’arte divenne uno

dei cardini del sistema. Ma nel caso italiano, anche per la memoria della lezione lasciata da Antonio Gramsci – le cui opere vennero pubblicate per volontà dello stesso Togliatti – questo interesse funzionò in un altro senso. Quando Pasolini scrive *Ragazzi di Vita* – stroncato da una parte della critica di sinistra, da Carlo Salinari ad Alberto Asor Rosa, e difeso dalle accuse di oscenità in Tribunale da un cattolico come Carlo Bo – e poi *Una vita violenta*, la federazione romana del PCI si spacca tra chi criticava il modo in cui il popolo era rappresentato e chi ne sosteneva la profonda verità umana. Gli eretici, le avanguardie, le innovazioni, la ricerca culturale trovarono le vene per scorrere nel Partito, nella politica, per nutrirne la cultura, per cambiarla. Nessuno, dopo gli anni Sessanta, si sarebbe mai più sognato di stroncare dal pulpito del potere una manifestazione, o una tendenza artistica.

Ma poi è successo qualcos'altro. *L'autonomia del politico*, il suo essere – o tornare ad essere “classe politica” o “ceto politico”, secondo la lezione di Gaetano Mosca – hanno portato a vivere questa autonomia come separazione, disinteresse, senso di superiorità dei governanti rispetto ai governati, intellettuali e artisti compresi. Le classi sociali, le differenze materiali che attraversano le società, in questa narrazione, sono scomparse. Il tema è diventato, dagli anni '80 in poi del secolo scorso, fino ai giorni nostri, il governo, il comando, l'esercizio del potere. Si è consumato un divorzio con la società e, nella società, col mondo culturale e creativo.

In realtà, come le vicende dell'ultimo ventennio hanno raccontato, l'autonomia del politico è stata una finzione. La forza dei nuovi imperi economici globali, delle loro piattaforme, del controllo dei dati ha totalmente reso subalterna e in alcuni casi addirittura residuale la politica. L'economico, e la ferrea legge del mercato hanno sbriciolato il politico, privo di sociale, di forza culturale, di capacità creativa. E in questo cortocircuito è nato il nuovo populismo digitale.

2. Arte e potere

Nelle epoche storiche in cui il principio di autorità discendeva direttamente da una legge superiore, dal Divino – naturale e immanente che fosse, piuttosto che trascendente e rivelato – l'arte è stata rappresentazione, visione, espressione di questa legge. Nelle forme orientali teocratiche ha preso l'aspetto della rappresentazione del sovrano – il faraone, il re, l'imperatore –, egli stesso Dio o rappresentante unico in terra del potere delle divinità. In Occidente,

il pensiero classico greco prima e la prassi politico-militare romana poi rappresentano questa legge divina come naturale. L'ideale di bellezza, di un modello dell'umano che è divino, nasce in Grecia e si diffonde con la romanità. La filosofia cristiana, col suo peculiare fondamento teocratico, al di fuori dell'assolutismo orientale - a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio - apre l'era dell'arte come rappresentazione del divino. I testi sacri, il Vecchio e il Nuovo Testamento, i Santi, Gesù Cristo diventano rappresentabili, prima di tutto per ragioni politiche e di comunicazione, e la loro visione illumina e dà vita alla Parola. La grande arte cristiana del Medioevo, rappresentando la Verità rivelata, le dà storia, la rende intellegibile, umana. Prepara, senza saperlo, il suo superamento.

Maometto, in senso opposto, giunge ad una visione così trascendente e superiore del divino, da renderlo non rappresentabile sotto sembianze umane, ma solo scrivendo le *sure* e gli *ayat* - i versetti - del Corano.

La nuova fase del rapporto tra arte e potere nasce nel Rinascimento, e quindi con la cesura galileiana. L'arte non rappresenta più il potere. È pagata dal potere, per rappresentare la bellezza, l'umano, la natura, l'amore. L'arte si fa utopia: anzitutto perché il neologismo di Tommaso Moro è stato coniato in quell'epoca, ed utopia non è rimpianto di un passato cristiano che non c'è più, ma speranza, ricerca, *pensiero obliquo* in un'epoca di grandi sconvolgimenti, gli stessi raccontati da William Shakespeare. Utopia non poteva darsi fino a che il fondamento del Potere fosse da ricercare in una legge superiore, che narrava un altro *topos*, un mondo diverso - che fosse quello dell'Olimpo, del "Dio-re" o dei testi sacri della cristianità -. L'arte antica è visione e rappresentazione del Potere. L'arte è ideologia, religione, comunicazione.

Occorre tornare indietro, fino alla società primitiva -idealizzata da Jean Jacques Rousseau e da una parte dell'Illuminismo-, senza classi, per trovare sui muri di Lascaux, e nella pittura rupestre, l'arte come rappresentazione del reale, della natura, coi suoi aspetti magici e inintellegibili.

Il Rinascimento è preparato dalla forma espressiva data al sogno, e all'immaginazione, nel Medioevo. La storia dell'arte ne è carica. Una sorta di preparazione all'Utopia, che arriverà come sfida estrema dell'uomo a Dio. La Divina Commedia - Dante Alighieri conosce le fonti musulmane che ispirano una parte del suo viaggio - è ad un tempo la massima rappresentazione della legge ancorata ad un fondamento celeste e divino, e la rappresentazione di un universo umano variegato, dannato, o alla ricerca di salvezza, oppure redento. Duecento anni dopo, Sandro Botticelli, uno dei

grandi iniziatori del Rinascimento, celebrerà nel segno di Lorenzo il Magnifico questa visione umanistica di Dante, in una straordinaria serie di disegni che illustrano il capolavoro di Alighieri.

L'Uomo Vitruviano, modello del mondo, di Leonardo da Vinci e la rivoluzione copernicana – sancite dalla cesura definitiva operata da Galileo Galilei –, fondano l'*antropocentrismo*, volto a liberare l'umano dalle superstizioni o dalla servitù ad una legge superiore. L'uomo e la donna, storicamente concreti, rappresentati non solo per la loro santità, presenti in tante opere rinascimentali sotto le mentite spoglie delle figure del Vecchio e del Nuovo Testamento, e soprattutto della mitologia greca, entrano sulla scena dell'arte e non la lasceranno più fino al XIX secolo. Entra la natura, con il suo incanto. Entra l'attività umana.

L'uomo può sperare e sognare un altro mondo, qui in terra, e non aspettare il breve passaggio terreno con passività e obbedienza. L'esempio viene dalla scoperta dell'arte antica, greca e romana, così come dalla rilettura, fuori dal dogmatismo cristiano, dei grandi testi dell'antichità. L'ideale del bello, la scultura del corpo dell'uomo e della donna, la forza simbolica della mitologia classica, sono fonte inesauribile di ispirazione, alimentata dai grandi scavi archeologici, cominciati in quegli anni.

L'uomo può sognare di *volare*, con Leonardo, che pensa di farlo con l'ingegneria e che poi capisce che solo dallo studio del volo degli uccelli l'uomo avrebbe imparato a volare. Ci sono voluti tre secoli, per trovare il propellente necessario ad alzarsi in volo. Ma la tecnica del volo nasce dalle osservazioni leonardesche.

Può sognare di *riprodurre il sapere*, quando Johannes Gutenberg, esperto orafo e lavoratore di metalli, decide di fabbricare 290 caratteri per poter stampare la Bibbia, nel 1455. D'un colpo, amanuensi, conventi, copisti esperti – che detenevano il potere della trasmissione della conoscenza – furono travolti dall'avvento del nuovo mondo.

Può sognare, con Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci -al servizio delle nuove potenze dei mari- di *navigare mari sconosciuti e di "scoprire" nuovi continenti*.

Persino il potente messaggio politico del Michelangelo del Giudizio Universale – il Cristo furibondo che accusa un'umanità corrotta –, lungi dall'essere una nostalgia del tempo passato, è un potente atto di accusa di un Dio fattosi uomo (Gesù, appunto) contro la teocrazia papale, l'uso spregiudicato della fede per farne mercato e mercimonio. Fonda, quell'opera, un nuovo rapporto tra etica e politica, proprio della Riforma.

E può sognare, con Martin Lutero, una religione più autentica, che abbia a che fare con l'uomo. Hieronymus Bosch, in sintonia

con Lutero e per altri versi con Erasmo da Rotterdam, racconta il conflitto tra la morale e i vizi terreni. La prospettiva della salvezza e della redenzione, non più verità rivelata, diviene movimento politico di cambiamento.

Ciò che connette queste, ed altre tendenze dei due secoli straordinari che hanno messo le basi dell'Europa moderna, è la speranza di cambiare. Il fondamento di un'idea di progresso. Il miglioramento delle condizioni di vita umane. Il rifiuto di una posizione subalterna e passiva rispetto ad una legge superiore.

Caravaggio, dopo la Controriforma, e il tentativo papale di imporre una reazione all'antropocentrismo e al sogno, diventa *scrutatore* – per usare un concetto caro a Walter Benjamin – della realtà maledetta. Come Bosch, fa dei vizi umani l'oggetto della propria pittura. Dipinge bari e delinquenti, certo. Ma addirittura usa come ispirazione della *Morte della Vergine* il cadavere di Lena, prostituta annegata nel Tevere. La Madonna col volto di una donna di malaffare, in pieno oscurantismo! *Scrutare* vuol dire scoprire, ricercare la luce, e da lì inizia un ciclo artistico giunto fino ai giorni nostri. Caravaggio, apparentemente il meno utopista dei grandi pittori classici -non c'è alcuna utopia, se intesa come modello di un'altra civiltà -, è fino in fondo utopista, come pittore del desiderio, onirico, come scrutatore di luce, in un'epoca buia e tormentata.

Il trionfo del capitale e del denaro, il capitalismo come religione, innervano la grande stagione dell'arte settecentesca e ottocentesca. Quando Carlo Goldoni racconta i vizi di aristocratici e borghesi veneziani, quando i grandi musicisti veneziani e napoletani fabbricano la prima grande industria del divertimento, Canaletto e tutto il vedutismo europeo narrano la nuova umanità imprenditrice e affarista, con colori luminosi e positivi. È il progresso. La macchina a vapore, finalmente, realizza l'obiettivo di dar corso ai grandi sogni rinascimentali. È il *Potere del denaro e del libero scambio* che sembra realizzare il sogno umano. Un nipote di cavatori, artigiano di famiglia, Antonio Canova, a contatto con le opere dei grandi esempi classici e di quelle degli straordinari Maestri rinascimentali, diviene cantore di un nuovo paradigma di bellezza al servizio del nuovo Potere. Honoré de Balzac scrive la *Comédie Humaine*, una sorta di biblico contraltare della Divina Commedia, narrazione della forza irresistibile della nuova classe borghese e del Potere fondato sulla Verità del Dio-denaro. I grandi scrittori russi dell'Ottocento raccontano, dalla loro parte, le tensioni e le tragedie umane in una società rimasta ancora feudale.

La Rivoluzione Francese, che, insieme a quella Americana, afferma i nuovi diritti universali dell'uomo – così come li sentiamo

attuali anche oggi – è ad un tempo utopia del capitale e utopia di una società fondata sull'irriducibilità dell'umano. Nei suoi valori fondamentali si distruggono le costruzioni che costringevano l'economico, e i suoi soggetti, nelle vetuste maglie dell'assolutismo e della superstizione, e si libera il mercato, al di là dei confini degli Stati nazionali; ma si affermano principi (libertà, eguaglianza, fraternità) che faranno nascere, a fronte delle nuove ingiustizie del capitalismo, le utopie socialiste. Charles Fourier non è solo un filosofo. È, come i Maestri rinascimentali, a suo modo un architetto. È, a suo modo, un artista. La società organizzata senza classi, nei falansteri, oltre la convenzione della famiglia, è davvero l'Utopia per definizione.

L'Ottocento è il secolo dove si contrastano queste due Utopie – quella del Capitale e quella del Lavoro –, e l'arte vede la nascita, con l'impressionismo, di una *trasfigurazione* della realtà. Lo fanno i poeti maledetti, a partire da Charles Baudelaire. Il sogno diventa delirio, ossessione, viaggio nella morte. Sono gli stessi anni in cui si celebra il mito della locomotiva e del progresso -con la potente ideologia positivista- e quello della costruzione, altrettanto animata da una fiducia nell'avvenire, di un ordine sociale alternativo. La pittura *en plein air*, la prevalenza del colore sul disegno, il prorompere dell'emozione dell'artista rispetto al dovere della rappresentazione "oggettiva" raccontano – così come faceva Baudelaire che aveva scoperto l'arte giapponese – un movimento che apre il secolo breve, quello dei totalitarismi e dell'esplosione della soggettività individuale. E' come se il grande percorso antropocentrico, cominciato quattro secoli prima, con l'uomo che attraversa i mari su navi a vapore, che vola nei cieli con nuove macchine rombanti, che corre nelle pianure su nastri di acciaio indistruttibili, che attraversa le città con le nuove carrozze a motore, in strade illuminate, con l'acqua corrente nelle case, che lavora con macchine sempre più sofisticate, si stia compiendo; e l'essere umano -la donna, liberatasi dalle antiche catene, e non più solo l'uomo- rivolge l'attenzione a sé stesso, al suo spirito, all'anima, all'inquietudine. A tutto ciò che non è solo bisogno materiale.

Il Novecento è sicuramente il secolo delle grandi utopie dell'arte. I sistemi totalitari, nati dalla crisi della credibilità dell'utopia del capitale – che nella sua corsa senza freni aveva determinato guerre, colonialismo, violenze civili, fino alla Prima Guerra mondiale – affermano per costruire l'Uomo Nuovo e la Nuova Società, di volere un'arte nuova. Le affinità tra il futurismo italiano – che reagiva al decadentismo e che simpatizzava col nascente fascismo – e quello russo, che cantava la nuova società dopo l'Ottobre, sono palesi, così come lo sono quelle dell'architettura nel periodo fra le due guerre.

Certamente il futurismo italiano – malgrado le simpatie di molti dei suoi esponenti per il fascismo – non può essere racchiuso nello schema dell'arte di regime. Ma quel che è certo è che l'affermazione di una società perfetta, o sulla via di una perfezione assoluta, dà all'arte il senso di accomodarsi al potere, anche quando questo nella poetica e nell'ispirazione di un singolo artista, non è vero.

Nel 1947 André Breton, autore del Manifesto surrealista, scrive l'“Ode a Charles Fourier”. Benjamin, che si era tolto la vita tre anni prima per non finire nelle mani della polizia di Vichy e dei nazisti, negli anni dell'osservazione della catastrofe che si stava abbattendo sull'Europa e sul mondo, suggeriva la *posizione dello scrutatore dei sogni*. Come scrive Miguel Abensour, l'utopia per Benjamin si deve liberare dal mito. “Lo scrutatore di sogni è invitato a praticare un'ermeneutica critica che, lungi dal congedare o dissolvere l'utopia, si impegna a liberarne le virtualità emancipatrici, grazie alla separazione dal mito”. Le grandi avanguardie del 900, da punti di vista diversi – si pensi alla Metafisica – si muovono lungo questo solco. Finita l'Utopia come *topos* altro – per sua natura sempre distopia –, l'utopia diventa un atteggiamento mentale e spirituale, un'attitudine. Si esauriscono le grandi correnti artistiche, e si apre l'era della riproducibilità dell'opera d'arte. Pablo Picasso, Joan Mirò, Salvador Dalí diventano imprenditori della propria arte. Serigrafie, litografie, incisioni, acqueforti, ceramiche prima, e poi la *Factory* di Andy Warhol, la Mec Art e la Pop Art, cantano e al tempo stesso criticano la nuova era del consumo che realizza e spegne ogni desiderio. Uccide ogni utopia.

Tutto è arte, tutto è riproducibile. Nell'era dell'algoritmo, tutto questo si fa poi ad una velocità supersonica. L'immagine trionfa. La parola tramonta. Come nel Medioevo, la pubblicità sui muri, in tv e sui tablet, fatta da designer che sono anche artisti, o da artisti che sono anche pubblicitari, e l'opera d'arte riprodotta all'infinito – che trasforma in icone i *brand* del consumo –, tutto questo fonda un nuovo Potere. Finalmente il Desiderio ha trovato il mercato dove può essere soddisfatto. “Rivoluzione passiva” – citando Antonio Gramsci – del desiderio (M.Abensour).

Ma in Warhol non si può non vedere in nuce la ricerca di una nuova modalità. Bisognerà aspettare il periodo a cavallo tra gli anni 70 e gli anni 80 del secolo scorso, a New York, perché un giovane sconosciuto, Keith Haring, faccia i suoi segni, i suoi disegni, le sue immagini, sui muri della metropolitana, delle vecchie fabbriche dismesse, del tessuto urbano in crisi. Nasce la *street art*.

L'arte sui muri, fuori dai musei – idealizzando la società primitiva e la pittura rupestre – lungi dall'esprimere un progetto di altra

società, è fino in fondo *politica*. Questi artisti si mettono nella *posizione dello scrutatore*. Rompono un sistema di relazioni, di critici, di gallerie, di musei, e riportano l'arte nelle pieghe della società. Nelle faglie della sua crisi. Sui margini. Da Banksy a Invader, da Blu a Shepard Fairey, in tutto il pianeta – attorno alle questioni della violenza, dell'ambiente, della giustizia, della libertà – nascono nuove forme di espressione. Tendono, naturalmente, a farsi sistema. Ma ci dicono che l'utopia non è morta, col Novecento. E che anzi “una società priva di utopia è esattamente una società totalitaria, presa nell'illusione del compimento, dell'utopia realizzata” (M.A-bensour). Oggi, finito il delirio antropocentrico, c'è il rischio concreto di tornare indietro a teocrazie o totalitarismi. L'alternativa è che nasca un nuovo paradigma utopistico, più grande. Lo chiamerei il paradigma *bio-centrico*. La consapevolezza che il vivente umano e non umano – come ci aveva insegnato da ragazzi Pietro Ingrao –, la vita del creato, l'ecosistema (è il tema della *Laudato Sii mio Signore*) ricomprende la centralità umana, ma la deve leggere non come una folle corsa distruttiva. Altrimenti si fa come l'apprendista stregone che non riesce a dominare le forze che ha evocato.

L'arte è libera, e critica il potere. Non si tratta solo dell'arte di strada. Penso a quella giovane artista, Pippa Bacca – nipote di Piero Manzoni – artista speciale, assassinata durante il suo viaggio-performance, a favore delle donne, lungo la strada per Gerusalemme.

3. Estetizzazione della politica e politicizzazione dell'arte

“‘Fiat ars, pereat mundus’, dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per sé stessa. La sua auto estraniamento ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte”.

È ancora attuale la coppia dialettica proposta da Benjamin, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*? Sotto i suoi occhi c'era il totalitarismo fascista che usava l'arte, e soprattutto il cinema, per condizionare le masse, l'*estetizzazione della politica*. D'altra parte, la convinzione – che poi si è dimostrata un'illusione – che, attraverso il primo cinema sovietico, fosse pos-

sibile raccontare il reale, cambiare la società, liberare l'uomo, la *politicizzazione dell'arte*.

Oggi si può considerare che internet e il mondo digitale rappresentino un'estensione, ad una potenza e ad una velocità a cui Benjamin non poteva pensare, dell'oggetto della sua riflessione. Al centro c'è l'immagine e la sua riproducibilità infinita.

In che senso oggi si può parlare di *estetizzazione della politica* e di *politicizzazione dell'arte*? L'estetizzazione della politica si riferisce ovviamente, e prima di tutto a come le pratiche politiche e i messaggi sono presentati in modi da attrarre e coinvolgere l'emotività e l'estetica. I leader politici utilizzano strategie visive, simboliche e narrative per costruire una loro immagine e influenzare l'opinione pubblica, trasformando eventi politici in spettacolari rappresentazioni sceniche. Le campagne elettorali sono caratterizzate da un'attenzione maniacale per la comunicazione visiva e il *branding*, dove i rituali politici si caricano di significati estetici e si trasformano in vere e proprie performance. Ma c'è qualcosa di più. Il potere accumulato dalle grandi piattaforme digitali che governano il *capitalismo digitale* condiziona alla radice le scelte individuali, a partire da quelle elettorali. Si determina, come si è visto clamorosamente con le recenti elezioni negli Stati Uniti un nuovo potere *neofeudale*, è stato scritto, capace di condizionare nel profondo la società. L'estetizzazione della politica giunge fino al punto dell'estetizzazione della guerra come prosecuzione della politica con altri mezzi, come si è visto in questi anni, fino al genocidio in atto a Gaza. L'estetizzazione della politica è, in forme nuove, un'operazione fascista.

D'altra parte, la politicizzazione dell'arte, tramontata l'idea che esista un sistema sociale, come sembrava a quelle generazioni il primo socialismo sovietico, fondato sulla liberazione umana, oggi implica che l'arte e la cultura diventino strumenti di attivismo, di protagonismo, di comunicazione sociale. Si parla, non a caso, di *artivismo*. Artisti e creatori utilizzano la loro produzione per affrontare temi politici, mettere in discussione le strutture di potere, e creare spazi di riflessione e dibattito. La politicizzazione dell'arte significa che cultura e creazione si fanno politica altra, dell'umano, dal basso. Sognano di poter usare le tecnologie, oggi in mano a pochi, per diffondere i semi di nuovi pensieri e di nuovi stili di vita, di un altro modo di organizzare la società, l'istruzione, la salute, i diritti. In un mondo segnato da muri, recinti, filo spinato il pensiero è quello di oltrepassare muri, recinti, filo spinato, "passare dall'altra parte", superare i margini che definiscono l'e-marginato. Questo processo spesso comporta la nozione di un nuovo politico artista, di una sorta di partito della cultura, promuovendo la responsabiliz-

zazione dell'arte stessa nell'intervenire su questioni sociali, contribuendo a forme di resistenza e critica nei confronti di un sistema politico percepito come ingiusto.

Si apre quindi, e in conclusione, un conflitto totalmente inedito tra l'arte e la cultura come veicoli di cambiamenti politici, sociali, ambientali, da una parte, e i linguaggi visivi della politica e del mercato volti a condizionare la creatività umana, per renderla subalterna e servile.

*Care as political artistic practice*¹

Matilde Carrasco Barranco*

ABSTRACT

This article aims to show how care is playing an important role in socially engaged artistic practices, in line with the political significance that care has today. It argues that the interest in care relationships is also part of a transformation in the affective regime of contemporary art, which now seeks to reclaim the value of emotions such as empathy—emotions that may have been considered soft, or even taboo, in much of twentieth-century art, particularly political art. Furthermore, it contends that ethical practices of care possess an inherently aesthetic dimension that make it possible to articulate an aesthetics of care. Ethical-aesthetic care practices are embedded in forms of participatory political art that seeks to empower individuals by involving them in collaborative activities that inspire more democratic and just forms of sociability.

KEYWORDS

Care ethics, Care aesthetics, Empathy, Political art, Socially engaged performance

1. *The Moral and Political Significance of Care*

Spanish moral philosopher Victoria Camps defends in a recent book that we live in “times of care.” Published in 2021, while still immersed in the COVID-19 pandemic, this work highlighted the awareness of human fragility and vulnerability that events like that made evident. It connects, however, to other issues such as the climate crisis and the increase in life expectancy, which has already

* matildecb@ugr.es, Universidad de Granada. This paper presents the talk given during the XXIII Convegno Annuale della Società Italiana d’Estetica. Estetica e Politica, held in Bari from the 28th until the 30th of May 2025. I would like to thank the Società, especially its President Paolo D’Angelo, and the organizer Giacomo Fronzi for the invitation to participate. Their professionalism and kindness made my stay unforgettable. I would also like to thank Alessandro Bertinetto, who chaired my talk and whose longstanding friendship has been a constant source of inspiration for my work. Finally, I express my gratitude to all the participants, whose questions and suggestions this final version has benefited from.

placed a significant portion of the population — at least in those countries where the aging process is a reality — in the position of needing care. These are shared challenges that affect us all, emphasize our interdependence, and demand collective and supportive responses. We could continue citing many other difficulties faced by vulnerable groups due to reasons of gender, race, class, or origin, which also generate a demand for care, not to mention the central role care plays in our daily lives.

Our most urgent and intimate needs are met in the domestic realm through activities such as eating and cooking, dressing, personal and household cleaning, sleeping and resting, loving and caring for children and the people and things around us, and so on. Following Rita Felski's description (2000, p. 77), these mundane activities, which are often overlooked but frame our incursions into other, more esoteric or exotic, worlds, ultimately constitute a "non-negotiable reality" and the inevitable foundation for other forms of human activity.

Then, it seems that care constitutes a primary ethical issue due to its ubiquity and the diversity of circumstances in which it is required, perhaps with particular significance today in the social and political spheres. It has, therefore, shed the invisibility that for centuries excluded it from public debate. For philosophical thought, as Camps (2021, pp. 9-10) also points out, care did not become a concept worthy of study until just fifty years ago, when feminist philosophers developed the ethics of care following Carol Gilligan's seminal essay *In a Different Voice* (1982).

Indeed, Gilligan offered a different voice or alternative to the dominant perspective in Western moral philosophy, which was centred around concepts such as equity, impartiality, justice, and universality. These general concepts shaped normative approaches based on principles that, in the name of rationality and the objective treatment of moral issues, abstracted from the particular circumstances of individuals and the contexts in which people's moral lives unfold. Gilligan highlighted the difference between men and women when justifying decisions and choices to resolve moral problems. While men tended to appeal to general rules of justice, women were more likely to put themselves in the other's shoes, also considering emotional implications and the concrete situations and conditions involved. Far from constituting, as it seemed, a sign of women's inferior moral maturity,¹ Gilligan defended this shift in perspective as a call to attention regarding the insufficiency of

¹ Gilligan contested Lawrence Kohlberg's model, which associated a justice-centred and rule-governed ethics as superior or more mature in a scale of moral development.

universalist approaches.² She argued for the need to situate ethical deliberations within a more sympathetic perspective, attentive to the particularities of each case — a viewpoint that could thus be seen as more *feminine*. Shortly after, in 1984, Nel Noddings published *Caring*, subtitled *A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. Together, they would have shown that a domain traditionally restricted to women could be a source of an ethics that encourages cultivating sensitivity, thoughtfulness, empathy. However, accusations of gender essentialism led Noddings to replace in the title the term *feminine* by *relational*.³ The important thing is that the ethics of care points to a different way of being in and building the world, one that is relational and interdependent, in contrast to other more individualistic models. In this way, care gradually shifted from being seen as a domestic matter and a women's issue to being understood as a public concern and a democratic duty. The initial interpersonal relationship, mainly developed within the family, extended to other broader social relationships, as well as to the care of non-human creatures, nature, environments, and even to the realm of objects. In summary, we can endorse the widely quoted definition given by Berenice Fisher and Joan Tronto, who describe caring

as species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our "world" so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, ourselves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life sustaining web (Fisher & Tronto, 1991, p. 40).

However, all of this does not mean forgetting the reality in which care practices unfold. Performances of care enact inequalities of power and privilege that determine care distribution and who undertakes it. Thus, vulnerability affects both sides. Carers often abuse their charges and patronize care-receivers but, often as well, carers are exploited as cheap labour with almost no rights at all. By nature, women may not be especially skilled for the practice of care, but the fact is that their contribution in this matter is greatly disproportionate. Care tasks are thus carried out mostly by women, who in great part belong to minorities such as migrants, accepting hard and poorly paid jobs, while remaining fairly invisible and vulnerable.⁴ Hence, the politics of care takes into account that

² Care ethics does not aim to cover the entire scope of moral relationships, nor does it oppose the ethics of justice; rather, it complements it.

³ In the second and updated edition of her book (Noddings 2013).

⁴ Long reserved for women, children, the socially devalued workers, even slaves, as opposed to the public spaces of what historically has been truly important (such as those of philosophy and politics), the invisibility of care remains especially in the spaces of the

caring structures and practices are many times in fact uncaring and that care is considered as “a commodity, something that we ‘buy’ rather than something we expect to *do*” or, generally, is decried as a burden.⁵ However, the notion of care incorporates value, a normative dimension that indicates how we should act and relate with other people and the world. In this vein, Joan Tronto defined four ethical elements of care (attentiveness, responsibility, competence, and responsiveness), which care performances should incorporate corresponding with the four phases of care: caring-about (or the recognition that care is necessary), taking care of (namely, assuming some responsibility for the need and determining how to respond), care-giving (meaning being directly involved in meeting the needs of care) and care-receiving (this is, recognizing the response of the person receiving the care).

To sum up, caring is not only assisting the needs of others. It is not any job, because care is a way of doing things, “which includes a set of appropriate skills” (Thompson 2022, p. 49) and invokes affective qualities, pointing to human relationality and interdependence, “trying to overcome the asymmetric relation that constitutes it by definition” (Camps 2021, p. 13). From a political perspective, the need to cultivate more empathetic and compassionate beings, attentive to the needs of others, aware of interdependence in the recognition of a shared vulnerability, contrasts with a neoliberal rationality and agenda that promotes self-sufficient individualism and increases the vulnerability of the most disadvantaged ones. Care offers a more social agenda of interdependence, social responsibility, and mutual aid.

And yet, the rise of this neoliberal view in its more radical forms — one that abandons and deteriorates public services, ignores or attacks environmental conservation, or dehumanizes migrants, not to mention the survival of the fittest prevailing in the international arena — makes one think that, rather than admitting that we live in times of care that concerns us all, such commitment today may constitute a marginal option, even a risky one; an option of resistance and political rebellion. In her speech during the 2025 SAG Awards, Jane Fonda declared:

domestic or, in general, the private. Here is where great social inequalities of gender, race, and class have been fostered, consolidated, and repeated. Therefore, everyday life became the space where harm, oppression, and injustices were hidden and forgotten, and where they were mechanically reproduced for centuries; it is the space where gender inequality has been carried out and justified, profoundly, over time — as feminist theorist Dorothy Smith pointed out (Smith 1987 quoted by Giombini & Kvočkačka 2021, p. 10).

⁵ Fisher (2020, p.6).

What we actors create is empathy, [...] Our job is to understand another human being so profoundly that we can touch their souls. And make no mistake, empathy is not weak or woke — by the way, woke just means you give a damn about other people.⁶

Clearly referring to the political changes that accompany the new U.S.A. government, Fonda stated:

this is Big Time serious, folks. So, let's be brave, we must stay in community, we must help the vulnerable, we must find ways to project an inspiring vision of the future, one that is beckoning, welcoming.⁷

Not long before the arrival of the new Trump's administration, two activists from that country, Kelly Hayes and Mariame Kaba, affirmed: "We believe in caring for each other as a form of cultural rebellion" (Hayes & Kaba 2023, p. 42). After decades witnessing the cross-mobilization of mutual aid and mass protest across many important sites of political struggle, such as the fight against racism in the United States, Hayes and Kaba argued that solidarity is the most natural response among human beings when facing common problems, especially difficult in the case of catastrophes. The activists wonder why such narratives are less widespread than the official stories or those heavily publicized through, for example, Hollywood action films, individual heroes, and the "every man for himself" mentality.⁸ And they defended how participants in movements or webs of mutual aid can be tough on systems by nurturing a "counterculture of care". Such culture, they said, requires the undoing of individualism and siloed politics and harbours the potential for new life-giving frameworks, which is not the outcome the powerful are hoping for (p. 52).

2. *Artistic Political Activism: Disturbance and Protest*

However, speaking of care as "countercultural" may seem novel, among other things, because the promotion of mutual care can, in a way, appear foreign to the artistic strategies of the 20th-century counterculture, which were dominated by protest through prov-

⁶ The speech is available at *Watch Jane Fonda's 'Woke' Message During Life Achievement Award Speech at SAG Awards* (2025).

⁷ *Ibid.*

⁸ A similar suspicion regarding certain circles and media seeming to have anticipated, or even encouraged, actions of panic, brawls, and looting, as if it were a Hollywood movie, emerged following the massive power outage in Spain and Portugal at the end of April 2025. See Salas (2025).

ocation and transgression. Also, in her introduction to the book, Mariame Kaba admits that, early in her activism: “I was a major brat to people who I proudly proclaimed were sellouts because they had to be accountable to private funders and to ‘the man’”, until someone asked her “What have you built?” and she realized that protest was not enough (2023, p. 16).

Indeed, despite proposing alternative life experiences to those derived from the capitalist system and the society of the spectacle, the 20th-century counterculture was mostly identified with protest, especially in the artistic sphere, dominated by neo-avant-garde trends, sometimes referred to as “anti-artistic”. We can sum it up by saying, with Arthur Danto (1990), that in contemporary art abounds art that is “disturbatory”. He means art that aims to disrupt the typical viewer experience, moving beyond mere contemplation and engaging with the viewer on a more visceral level. These works confront audiences with the realities of life, aiming to produce reactions that are continuous with those real-life experiences, and so, they dissolve the traditional distance between representation and reality. What is key is that this sort of art is “intended to modify the consciousness and even change the lives of its ‘viewers’” (Danto 1990, p. 299). It thus seems that political art is committed to producing certain effects in the viewer that may lead to moral, social, or political change. But to get it art had to be somehow disturbing. In this respect, Danto comments examples of feminist performance that, he argues, is “funky, aggressive, confrontational, flagrant, shocking, daring, extreme and meant to be sensed as dangerous” (p. 300). Indeed, performance art that, according to Dieter Mersch, mostly “aimed at sparking social revolt” (Mersch 2022, p. 520) could work as a paradigm of what Danto calls disturbatory art. Mersch comments that, in the early sixties, some performances “were less about getting the audience to participate or sharpening their senses and more about shaking them up and shocking them” (p. 519). “Performance relies on ‘disruption’”, —he says— “on making the positing of difference into an event” (p. 525) and “performance derives its ethical dimension from [this kind of] transgression” (p. 522) since it creates possibilities and realities yet also shows the fragility and precariousness of actions in social existence (p. 526).

Much of this political art claimed to be not only anti-artistic but anti-aesthetic since a set of ideas such as the autonomy of art, taste, beauty, visual pleasure, sensuousness, the expressive genius and so forth were negated (Best 2014, p. 14). According to Hal Foster’s famous definition of the anti-aesthetic, while those categories of the

aesthetic represent “the idea of a privileged realm”, the postmodern anti-aesthetic signals “art can now *effect* a world” (Foster 1983, p. xv; my emphasis). Nonetheless, others, have seen in postmodern art not so much an anti-aesthetic art as a rejection of traditional aesthetics that “transformed” aesthetic problems (Best 2014, p. 14). In the end —as Mersch says — in performance “the aesthetic and the political are inseparable” (2022, p. 520). In this case though it was an aesthetics of transgression and of political protest and rebellion against injustice.

In the official artistic culture of today, “Dada through and through”, Danto saw activist art that he described as “angrily political” (Danto 2003, pp. 58, 123). He explained that, as a means of advancing social and political agendas, artistic activism tries to make people angry, not so much against the works but what the works are about. Danto claimed that political protest needs anger as its trigger, encouraging the necessary prolongation of the struggle and the impulse to counteraction (p. 113). However, although when injustice, abuse and wrongdoing happen, anger is certainly justified, very often anger motivates stupid and dangerous decisions. As Susan Sontag stated, “you cannot hit and think at the same time” (2003, p. 118). Besides, we can say with Kathleen Marie Higgins (1996, p. 283) that “the big threat to effective political action is despair” and that political activism requires “not only commitment and courage, but also faith” and, therefore, hope. In these same lines, Mariame Kaba proclaims: “Taking action is a practice of hope” (Hayes & Kaba 2023, p. 19). But Mysha Cherry analyses how anger can be compatible with hope too; it can even express “agape love”, “a universal love that involves goodwill and respect” (Cherry 2021, p. 90). Hereby, Cherry identifies a sort of anger that is not merely destructive, rather fills with optimism and motivates to fight, to pursue justice and radical change in society from an inclusive perspective, this is, for all, including the wrongdoers. She calls it “Lordean rage” after the Black feminist scholar and poet Audre Lorde, whose work on anger and race inspired Cherry to theorize about this matter. Detached from hatred and revenge, Lordean rage can be of service to a rightful political activism that focuses on more productive forward-looking thoughts.

Thus, as I see it, political activism nowadays vindicates the role of hope, love, and mutual aid as a smart and natural or properly human strategy of protest and action, since, as Hayes and Kaba insist, “solidarity with one another” could be our “best hope” (2023, p. 22). Although 20th-century activist art has traditionally

been associated with disturbance and shock, the vindication of care as political practice should have also reached art.

3. *The Transformation of Emotions in Contemporary Art*

Therefore, hope, love, compassion, empathy, solidarity, care, seem to be attitudes and emotional states that are becoming prominent in political activism. These words and feelings have been though long suppressed in artistic and critical vocabularies. And yet —art historian Rebecca Bedell sustains— they are also rebounding. Hence, Bedell (2024) identifies a “transformation in the emotions of contemporary art”. She cannot say that such emotions, to which she refers as “tender and connective”, wholly disappeared from art, since they could be found even within the work of the *avant-garde*. Nonetheless, for the most influential narratives of the art of the past century, they were relegated to ordinary life and the intellectually despised territory of mass culture (p. 6).

As Bedell analyses, the changes of *emotional regimes* are recurrent within Western art.⁹ Thereby, “the emotions considered acceptable for artistic expression have undergone dramatic transformations over time” (p. 3). In the case of tender and connective emotions, Bedell notes the rhetoric of modernism and postmodernism for turning them into a sort of taboo for artistic practice. Briefly,¹⁰ she recalls how the “emotions of life”, as Clive Bell called them, were declared irrelevant to the appreciation of art. The champion of formalism, Clement Greenberg, thought of these emotions as sentimental and consigned them to the disdained realm of kitsch. However, emotions like angst, rage, despair, and doom could be reconciled with the heroic and tormented masculinity of the mid-century *avant-garde*, represented by American Abstract Expressionists. Later, the pretended aesthetic indifference that followed in movements such as minimalism along with the ironic provocations of Pop Art deepened the discredit of emotions considered to be too soft. Finally, postmodernism also left little room for them. Over the decades, art took further *avant-gardist* pursuit for originality above almost all else and searched for the ‘shock of the new’, which demanded increasingly extreme ploys that challenged viewers by drifting them into disturbing, disgusting, and horrifying experiences, as I described above. Bedell observes that the suppres-

⁹ Bedell borrows the idea from historian William Reddy (2001), who argues that states, cultures, and communities establish and enforce “emotional regimes”.

¹⁰ I am offering a summary of Bedell’s narrative in (2024, pp. 3-6).

sion of the tender and connective emotions has much to do with misogyny and elitism (*Ibid.*). But both, misogyny and elitism often share a sort of disdain for the space of the everyday that —as I argued too at the start—is commonly identified with the domestic, the feminine or the private and, traditionally, differentiated from the truly important things, which have occupied philosophy, politics, or art as critical attitudes toward the world; namely, the invisible realm where care practices have been located until very recently.

Bedell’s hypothesis is that the transformation of emotions in contemporary art could start in the 1990s. Significantly, “the AIDS epidemic may have played a part as artists gave expression not only to anger and outrage but also to grief, care, and concern” (p.14, n.8). She also mentions political movements like *Black Lives Matter* but nevertheless, she thinks that COVID 19 pandemic caused the acceleration of a process of transformation of the emotional regime of art, which brought back love, compassion, empathy or care also “to advance social, political, and environmental justice” (p.1).

4. Collaborative Art and Political Capabilities

I would like to focus though on a particular kind of political art: collaborative art; because I think that the promotion and improvement of care practices as a political artistic purpose is developing especially in projects of this sort.

First, collaborative art is a kind of participatory art. Falk Heinrich, philosopher, also an actor, theatre director and installation artist, defines participatory as art that “requires the active participation of the audience as a *constitutive* part of the artwork proper” (Heinrich 2014, p.1). Participatory art defies the traditional contemplative stance towards art because the participants and their actions are an inherent part of *the work*, as ontologically unstable as it could be. Certainly, the label “participatory art” covers a huge diversity of production according to various levels of participation both of artists and audience. In the projects defined as ‘collaborative’, the artist’s task is to design and create devices and set things up for people to engage in certain activities of cooperation. Thereby, artists provide enough guidance to bring the project or performance to life yet fostering high levels of freedom of choice and action to avoid patronizing *the audience*.¹¹ For Matteo Lanfranchi, it is rather like

¹¹ In Carrasco-Barranco (2025), I seek to outline a theoretical framework to critically assess the artistic value of participatory art. My paper defends that a functional account of art criticism, which makes artistic value dependent on the artist’s intentions, can still apply

creating games and should also include the possibility of failure (2021, p. 32). His view appears in a book that presents the project *Intimate Bridges* in which Lanfranchi participates. It took place between the end of 2019 and mid-2021 (given the delay due to the Covid-19 pandemic) in different European countries (Italy, Portugal, Greece, Austria). *Intimate Bridges* aimed to produce effects for a better development of intercultural dialogue and for a more inclusive and multicultural reality. The “Introduction” to the book, by Riccardo Corcione, says:

Involving artists and non-artists, migrants and non-immigrants, European citizens and world citizens, *Intimate Bridges* seek to promote the recognition and appreciation of diversity, personal development, empowerment and empathy (Corcione 2021, p.6).

Projects like this are indeed a type of political art but I will say that they are the sort that Spanish philosopher Gerard Vilar refers to as “an art of political capabilities” (Vilar, 2017, p. 146). These are artistic practices that differ from other forms of political art that might seem more familiar to us, such as denunciatory art, namely, the sort of art that expose moral and political injustice. Denunciatory art develops especially in the 20th century and —as explained earlier— is perhaps what is currently understood as political art. According to Vilar, denunciatory art is political art that clearly identifies the cause to fight for and calls for action. However, there are other more contemporary forms of political art that do not offer slogans nor is activist in that sense but rather invites autonomous reflection via uneasy proposals that challenge and maybe disturb our sensibility so each person can reflexively reach their own conclusions. Vilar gives the examples of Thomas Hirschhorn’s installations or Santiago Sierra’s performances (p.154). Now, what Vilar names an “art of the political capabilities” is a different thing; it is art that aims to alter the roles and functions of the experience of art in order to change the capabilities of a participatory audience (p. 146). For Vilar, the art of the politics of capabilities redistributes spaces, times, and roles, changing subjects to some degree by fostering the cultivation of their capabilities or by providing them with new ones.¹² For this reason, Vilar believes that they are forms

to the criticism of participatory art, whose aesthetic qualities arise in the activity performed by the audience detached from the specific artefacts designed by artists. I am grateful to a member of the audience who, during the discussion of my talk in the *Convegno*, asked me to clarify this aspect of my defence of *artistic* collaborative projects.

¹² Vilar refers to Rancière’s approach to emancipation (Rancière 2008) about the discussion about people’s ability to choose and shape themselves as a way of experiencing autonomy and, despite the differences, connects it with the discourse on justice developed by Martha Nussbaum and Amartya Sen (Nussbaum 2012; Sen 2010). Vilar underlines how

of emancipatory art. The art of the politics of capabilities trusts the participants and empowers people, often those who usually do not speak up, encouraging their self-confidence and inspiring more democratic and just forms of sociability (p. 159). I would say that still is somehow activist political art yet, beyond protest and denunciation, tries “to build” something, using Kaba’s terms. After all, Vilar’s classification is not essentialist and does not exclude all sorts of borderline cases and hybrids forms of political art.

In any case, and, of course, considering that, in certain sense, all art is political, I am drawn towards Vilar’s classification of different kinds of political art.¹³ I think it helps to differentiate and somehow organize the always changeable, multiple and complex relationships between art and politics. I like it also because I find the notion of art of the political capabilities very enlightening and useful to analyse collaborative projects, and particularly care practices within their frame.

I believe that projects like *Intimate Bridges*, or examples given by Vilar such as the project *Favela Painting*, founded in 2005 by Haas & Hahn,¹⁴ are art “of the political capabilities”. These projects try to empower people, practice equality, in community, therefore, aim to inspire democratic dialogue, and enable participants to pursue their lives with dignity according to their own views. But I would note that, in those examples, they are projects that do so, at least in part, because they practice and promote care.

Nussbaum and Sen have approached the concept of justice also from the perspective of emancipation. They focus on real-world issues such as poverty, marginalization, and social exclusion, contributing to the development of an analysis of human and social rights in terms of capabilities. For Nussbaum and Sen, inequality is above all a problem of inequality in capabilities—a deprivation of capabilities such as life, health, bodily integrity and security, thought and expression, the ability to form freely chosen emotional attachments, to plan one’s life according to one’s own conception of the good, to interact with others without discrimination, to play, to enjoy one’s environment, to participate in politics and affiliate, and to have the opportunity to work and own property.

¹³ Indeed, there are four types of political art that he distinguishes. Along with the three mentioned—protest art, art of reflection politics, and art of the politics of capabilities—Vilar cites what is probably the oldest form of political art, that is, celebratory art, performing a propagandistic role in the service of power. See Vilar (2017, pp. 145-166).

¹⁴ In 2005 Haas&Hahn (artists Jeroen Koolhaas and Dre Urhahn) travelled to Brazil to make a documentary on hip-hop in the communities of Rio and Sao Paulo. But they decided to start a series of art projects together with the local community of Vila Cruzeiro, and later also in Santa Marta. Briefly, the Project consisted of the activities of the locals that, in cooperation also with some artists and architects, restored and painted their houses and street walls creating a colourful mosaic that added beauty and dignity to their Favelas. Therefore, some of the results of the Project are certainly objects with aesthetic qualities. However, the artistic project, the artwork in this case, goes well beyond that, directed mostly to the *quality* of the activities developed and the relationships created among the participants. While the organization grew and projects spawned all around the world, from Philadelphia to Haiti, the Favela Painting project in Rio de Janeiro kept growing and developing.

In a recent study, Lara García-Díaz (2020) has analysed the caring practices that emerged during the construction of a socio-communitarian centre in Cañada Real Galiana in Madrid. As she reports, the architect's studio that proceeded with the project was *Recetas Urbanas*, a studio founded by architect Santiago Cirugeda, "committed to collaborative self-construction as a means to promote social integration and mediate within various complex realities" (p. 65). García-Díaz details how the project developed in Cañada Real Galiana explicitly contained in the contract social clauses related to identification of needs, inclusion and education. She argued that in so far as such social clauses were present from the start, the project could be scrutinized according to Tronto's care guide, which differentiates four phases for effective care and that, in correspondence, should exhibit four ethical elements. Let's recall that the first step towards effective care is recognizing that care is necessary by caring-about, which demands attentiveness. Next, taking care of, which means assuming some responsibility for the need and determining how to respond. Followed by actual care-giving, which requires competence and, finally, care-receiving which involves responsiveness. Thereby, García-Díaz uses the analytical framework designed by Joan Tronto to evaluate the execution of the project. She shows that the project was attentive to the needs of a concrete community and care for their participation, integrating women and children who shared common challenges provoked by cultural, ideological and religious factors. Thus, participants assumed responsibilities, yet the project offered a safe context, where competent strategies could be executed and methodologies were perceived as caring by the participants. Their interaction was flexible and responsive, accentuating the (ideally) reciprocal nature of care.

As mentioned, care ethics indicates how bad care is often practised but offers tools to empirically test and correct such practices. As in the case of the socio-communitarian centre in Madrid, Tronto's framework could then be used to analyse other projects, including collaborative artistic projects such as *Favela Painting* or *Intimate Bridges*, that situate themselves "between art and social change" (Corcione, 2021, p.6). García-Díaz concludes her analyses of the project in Cañada Real Galiana by marking that "good care is aimed at providing as much sense as possible of independency and safeness to the agent, the community or the institution that is being taken care for" (García-Díaz, p. 71). And therefore, I will insist, is art of political capabilities since care practices help to empower people. However, art of political capabilities is not

always about care so, among other possible moral aims, care practices are guided by the *specific* ethical commitment just described in Tronto's model.

Moreover, I would like to point out that, as care ethics insists, care is a practice that, beyond intentions, must be carried out, considering all the circumstantial and contextual aspects that make every care relationship unique. There are no formulas for care. Just through caring what care is could be learnt and it is the only way of knowing if we are practicing good care. Through the four phases in Tronto's model, the quality of our care actions relies on our skills of perception and recognition of what is adequate in each situation. In a recent article, Josep Corbí analyses care, not as a purely instrumental activity, namely, an activity whose end "can be individuated independently of the means by which it can be achieved", but rather as an activity "inspired by a telos that imposes some demands upon the subjects engaged in that activity" (Corbí, 2023, p. 146, 142). And so, he says, care actions "require a kind of deliberation that [...] seeks to discern what response is constitutive of [such telos] in some particular circumstances" (*Ibid.*). Hereby, care practice departs from an initial *apprehension* of its telos, but the engagement in this activity requires a continuous effort to discern what the telos may demand from each participant in any particular context (p. 145). As he describes concrete scenes where subjects are engaged in different activities of care, Corbí admits that the *recognition* of such demands will often be tacit and will manifest itself in some nuances of (i.e.) gestures and behaviour. Therefore, the telos in every care practice cannot be individuated regardless of our ability to recognize how certain gestures, words, or nuances of behaviour enhance or reduce it. Corbí is in line with other care ethicists who have often emphasized the importance of the expression and communication of care, as it has an appearance, which is crucial indeed to perform and evaluate care decisions and actions.

The next point I want to make here is that care is not only an ethical practice but an aesthetic practice as well. This is the basic claim of the so-called 'aesthetics of care' that I would like to introduce here understood as an aesthetics relevant for the political capabilities, and consequently for the art that seeks to promote them.

5. *Aesthetics of Care*

Indeed, the aesthetics of care is a very recent area of research that affirms that the practice of care holds an aesthetic dimension

that nurtures and makes realization of care ethics possible.¹⁵ At the experiential level, such aesthetic dimension, consists of the expression of care, its form, its appearance. Hence, aesthetics is seen as integral to care since care is a practice, a process which constitutes the outcome, the *telos*, in Corbi's terms, affording both the performance of care and its evaluation. Besides, this means that, when engaged in activities of care, moral deliberation emerges in and is delivered by the bodies of care-givers and receivers; thus, care is, as Maurice Hamington (2021) puts it, an "embodied notion".¹⁶ Furthermore, the moral virtues of sensitivity, thoughtfulness, gentleness and respect are expressed *aesthetically* in caring attitudes and actions, but also the opposite. The affective and emotional aspects of our interactions can help to trace forms of cruelty, oppression, inequality, and dependency that exist in many careless contexts. In any case, since care aesthetics claims that the aesthetic dimension of care is integral to care insofar as it embodies it and this contributes to nurture our practices of care, maybe, it could be orientated to train people in good care. Care practices take place mostly as part of our ordinary lives. Therefore, everyday life aesthetics, that focuses on the aesthetic appreciation of our ordinary activities and also tries to shape them as they are seen as influential to people's welfare and happiness, has taken natural interest in the aesthetics of care.¹⁷ But, in the artistic terrain that occupies me here, I will go back to theorists of performative practices, particularly in applied theatre and so-

¹⁵ See Yuriko Saito's latest book (2022), which likely represents the most fully developed account of the aesthetics of care to date. She addresses the collaborative artistic practices that are the subject of my discussion here (pp. 81-84, 117-119). Reconsidering her previous position that minimized the continuity of art and everyday life, Saito has "to come to realize that is more helpful and productive to explore the cross-pollination between art and everyday life rather than giving them a separate treatment" (pp. 9-10). Saito's approach primarily focuses on the everyday practice of care, thereby continuing her significant contribution to the aesthetics of everyday life (marked by Saito 2007 and 2017) whereas here I focus on political artistic practices.

¹⁶ Indeed, "It is the combination of a person with the capacities of another or the way the situation responds or feeds back into the moment, which determines the aesthetic contours of the event" (Thompson 2022, p. 63). Furthermore, the "*intercorporeal*" nature of the embodiment care "is not only dyadic, but realised between complex communities of care, or networks of care practices" (*Ibid.*).

¹⁷ Saito explicitly advocates for introducing a normative dimension into the aesthetics of everyday life. Considering the capacity of the aesthetic for 'world-making' through the diverse activities—both private and public—that we engage in daily—as consumers, users, and citizens who interact with a multitude of objects and make decisions and judgments (tasks not reserved solely for professionals such as designers or architects, but one in which we all have a role to play) —, failing to employ and direct such capacity toward the aim of improving the world appears to be a missed opportunity (Saito 2020, p. 48). The recent development of this account in the aesthetics of care insists on considering all of us as "active agents empowered to contribute to better world-making" (2022, p.166).

cially engaged performance, who have also proposed an aesthetics of care to be applied to particular social policies (in relation to health, disability or integration of minorities, for example).

As seen in the example of *Intimate Bridges*, these artistic practices are between art and social work and offer participatory and collaborative projects that set up spaces and mechanisms for interaction and cooperation of participants, seeking new forms of sociability that raise empathy, interdependence, equality and reciprocity in the vein — so I am defending— of the art of the political capabilities.

6. *Aesthetics of Care as an Aesthetics for Political Capabilities*

Other many examples of artistic collaborative projects that embody care acts and relationships are offered in the book *Performing Care. New Perspectives on Socially Engaged Performance* edited by Amanda Fisher Stuart and James Thompson (2020). The described and analysed projects are developed in theatre but mostly outside artistic spaces like hospitals, schools, care homes, prisons, and so on. The guiding idea of this collection of papers written by people who are involved in performative arts is to show “the importance of arts practice in building and sustaining more equitable, just and caring societies”, particularly, “in our contemporary moment, when carelessness and neglect appear to be the dominant mode of political and social action” (p.17). Therefore, the assumption is not only that care is performative but also that certain artistic practices can be acts of care, helping to express but particularly promote relationships of care in right ways.

One of the editors, James Thompson, argues for a connection between the care that happens through the process of working with people, materials and places during playful situations, rehearsals, or staging and caring in other contexts, even more formal and institutional settings. And for him, the affective solidarity and felt sense of justice that emerges in these situations might be foundational both to the ethics *and the aesthetics* of theatre and arts practice that seeks to engage with communities (2020, p. 38; 2022, p. 1). Indeed, these moments of collaborative creation, conjoined effort and intimate exchange exhibit — Thompson says — aesthetic value that may involve the intervention of all body senses, say, touch, smell and taste along with sight and hearing. Caring has “a certain craft and involves

the creation of sensory, embodied experiences” (2022, p. 2); an affective and sensory dynamic that—he notes— “becomes located in the mutual interaction that is only possible because of the relations that are created by the event” (Thompson 2020, 46). To sum up, productively woven into care ethics, aesthetics can help in making art an act of care.

There is a long and abundant literature on the ethical and political effects of practice art, particularly theatre. Recently, Tracey Nicholls (2012) has explored the ethics of performance improvisation that, according to her, promotes participatory and civic virtues of engagement, dialogue, respect, and community-building as well as the ability to negotiate differences, and willingness to accept the challenges of risk and contingency. The “ethos of improvisation” that she theorizes takes as its central values commitments to inclusivity and responsiveness and moves us beyond the abstractions into concrete, personal obligations.

All this fits within the frame of care ethics and its emphasis on the openness and attention to the other, with its own particularities, along with the awareness of our mutual interdependence and (ideally) reciprocity. But the aesthetics of care adds the significant role of the aesthetic value that is relational or — as Thompson insists— is located *in-between* people.¹⁸ Care can be a source of a powerful aesthetic experience, yet it is also a relational aesthetics that matches care ethics as a “relational ethics”, in the sense marked by Nell Noddings. Now, although with significant predecessors in some practices of the Avant-garde, the term relational aesthetics was recently proposed by Nicolas Bourriaud (2002). Bourriaud wanted to account for artistic projects, such as Rirkit Tiravanija’s and Liam Gillick’s, that worked as set ups for people’s interactions by involving them in certain everyday life and social activities like cooking, eating, sleeping or playing ping-pong. For Bourriaud, these artistic practices “which take as their theoretical and practical point of departure the whole of humans relations and their social context, rather than an independent and private space” are relational art (p. 113). Thereby, art here consists of the relationship that is spontaneously generated by participants’ interactions with each other and the environment. Bourriaud characterizes the relationality created by these social participatory artistic projects as “tran-

¹⁸ Saito (2022) defends our moral relationship with objects through the notion of care. She argues that objects possess moral agency and often shape human actions for better or worse. This normative dimension also makes it possible to exercise critique of hostile design and architectural elements, as well as of things that, in fact, entail the exclusion and oppression of individuals and groups (See also Liao & Huebner 2021).

sitivity”, “encounter” and “dialogue”. He defended that such relationality demands reciprocity, mutual acknowledgement and promotes democratic participation.

7. *Care as political artistic practice*

However, Claire Bishop criticized Bourriaud’s examples because the seemingly democratic participation is compromised by the pre-disposition of a like-minded audience of art lovers (Bishop 2004, p. 69). For Bishop, we cannot forget the *why* of art: “Who is the audience? How is culture made, and for whom?” (p. 65). In these artistic games that Bourriaud praises, relationality is cool, harmonious, too easy, not hard won and that — according to Bishop— compromises their pretended democratic character. And I agree. Bourriaud’s examples lack social conflict and antagonism that prevails in society blocking the possibility of such ‘microtopias’. Years later, in the conclusion of her book *Artificial Hells* (2012), Bishop insists that:

Participatory art is not a privileged political medium, [...] but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context (p. 284).

Furthermore, she asserts that “if ethical criteria have become the norm for judging this art, then we also need to question what ethics are being advocated” (p. 23). Again, I agree. But she reiterates the aesthetic-political value of surprising, even unsettling, and disturbing the audience, strategies that —to my view— will continue the trend of activist denunciatory art and that Bishop contrasts to a certain “humanism” present in participatory social art. Bishop notes the emphasis given by such artistic practices to the “capacity to listen, openly and actively”; here — she concludes— “empathetic identification is highly valued”, as if only this “can facilitate ‘a reciprocal exchange that allows us to think outside our own lived experience and establish a more compassionate relationship with others’”(p. 25). I think though that, as care ethics does not exclude other ethical commitments, care aesthetics does not necessarily count against the effectiveness of other artistic and aesthetic avenues for political activism yet it constitutes a legitimate option for political art. I mentioned at the start that both care ethics and aesthetics are right to reclaim the value of humanism and insist on the need to cultivate empathy as a political response to the moment we are in. And while Thompson also objects Bourriaud’s relational aesthetics for being ultimately

more concerned with the formal aspects of the participatory projects and not suggesting why relations with others might be endorsed or what type of relations we might aspire to develop, he accepts his perspective that making art could be a ‘proposal to live in a shared world’ (Bourriaud, 2002, p. 22, quoted by Thompson 2020, p. 39). Furthermore, Thompson warns that this is not to say that we will have to witness insipid unchallenging performances (p. 46), neither can we expect that there will be no conflicts, and facile agreements will always be encouraged but quite the opposite. But having care ethics as a moral compass means that in collaborative artistic projects attitudes matter and the commitment for respectful cooperation comes first. Therefore, as Bishop claims, we need to question what ethics are being advocated and — as she also suggests— each project can and should be tested by paying attention to its “uniqueness”, focusing on “the ideas and emotions it generates in participants and spectators.” (Bishop 2012, 48). I have tried to show that Tronto’s model for effective care is useful precisely for measuring whether a project is more or less successful. Ethics and aesthetics of care can thus provide a right orientation to certain sort of projects — I believe— by developing an art of the politics of capabilities.

Moreover, the possible scepticism regarding the impact of these ethical-aesthetic artistic care practices can be overcome if we consider that care is an activity that relies on skills, which are learned and trained. Theorists in applied theatre and socially engaged performance defend that performance matters as it is a way of training people to think with creativity. Maurice Hamington understands care as improvisational moral performance where the right thing to do emerges within relational experience (Hamington, 2020, p. 22). To my view, this emergent normativity in care actions derives from the specific kind of deliberation that Corbí signalled as constitutive or required by its telos in some particular circumstances. Moral deliberation here is alien both to instrumental and rule models without rendering the subject’s choice arbitrary. On the other hand, care is, also using Corbí’s terms, a ‘dialectical’ activity, that involves value conflict yet aims to solve problems relationally, together.

The model of improvisation in performance is thus offered as adequate for training care attitudes. Hamington notes that “the learned habit of improvisation is still a habit” (2020, p. 21). Improvisation is not pure spontaneity but is rehearsed, trained, and uses the actor’s skill in service of a goal such as entertainment, dramatic preparation or care. From this perspective, “a caring improvisation is a moment when we draw upon a set of rehearsed cognitive and bodily skills of enquiry and action to responsively

perform care on behalf of the needs of others” (*Ibid.*). “Improvisation uses the actor’s skill in service of a goal as caring applies the caregiver’s proficiency in responding to need” (p. 28).

To conclude, these acting techniques that combine spontaneity and (physical and mental) habits could be useful to train good care as a sort of moral education that generates dispositions in individuals to act and respond in care relationships with attentiveness and empathy to others’ needs. The body aesthetics is key in training our attention and perception understanding nonetheless that “while care might be exhibited fleetingly, it is more likely that care aesthetics would be realised in more enduring, crafted encounters between people” (Thompson 2020, p. 44). And, of course, the difficulty in nurturing an ethics of care through an aesthetic process should be acknowledged. But, like Anna Serlenga, another participant in *Intimate Bridges*: “I believe that theatre has a powerful transformative capacity” not only because it provides “a safe space in which the creation becomes possible” but mostly for “being conveyed through the body, embodied in the most intimate sense possible” (2021, p.38). These artistic practices seek to train people to sustain trustful, empathetic, caring relationships toward others and the world, by performing or embodying these attitudes. At this point I would like to recall Jane Fonda’s words: empathy is not weak. Actually, it may well be, as Nicholls declares, that

the only hope we have of building societies that are peaceful and prosperous for all is to train the members of these societies to respond creatively, rather than fearfully, [...] and to see all [...] as engaged in variations of the same project (p.5).

I have tried to show that, through the promotion of ethical-aesthetic caring activities, this is the purpose to which a good deal of political art nowadays is destined.¹⁹

References

- Bedell, Rebecca. “Love Rising: The Transformation of Emotions in Contemporary Art”, in *Arts* 13/41(2009), pp. 1-15.
- Best S. *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde*, I.B. Tauris, London. 2014.
- Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York. 2012.

¹⁹ This work has been funded by the research Project “The Rationality of Taste. Appreciation and Aesthetic Reasoning” (PID2023-149237NB-I00), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

- Bishop C., "Antagonism and Relational Aesthetics. *October* 110(2004), pp. 51-79.
- Bourriaud N., *Relational Aesthetics*, Les Presses du R.e.l. Dijon 2002.
- Camps V. *Tiempo de cuidados*, Arpa y Alfil Editores, Barcelona 2021.
- Carrasco-Barranco M., "Artistic Aesthetic Value in Participatory Art", in *Philosophies* 10/29 (2025).
- Cherry, M., *The Case for Rage. Why Anger is Essential to Anti-Racist Struggle?*. Oxford University Press, New York, 2021.
- Corbí J. "Care as a Dialectical Activity" in *The New Centennial Review* 23/3(2023), pp. 141-170.
- Corcione, R. (ed.) *Intimate Bridges. Towards an Intercultural Participatory Model in Performing Arts*, <https://intimatebridges.eu/ebook/>, 2021.
- Danto A.C. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1990.
- Danto A.C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Open Court, Chicago and LaSalle 2003.
- Fisher A. S. "Introduction: caring performance, performing care", in Stuart Fisher A. and Thompson J. (eds.) *Performing Care. New Perspectives on Socially Engaged Performance*, Manchester University Press, Manchester 2020, pp. 1-17.
- Fisher B. and Tronto, J., "Toward a Feminist Theory of Care" in *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives* eds. Emily Abel and Margaret Nelson, State University of New York Press, Albany, NY 1991, pp. 36-54.
- Felski R., *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, NYU Press, New York 2000.
- Foster H. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.
- García-Díaz, L. "In the Forest of Marginalisation: Recetas Urbanas and the Centro Sociocomunitario Cañada Real Galiana", in *Vesper. Journal of Architecture, Arts & Theory* 3 (2020), pp. 64-74.
- Gilligan C., *In a Different Voice Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1982.
- Giombini L. and Kvočka A. (eds.), *Everydayness. Contemporary Aesthetic Approaches*. University of Prešov, Faculty of Arts, Prešov, 2021.
- Hamington M., "Care aesthetics and improvisation: Can performance care?", in Stuart Fisher A. and Thompson J. (eds.) *Performing Care. New Perspectives on Socially Engaged Performance*, University Press Manchester, Manchester 2020, pp. 21-35.

- Hayes K. and Kaba M., *Let this radicalize you : organizing and the revolution of reciprocal care*. Haymarket Books, Chicago (IL) 2023.
- Heinrich, F. *Performing Beauty in Participatory Art and Culture*. New York and London: Routledge, 2014.
- Higgins K. M., “Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54/3 (1996), pp. 281–4.
- Liao, S. & Huebner, B. “Oppressive Things”, in *Philosophy and Phenomenological Research*, 103(2021): pp. 92-113.
- Lanfranchi, M., “What do we talk about when we talk about participatory art? An artistic point of view”, in Corcione, R. (ed.) *Intimate Bridges. Towards An Intercultural Participatory Model In Performing Arts*, 2021, pp. 30-38.
- Mersch, D. “Performance Art and Improvisation”, in Bertinetto, A. and Ruta, M.(eds.) *The Routledge Handbook of Improvisation and the Arts*. Routledge, New York and London 2022, pp. 515-527.
- Nicholls T., *An Ethics of Improvisation: Aesthetic Possibilities for a Political Future*, Lexington Books, Lanham MD 2012.
- Noddings N., *Caring. A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. 2nd edition. University of California Press, Oakland 2013.
- Nussbaum M., *Creating Capabilities. The Human Development Approach* (2011); transl. *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*, Paidós, Barcelona 2012.
- Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.
- Reddy W. M., *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. New York: Cambridge University Press.
- Saito Y., *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, Bloomsbury, London 2022.
- Saito, Y., “Everyday aesthetics and world-making”, in *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XXV/3 (2020), pp. 35-54.
- Saito, Y., *Aesthetics of the familiar: everyday life and world-making*. First edition. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press 2017.
- Saito, Y., *Everyday aesthetics*. Oxford, New York: Oxford University Press 2007.
- Salas J., “La gran mentira de Hollywood sobre las catástrofes: en crisis como el apagón, la reacción natural es la generosidad, no el pánico”. *El País*, 6 May 2025.
- Sen, A., *The idea of Justice* (2009); transl. *La idea de la justicia*, Taurus, Madrid, 2010.

- Sontag, S., *Regarding the pain of others*. New York: Picador, 2003.
- Serlenga A.L., “Decolonial Participatory Practices: a critical reflection”, in Corcione, R. (ed.) *Intimate Bridges. Towards An Intercultural Participatory Model In Performing Arts*, 2021, pp. 38-40.
- Thompson J., *Care aesthetics: for artful care and careful art*, New York. Routledge, London, 2022.
- Thompson J., “Towards an Aesthetics of Care”, in Stuart Fisher A. and Thompson, J. (eds.) *Performing Care. New Perspectives on Socially Engaged Performance*, Manchester University Press, Manchester, 2020, pp.36-48.
- Tronto, J. C., *Moral Boundaries; A Political Argument for an Ethics of Care* 2nd edition, Routledge, Abingdon (UK) 2009.
- Vilar G., *Precariedad, estética y política*. El Ejido: Círculo Rojo, 2017.
- Watch Jane Fonda’s ‘Woke’ Message During Life Achievement Award Speech at SAG Awards. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ui8f-7ARzWs> (Accessed 26 September 2025).

Il gesto espositivo come esperienza estetica della città

Aurora Alison*

ABSTRACT

This article examines the concept of the exhibiting gesture by distinguishing between its intentional and unintentional forms, focusing on its bodily, experiential, and urban dimensions. While exhibition has traditionally been understood as a deliberate curatorial act within institutional contexts, this contribution argues that exhibiting also occurs as an unintentional, embodied practice emerging in public space. Drawing on phenomenology, pragmatist aesthetics, and somaesthetics, the paper conceptualizes the city itself as a display activated through everyday gestures. Three configurations of the unintentional exhibiting gesture are analyzed: walking as an aesthetic and cognitive practice; processes of artification that transform ordinary urban elements into ephemeral aesthetic signs; and collective participation, where relational gestures generate forms of visibility without predefined artistic intent. These dynamics reveal how bodily movement, improvisation, and social interaction produce autonomous modes of exhibition beyond institutional frameworks. The case of Naples is examined as an extreme laboratory of unintentional exhibition, where the historical porosity between public and private life amplifies both the aesthetic potential and the paradoxical effects of such gestures. Here, practices of shared experience risk being captured by processes of hypervisibility, spectacle, and commodification. The article proposes a renewed understanding of exhibition as an emergent, embodied phenomenon that redefines the relationship between art, everyday life, and the public sphere.

KEYWORDS

Unintentional gesture; Public space; Aesthetic experience; Artification; Participation

Gesto fenomenologico – Gesto espositivo intenzionale – Gesto espositivo non intenzionale

«Al contrario, *il sempre di nuovo* è una delle principali componenti del gesto fenomenologico perché ne manifesta esplicitamente quella tonalità che dovrebbe tradursi in un atteggiamento di costante dubbio per cui nessun raggiungimento, compresa una consape-

* Università di Napoli L'Orientale, aurorarosa.alison@unior.it

volezza di sé stessi, è definitivo» (Rovatti, 2021). L'interpretazione di Rovatti a proposito del gesto fenomenologico dà la possibilità di coglierne un duplice significato. Di per sé, il gesto come forma esperienziale e somatica è stato interpretato, in ambito retorico ed estetico, come forma di accompagnamento all'espressione verbale o a pratiche artistiche ed espressive (Viglialoro, 2019). Non sempre però il gesto è volutamente espressivo. A questo proposito, è bene introdurre il concetto del *sempre di nuovo* come risultato di un'azione che nel ripetersi svela una propria indipendenza fenomenologica che acquista senso soprattutto in un'azione non intenzionale. In *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Vilém Flusser antepone il gesto alla conseguente teoria della comunicazione. Un atto incorporato e inteso come una nostra seconda natura (Flusser, 2023) che tendiamo a dimenticare. Difatti, una delle caratteristiche principali di tale teoria, risiede nella traduzione o meglio nella manifestazione degli stati d'animo in gesti (Flusser, 2014). Tale manifestazione avviene senza una precisa spinta intenzionale che va coniugandosi ad un atto *auto-mimetico* spesso inconscio o semi-conscio (Fischer-Lichte, Wulf, 2010).

Infatti, nell'interpretazione estetica-antropologica¹ di Christoph Wulf ed Erika Fischer-Lichte, il gesto non è solo un movimento fisico, ma un atto che permette di esternare emozioni e pensieri profondi, riflettendo il "mondo interiore" di chi lo compie. Un gesto non si limita a comunicare un significato, ma agisce anche su chi lo compie, esprimendo e modellando il suo stato emotivo e mentale; allo stesso tempo influisce su chi lo osserva, generando risonanze emotive che rafforzano legami e senso di appartenenza comunitaria, in scambi spesso mimetici e in larga parte inconsci, attraverso i quali i gesti diventano potenti strumenti di connessione e coesione sociale. Inoltre, è bene sottolineare in questo contesto che il gesto contiene una connotazione esperienziale a partire dalla quale nasce una reciprocità estetica intesa come l'incontro fra il corpo e il pensiero: senza il corpo il gesto non potrebbe esistere (Oliva, 2018)

A partire dalle connotazioni del gesto inconscio, vorrei provare ad approfondire il gesto *non intenzionale*, inteso come gesto che nasce da una matrice inconscia. Più precisamente, vorrei focalizzare l'attenzione sul gesto non intenzionale all'interno di un ambito specifico, quello del display e dell'esposizione.

Storicamente, l'esposizione è connotata dall'intenzione di voler *mettere in mostra* oggetti materiali e immateriali, ma anche atmosfere

¹ L. Viglialoro, *Gesture*.

re ed eventi. In questa dinamica, ciò che m'interessa maggiormente è la questione della non intenzionalità, in cui il gesto si trova ad essere un atto estemporaneo sollecitato da fattori contingenti e non stabiliti. L'ambito in cui andare ad indagare è quello estetico, in particolare modo quello esperienziale, in cui il gesto diventa una forma estemporanea per *mettere in mostra* ciò che accade non solo all'interno dei luoghi stabiliti dell'arte ma anche nello spazio pubblico², inteso come dimensione collettiva, partecipativa e relazionale.

Nel suo recente testo *Display. Luoghi, dispositivi, gesti*, Elisabetta Modena, indaga sui luoghi e le dinamiche che permettono di *mettere in mostra* l'arte. Alle dinamiche, l'autrice dedica una terza e ultima parte del lavoro contestualizzandole nel concetto del *Gesto*. L'allestimento è l'atto di *mettere in mostra*, il modo storico di *vestire un luogo* (Modena 2024, p.217), ovvero di organizzarne la rappresentanza. In contemporanea, la *messa in mostra* è divenuta la trasfigurazione dell'immateriale, e dell'artificiale. Nella mostra *Le monde selon l'IA* curata da Antonio Somaini nella primavera 2025 allo Jeu de Paume di Parigi il *mettere in mostra* non è definito né dall'oggetto né da contenuti, ma si regge sui *processi* che rendono visibili i rapporti che affrontiamo sempre più spesso nella vita quotidiana con l'intelligenza artificiale. Seppure si tratti dell'immateriale da *mettere in mostra*, l'intento dell'allestimento è storicamente connotato dall'espone, ovvero dal voler *mettere fuori* il significato di ciò che si sta esponendo.

Prendendo in esame il gesto come attività allestitiva e del mettere in mostra, sia dal punto di vista *intenzionale* che dal punto di vista *non intenzionale*, vorrei illustrare due declinazioni del gesto espositivo per sottolineare la differenza che intercorre fra gesto intenzionale volto a mostrare-espone e gesto non intenzionale inquadrato come dinamica comune fra mente e corpo che espone inconsapevolmente:

1. La prima declinazione riguarda il *gesto espositivo* che riserva ancora una forma d'intenzionalità: quella del voler *mostrare* i processi allestitivi. Attraverso la performatività del corpo si *mostrano* il montaggio e lo smontaggio delle esposizioni all'interno di gallerie e musei. In questo caso, il luogo è ancora uno spazio istituzionale o codificato come luogo dell'arte (Balcou 2017, 201; Camart 2021a, 2021b).

² In questo testo, intendo il concetto di spazio pubblico partendo dal concetto introdotto da J. Habermas di sfera pubblica in cui la connotazione intellettuale borghese definisce la città come luogo d'incontro e d'intenti. Tale dimensione evidenzia il ruolo specifico che la città svolge, intendendola non solo come contenitore ma come soggetto principale di ciò che avviene all'interno.

2. La seconda declinazione del *gesto espositivo* perde la forma intenzionale del voler mostrare e si manifesta autonomamente nello spazio pubblico inteso come contesto urbano. A questo proposito, il *display* nella città pur conservando il valore espositivo, raggiunge una determinata forma di autonomia e partecipazione. “L’apparire” dell’arte nello spazio pubblico diventa un atto per portare all’attenzione di una collettività, da parte della collettività stessa, segni e simboli che siano altrettanti punti di riferimento e di orientamento. In questo frangente vorrei illustrare tre differenti modalità di come il *gesto espositivo*, “provochi” senza intenzione un *display*. La prima quella *esperienziale* (Benjamin 2010, Debord 1956); la seconda quella *estemporanea e non controllata* (Di Stefano, 2023; Riggle 2010) e la terza quella *pubblica partecipativa* (Bishop, 2015, Bourriaud, 2010). Questi riferimenti accompagnano l’osservazione di un caso studio come quello del centro storico di Napoli percepito a partire dalla concomitanza di fattori complessi che si sono radicati a partire dall’overtourism e dalla spettacolarizzazione di semplici aspetti della vita quotidiana. In questo caso, quello del *gesto espositivo non intenzionale* diventa il fattore principale di un’attrattiva di massa perdendo la sua forma primaria di orientamento e diventando parte attiva di uno *spaesamento* (Furia, 2023) che fa perdere di vista l’accezione principale di un’identificazione culturale e storica.

Il *gesto espositivo*, così come proposto in questo contributo, si estende oltre i confini della progettualità intenzionale per assumere una valenza più fluida, esperienziale e profondamente incarnata. Il *display*, in questa prospettiva, non è più solo il risultato di un atto progettuale deliberato, ma l’effetto emergente di una relazione viva tra corpo, ambiente e contesto sociale. Il gesto diventa così un evento che “accade” e che mette in mostra senza volerlo, aprendo uno spazio di senso in cui l’arte si intreccia con la vita quotidiana. In particolar modo, nei contesti urbani e nelle pratiche partecipative, il gesto non intenzionale diventa veicolo di una nuova forma di visibilità, che non espone solo opere, ma *attiva* un’esperienza collettiva del vedere e del sentire. La città, in quanto *display*, si trasforma così in un campo aperto di possibilità estetiche, in cui il gesto espositivo opera come forma di presenza e di attenzione condivisa. In tale ottica, il gesto non è solo *espressivo*, ma *generativo*: generando senso (Angelino, 2025), relazione e partecipazione e rendendo visibile l’invisibile attraverso la forza

implicita di ciò che si manifesta senza essere pienamente voluto. È in questa tensione tra volontà e accadimento che si iscrive oggi una rinnovata estetica del mostrare, capace di ridefinire il ruolo dell'arte nello spazio sociale contemporaneo.

Prima di entrare nel merito della prima declinazione del gesto che vorrei illustrare, è bene specificare la natura estetica del *gesto*. Esso s'iscrive nell'ambito dell'estetica pragmatista, in cui negli ultimi vent'anni Barbara Formis ha sviluppato un dialogo con la Somaestetica a partire dalle sue ricerche in estetica e in storia dell'arte. Il continuo scambio con Richard Shusterman ha permesso alla Formis di tracciare, a proposito del dualismo tra corpo e pensiero, una prospettiva continuista, nel mondo dell'arte in generale e nelle pratiche performative che in particolare vengono poste sullo stesso piano dei gesti della vita quotidiana. Riprendendo Dewey, la posizione della Formis è chiara a proposito della critica nei confronti di una lettura esclusiva dell'arte nei musei (Dewey 2018; Leddy; Puolakka 2023). Il fulcro dell'attività artistica è l'esperienza estetica, intesa come dimensione continua dell'esperienza quotidiana. In quanto atto conoscitivo e pratica democratica, essa coinvolge il corpo nella sua interezza e non solo mente e immaginazione (Jay 2002). Secondo Shusterman, tuttavia, occorre superare sia il dualismo corpo-mente sia la "vaghezza" pragmatista attribuita alla teoria deweyana dell'esperienza (Shusterman 2000; 2004). Da qui la proposta di una concezione ampliata dell'estetica, capace di orientare verso esperienze estetiche più ricche, oltre il paradigma artecentrico moderno, attraverso la centralità del soma e lo sviluppo della somaestetica (Shusterman 2010, pp. 16–17; cap. 10). In questa prospettiva, Formis propone di radicare la filosofia nelle pratiche corporee, sviluppando un'estetica capace di valorizzare il potenziale creativo della vita quotidiana. Ne deriva una concezione dell'estetica fondata sul corpo e sull'esperienza vissuta (Formis 2024). L'estetica diventa così uno strumento per analizzare e valorizzare le forme di vita comuni, i gesti di cura, manutenzione, relazione e trasformazione quotidiana del mondo. Il titolo *Penser en corps* (Pensare col corpo) richiama *penser encore* (pensare ancora), suggerendo la necessità di pensare non solo "sul" corpo ma "attraverso" il corpo. Il gesto si conferma come punto di comunione non volontario fra mente e corpo con una portata estetica che risiede nell'esperienza somatica e si manifesta al di là dell'intenzionalità di compierlo³.

³ A proposito del gesto come forma esperienziale estetica e come pratica della vita ordinaria, Barbara Formis ha organizzato nel 2022 il seminario di ricerca "Gestes Ordi-

Il gesto espositivo intenzionale: détournement dei dispositivi di mediazione e di dimostrazione

Una prima declinazione di *gesto espositivo* s'inscrive nella forma *intenzionale* del gesto, inteso come performance, a voler mostrare l'opera d'arte attraverso i processi di spaccettamento, montaggio, assemblaggio e imballaggio. La temporalità del lavoro che c'è dietro ai doveri di un curatore è frastagliata da numerose attività che comprendono la cura dell'opera, nonché la sua esposizione. In questo caso, ciò che si vuole mettere in mostra è il lavoro di disvelamento che accade all'interno di un allestimento attraverso una vera e propria coreografia (Camart 2021a). I movimenti sono tutti coordinati dall'intento di esporre l'opera quasi come dei veri e propri rituali di allestimento. Cécile Camart, indaga, attraverso linguaggi performativi, sulle modalità e sulle pratiche alternative delle esposizioni. Nel solco della critica istituzionale, artisti come Béatrice Balcou rinnovano il rapporto con il museo e la sua funzione espositiva, non attraverso l'allestimento tradizionale, ma tramite gesti performativi minimi e altamente significativi. Le sue *cérémonies sans titre* sono veri e propri rituali corporei che mettono in scena il gesto come atto estetico e conoscitivo (Balcou, 2021). L'artista non espone l'opera nel senso classico del termine, ma la fa emergere attraverso una sequenza precisa di movimenti, che evocano cura, attenzione, rispetto. Queste performance, intime e silenziose, si svolgono in spazi vuoti davanti a piccoli gruppi di spettatori. Tutto ruota attorno alla fisicità del corpo dell'artista, alla sua presenza assorbita in un'azione rituale: aprire una cassa, indossare guanti, maneggiare delicatamente l'opera, mostrarla, contemplarla insieme al pubblico, poi rimballarla. Il corpo dell'artista diventa mediatore sensibile tra l'oggetto e il pubblico, e il *gesto assume un valore conoscitivo ed estetico* superiore alla parola. Il fulcro non è più l'opera come oggetto da contemplare, ma *il processo corporeo e gestuale* che ne permette la visibilità (Balcou 2017). L'azione mette in luce le fragilità fisiche e simboliche dell'opera, il suo passaggio dallo stato di "dormienza" nella collezione a quello di presenza effimera, poi di nuovo assenza. Tuttavia, ciò che rimane è una memoria incarnata dell'esperienza, dove il corpo che ha agito il gesto resta impresso nella percezione del pubblico.

Attraverso questi gesti misurati e non spettacolari, Balcou sovverte la logica museale tradizionale, restituendo importanza ai

naires" all'Ecole des Arts della Sorbona (Centre Saint Charles Paris) e nel 2024 l'International Conference and Art Exhibition (Conférence internationale et exposition d'art) alla Sorbona di Parigi, Panthéon.

meccanismi invisibili che rendono possibile l'arte: trasporto, cura, contatto. Il gesto, quindi, diventa atto estetico primario, e il corpo, in stato di concentrazione e coinvolgimento totale diventa il veicolo della relazione tra arte, oggetto e spettatore. Infine, l'artista mette in discussione il modo in cui le opere "vivono" all'interno delle collezioni museali, rendendo visibili non solo le opere, ma anche i contesti e i protocolli che ne determinano l'esistenza. Il corpo, attraverso il gesto, diventa archivio vivente e luogo di trasmissione.

Secondo la Camart, negli ultimi anni, i musei sono diventati spazi privilegiati per sperimentazioni coreografiche che sfuggono alle classificazioni tradizionali. I coreografi non si limitano più a creare opere da rappresentare su un palco, ma intervengono direttamente nello spazio museale, sviluppando dispositivi gestuali e performativi che mettono in discussione le modalità consuete di esposizione e fruizione dell'arte (Camart 2021b). Il gesto, spesso quotidiano e tecnico, viene rivalutato come atto estetico. Le performance non si focalizzano solo sul movimento danzato, ma anche su azioni minime, ripetitive o operative (come il maneggiare oggetti, l'allestimento, la manipolazione), trasformando ciò che è normalmente invisibile in oggetto di contemplazione. In questo modo, il corpo non è solo strumento espressivo, ma agente attivo capace di rivelare processi e dinamiche museali. Queste pratiche mettono in evidenza la dimensione materiale e temporale dell'opera d'arte, valorizzando momenti effimeri come l'apertura di una cassa, il posizionamento di un oggetto, o la sua successiva scomparsa. Il museo non è più solo luogo di conservazione e presentazione, ma spazio performativo in cui la fruizione si fa esperienza condivisa e incarnata. Inoltre, tali interventi criticano la separazione tra arte e vita, tra artista e spettatore, proponendo un nuovo tipo di relazione estetica fondata sulla prossimità, la cura e l'attenzione al dettaglio. Si scardina così il modello espositivo tradizionale, facendo emergere una coreografia del gesto ordinario che sfuma i confini tra arte, tecnica, etnografia e quotidianità. Infine, queste pratiche aprono una riflessione sul museo come luogo poroso e flessibile, in dialogo con nuove forme di partecipazione, coinvolgimento sensoriale e riflessione critica sul ruolo del corpo, del tempo e della percezione nell'esperienza artistica. Oltre a Béatrice Balcou, Camart, si sofferma sul lavoro di Noé Soulier che propone un "allestimento coreografato" dove non sono i danzatori a muoversi, ma i *gesti tecnici di operatori museali* (reggitori, allestitori) che maneggiano, montano e smontano opere d'arte in tempo reale davanti al pubblico. Da evidenziare due curatele del lavoro di Soulier *Performing Art*: la prima del 2017 al Centre Pompidou di Parigi in cui lo spettatore è fisso, osserva i

gesti precisi e non spettacolarizzati dei tecnici mentre compongono e scompongono allestimenti di opere originali; la seconda al Mucem di Marsiglia del 2020 in cui Soulier porta la performance nelle sale permanenti del museo, coinvolgendo il pubblico in un percorso fluido tra oggetti etnografici, sottolineando l'uso quotidiano degli oggetti piuttosto che il loro valore estetico. In entrambe le versioni, Soulier riflette sul gesto come forma d'attenzione artistica, trasformando azioni quotidiane e invisibili in momenti estetici, e criticando la separazione tra arte e lavoro tecnico.

In questa prima declinazione del *gesto espositivo* è indubbia l'intenzione a voler mostrare il lavoro invisibile del curatore, così come i processi fattivi degli allestimenti. Questo primo passaggio è utile per introdurre l'idea dell'esistenza di un *gesto espositivo non intenzionale* che non ha come fine quello di avvalersi di una cura nel *voler mostrare* intenzionalmente; piuttosto si sviluppa in modo estemporaneo e non voluto in particolar modo nella città.

La città come display. Gesto espositivo non intenzionale, esperienza e partecipazione

Volendo introdurre la seconda declinazione del *gesto espositivo non intenzionale*, il fenomeno di una sfera collettiva e partecipativa come privata, non è da sottovalutare. Il raggio d'azione esce fuori dai luoghi istituzionali dell'arte e s'imbatte nel contesto urbano. Vi sono a questo proposito tre declinazioni che si configurano a proposito dei *gesti non intenzionali* che hanno messo in mostra la città: 1) il primo riguarda l'esperienza del walking, del camminamento; 2) il secondo riguarda l'*artificazione* come *gesto* dapprima intenzionale e in un secondo momento non intenzionale; 3) il terzo riguarda la *partecipazione* come corrispondenza di una collettività, di un pubblico che partecipa non intenzionalmente all'opera stessa.

Un primo esempio di *gesto espositivo non intenzionale* è quello legato alla pratica del *camminamento* inteso come *esperienza* della città. Il *display* oltre ad essere l'atto di mostrare ed esporre, si manifesta anche come: a) visibilità collettiva, in cui qualcosa viene mostrato non solo per essere visto, ma per attivare una riflessione condivisa, una reazione, o un'esperienza comune; b) configurazione relazionale: non è solo l'oggetto artistico o simbolico a essere importante, ma il modo in cui questo si relaziona con il contesto urbano, con i passanti, con la città stessa; c) un gesto che crea senso: il display non è mai neutro. Esso ha come comune denominatore

l'esperienza che si manifesta come modalità di conoscenza sensibile del contesto urbano. Per Walter Benjamin la città è un luogo di esperienza sensoriale diffusa: attraverso la figura del flâneur, attratto dalle architetture e dal contesto urbano, emerge il valore esperienziale del vagabondare come pratica conoscitiva ed estetica (Benjamin 2010; Alison 2023). La flânerie può essere intesa come una vera e propria pratica artistica, capace di decifrare l'allestimento sensibile della città a partire dagli elementi strutturali dell'urbanistica moderna – marciapiedi, gallerie, passages. Questo peregrinare senza meta costituisce al contempo un'esperienza estetica e un'espressione fisica, fondamentali per una descrizione allestitiva dello spazio collettivo, che il flâneur attraversa come un'enfilade di ambienti (Modena 2024, cap. II; IV). La città si espone così come una galleria a cielo aperto, allestita dallo sguardo e dall'andamento errante del soggetto, fino a divenire il luogo performativo del gesto espositivo non intenzionale. In questa prospettiva, il vagabondare trova un'ulteriore declinazione nella *dérive* di Guy Debord. All'interno della psicogeografia, intesa come pratica ludica e critica di decostruzione dello spazio urbano, la *deriva* si configura come esplorazione orientata dal disorientamento emotivo e dal perdersi intenzionale nella città, concepita come forma espressiva di anti-arte (Debord 1953). È proprio il disorientamento a evidenziare la dimensione performativa del gesto espositivo non intenzionale, ciò che Modena definisce «forme di peregrinazione programmaticamente casuali» (Modena 2024, p. 88). Questa linea di ricerca prosegue oggi nelle pratiche del gruppo Stalker – Osservatorio Nomade e nel lavoro di Francesco Careri, che assume il camminare come pratica estetica individuale o collettiva, priva di una meta prestabilita e guidata dalle sollecitazioni emotive del paesaggio urbano (Careri 2006). Accanto alla psicogeografia, Careri mette in luce il vagabondaggio come forma di nomadismo radicalmente irrisolta, mai emancipata dal terreno vago e instabile della città (Alison 2023, p. 243). Un ulteriore esempio di performatività come gesto espositivo non intenzionale è offerto dalla somaestetica di Richard Shusterman e dalla figura dell'Uomo in oro, avatar performativo che attraversa le città sperimentandone materiali, ritmi e strutture in modo estemporaneo e non condizionato (Shusterman 2016). Come osservato, questa pratica condivide con la flânerie benjaminiana e con la *deriva* situazionista una comune dimensione di erranza corporea, utile a riformulare la sensibilità del luogo (Alison 2023, p. 249).

In questo primo inquadramento, il gesto espositivo non intenzionale emerge dunque come forma esperienziale della città, attivata dal disorientamento emotivo e dall'errare, che dispiega lo spazio

urbano come un display sensibile autonomo.

Un secondo esempio di gesto espositivo non intenzionale è l'azione estemporanea e non controllata che si manifesta nei processi di *artificazione* degli spazi urbani. Il termine *artification*, inizialmente impiegato come sinonimo di abbellimento o decoro, è stato ridefinito nel dibattito contemporaneo per indicare i processi attraverso cui pratiche, comportamenti o contesti non artistici vengono riconfigurati come artistici (Dreon 2018). Sebbene il concetto non presenti un'origine univoca (Di Stefano 2023), esso trova una sistematizzazione negli studi sociologici di Shapiro (2004) e Heinich (2012), che leggono l'artificazione come costruzione sociale dell'arte e come processo di legittimazione istituzionale di pratiche nate nello spazio pubblico. Accanto a questa linea, Dissanayake interpreta l'artificazione come il fare arte in senso originario, ovvero come trasformazione intenzionale del mondo attraverso pratiche creative (Dissanayake 1992). In questa prospettiva, murales, graffiti e performance urbane assumono rilievo per il loro carattere estemporaneo, spesso privo di committenza e strategia, configurandosi come gesti che emergono direttamente nello spazio pubblico (Di Stefano 2023). L'artificazione implica così uno spostamento dal museo alla strada e il gesto artistico può assumere i tratti di un atto di emancipazione o di ribellione. Di Stefano mostra come le pitture murali possano operare come strategie di artificazione sia superficiale, in termini decorativi, sia profonda, incidendo sulla dimensione sociale e comunitaria dello spazio urbano, come nel caso del quartiere Ballarò a Palermo. In questo senso, la temporalità del gesto espositivo resta instabile: può permanere o dissolversi. La street art, con il suo carattere anonimo ed effimero, trasforma l'ordinario in straordinario, attribuendo valore estetico e simbolico a spazi marginali (Riggle 2010). Anche senza ricorrere esplicitamente alla nozione di estemporaneità, Riggle individua nell'improvvisazione e nell'evanescenza i tratti di un'arte capace di ridefinire l'esperienza estetica del luogo, distinguendo tuttavia i graffiti, potenzialmente svincolati dalla strada come contesto specifico.

Nella lettura del *gesto espositivo non intenzionale*, la partecipazione collettiva apre un terzo scenario in cui la città diventa dispositivo *relazionale*. Con la nozione di interstizio sociale, Nicolas Bourriaud definisce l'arte relazionale come una pratica che assume le interazioni umane e il loro contesto sociale come materiale dell'opera, segnando un mutamento degli obiettivi estetici, culturali e politici dell'arte moderna (Bourriaud 2010, p. 14). L'opera non coincide più con un oggetto, ma esiste nella relazione, nella condizione e nel qui e ora della partecipazione. In questo senso, l'arte

relazionale è essenzialmente situazionale, temporanea ed effimera: non mira alla permanenza, ma alla produzione di un'esperienza condivisa. Il pubblico non è spettatore, ma partecipe o co-autore, e il gesto espositivo si attiva in risposta a un contesto urbano e sociale specifico. Come il gesto estemporaneo, anche quello relazionale vive nel tempo dell'evento e nella dimensione dell'incontro. La partecipazione assume così una valenza politica (Bishop 2006): attraverso il gesto, la collettività esprime consenso, dissenso e forme di resistenza. Storicamente, il gesto partecipativo e provocatorio affonda le sue radici nelle avanguardie – dal Futurismo al Proletkult, fino al Dadaismo – che spostano l'azione artistica dagli spazi istituzionali alla sfera pubblica, coinvolgendo il pubblico come massa attiva (Bishop 2012, p. 41). Anche nella partecipazione, dunque, il gesto espositivo non intenzionale eccede i confini dell'istituzione e si riversa nello spazio urbano, riaffermando la città come luogo privilegiato dell'esperienza estetica collettiva.

Queste tre declinazioni sono tutte riscontrabili nell'ambito urbano della città di Napoli in cui è bene precisare come le dinamiche della sfera pubblica si ribaltino rispetto alle considerazioni sulla nascita dell'opinione pubblica in Habermas, in cui il privato scende a patti con il pubblico con l'unico scopo di radicarvi all'interno domini e considerazioni politiche della classe borghese. A Napoli pubblico è privato e viceversa. Vi è una congestione del pubblico come soggetto privato che *agisce* ad opera di una collettività. «La vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso. Infatti, non è tra le mura domestiche, tra moglie e bambini, che essa si sviluppa, bensì nella devozione o nella disperazione» (Benjamin, 2007, p.7). Esattamente cento anni fa, nel 1925, Walter Benjamin pubblica sul quotidiano tedesco il *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, un breve saggio sulla città di Napoli. Le immagini dialettiche ripropongono una serie di dettagli materici, estetici e sociali della città; sullo sfondo l'ambito di una sfera privata ch'egli definisce "frammentaria", assorbita da una porosità pubblica che entra nell'ambito privato e lo fa suo.

A Napoli, il rapporto fra spazio e pubblico (AAVV 2023) conserva una consolidata storicità a partire dal legame che l'opera acquisisce con il luogo. A questo proposito, fra tanti, il caso emblematico di piazza del Plebiscito a Napoli, in cui artisti⁴ di tutto il

⁴ Mimmo Paladino nel 1995 ha collocato al centro una montagna di sale su cui tentano inutilmente la scalata cavalli e cavalieri bronzei disarcionati, di scarsa epicità (Montagna del sale, 1995); Nel 1996 Jannis Kounellis si è spinto fino al colonnato della Basilica di San Francesco di Paola antepoendo alle colonne bianche una serie oggetti, artefatti e mobili costruiti da artigiani locali sospesi (Senza titolo 1996); Nel 1997, Mario Merz vi

mondo dalla metà degli anni Novanta ai primi anni del duemila, hanno “sfidato” il luogo per situarci le proprie opere. Un’operazione voluta fortemente dalla municipalità di allora e commissionata al fine di ospitare l’arte nella città (Cycelyn 2010). Quest’operazione si ricollega al progetto definito da Achille Bonito Oliva *museo obbligatorio* delle stazioni della metropolitana di Napoli, *Stazioni dell’arte*, iniziato nel 1995 e terminato nel 2024. Un progetto enormemente ambizioso che coinvolge tutte le stazioni delle linee metro 1 e 6⁵. In questo frangente, l’opera d’arte viene allestita e messa in mostra in modo intenzionale, nel caso specifico, sono le stesse politiche urbane a commissionare tali operazioni anche con lo scopo di riqualificarne l’identità passando da non luoghi a spazi fortemente connotati (Testoni 2023).

Parallelamente, *la non intenzionalità* ha provocato negli ultimi, soprattutto nel centro storico della città, patrimonio UNESCO dal 1995, un vero e proprio *spaesamento* (Furia, 2024) manifestatosi a partire da casi emblematici come quello del Murale di Maradona nei Quartieri Spagnoli. Dipinto da un abitante dei quartieri, Mario Filardi, per la prima volta in occasione dei festeggiamenti del secondo scudetto del 1990, il murale è stato poi dimenticato per un trentennio. A seguito di un risanamento dei quartieri fortemente voluto dagli abitanti e non dalle istituzioni, il murale è stato “restaurato” da un artigiano locale, Salvatore Iodice. In entrambe le occasioni, la pittura e il materiale per completare l’opera sono stati acquistati con una raccolta fondi autogestita. Il caso rimane emblematico perché solo nel 2023 con la vittoria del terzo scudetto a distanza

ha sgranato sulla sommità numeri rossi appartenenti alla serie di Fibonacci, contestando la monotona ripetitività degli intercolumni (Senza titolo, 1997); Nel 1998, Gilberto Zorio annuncia precarietà e dinamismo: una stella alta 12 m è affiancata da una canoa che ogni quarto d’ora scorre lungo un’asta inclinata, spinta dall’aria espulsa con forte sibilo da un otre in pelle di maiale; Tarantara (2000) di Anish Kapoor ha aperto il nuovo secolo: due gigantesche torri Layher® (moderno sistema di ponteggi) sostengono un telone rosso in PVC, rafforzando l’asse Palazzo reale-Basilica; nel 2001, Joseph Kosuth nell’installazione Ripensare il vero ha vergato il fregio del colonnato con brani luminosi tratti da Etica e politica (1931) di Benedetto Croce; nel 2001 Rebecca Horn ha inserito 333 teschi in ghisa nel selciato antistante la Basilica; guardano verso l’alto, verso 77 aureole luminose di neon color madreperla. Radicato nella tradizione popolare napoletana, il lavoro evoca la tragedia ancora recente e cocente dell’11 settembre 2001 (Spiriti di madreperla, 2002). Richard Serra nel 2003 al cerchio perfetto della piazza contrappone, decentrata, una gigantesca spirale di ferro le cui alte pareti sghembe turbano e disorientano lo spettatore che vi si avventuri, isolandolo dall’intorno. L’Italia all’asta (2004) è il titolo allo stesso tempo tautologico, ironico e impegnato dell’installazione di Luciano Fabro che gioca sul significato dell’asta come palo, tipico della festa barocca, e dell’asta come vendita all’incanto. Nel 2006 è stata la volta di Jenny Holzer che ha proiettato sulla facciata della Basilica un testo a caratteri cubitali. Precario e revocabile, è anti-monumentale per eccellenza (For Naples) (Fonte Irreccani.it).

⁵ <https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/6c0f60c8-3cf3-480f-a741-1f-340576b00e/progetto-metropolitana-di-napoli-stazioni-dellarte>

di trentasei anni, il murale è tornato a nuova vita, è diventato la scenografia o il palcoscenico di un processo che si è auto alimentato attraverso la viralità dei social network ma anche attraverso un boom turistico che negli ultimi anni ha coinvolto fortemente la città fino a far diventare il murale un landmark su Google Maps. Un processo di Disneyficazione che ha visto il murale di Maradona diventare luogo di pellegrinaggio inventato dai locali per attrarre turisti (Squires, 2025). La descrizione che ne rimane è una pericolosa attinenza alle parole di Benjamin. Se da un lato il cronista del Telegraph descrive la scena in questo modo: «Costeggiata da un'infilata interminabile di negozi di souvenir, pizzerie e bar che vendono Aperol Spritz, percorrere Via dei Tribunali, una delle strade più storiche di Napoli, è diventato una vera sfida. Guide munite di microfono conducono colonne di passeggeri delle navi da crociera, mentre i turisti si fermano a mangiare cibo di strada e i napoletani sfrecciano sui motorini, zigzagando pericolosamente tra la folla» (Squires, 2025). Così Benjamin descriveva la commistione di sfera privata e pubblica: «Nelle viuzze laterali, scendendo per le scale sudicie, lo sguardo scivola su bettole, dove tre o quattro uomini a qualche distanza l'uno dall'altro siedono e bevono, nascosti dietro dei bidoni che sembrano pilatri di una chiesa. In angoli come questi è difficile distinguere le parti dove si sta continuando a costruire da quelle ormai già in rovina. Nulla, infatti, viene finito e concluso. La porosità non s'incontra soltanto con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione» (Benjamin, 2007, p.7).

In questo senso, Napoli si configura come un laboratorio estremo del *gesto espositivo non intenzionale*, in cui la città non è semplicemente il contesto dell'opera, ma il suo stesso dispositivo di esposizione. Qui il gesto eccede costantemente le intenzioni originarie: ciò che nasce come pratica situata, estemporanea o comunitaria – il camminare, l'artificazione spontanea, la partecipazione collettiva – viene progressivamente catturato da dinamiche di visibilità, consumo e spettacolarizzazione che ne alterano il senso. La sfera pubblica, lungi dall'essere uno spazio neutro di manifestazione estetica, si rivela un campo di tensioni in cui l'esperienza condivisa si trasforma in attrazione.

Il paradosso del *gesto espositivo non intenzionale* risiede allora proprio in questa ambivalenza: da un lato esso apre la città a forme di esperienza estetica diffusa, incarnata e relazionale; dall'altro espone lo spazio urbano al rischio di una ipervisibilità trasformando l'improvvisazione in format. Il gesto espositivo non intenzio-

nale, in questo quadro, non può più essere letto soltanto come pratica estetica o come atto di resistenza: esso diventa anche un operatore urbano, capace di generare processi di riqualificazione, ma anche di espulsione, disneyficazione e perdita di senso. È in questa soglia instabile – tra esperienza e sfruttamento, tra apertura e saturazione, tra improvvisazione e cattura – che il rapporto tra arte e sfera pubblica a Napoli mostra tutta la sua forza e, insieme, la sua fragilità.

Concludendo

In questo contributo ho innanzitutto ricostruito il neologismo e la genealogia del termine gesto, mettendone in luce il ruolo centrale nel contesto del mostrare. Il gesto, infatti, è fondamentale tanto nelle pratiche curatoriali e allestitivo quanto come forma di espressione e comunicazione. Tuttavia, esso non si limita a rendere visibile l'arte, ma si radica in una dimensione esperienziale ed estetica fondata sull'espressività del corpo, ponendo il rapporto tra gesto, conoscenza sensibile e somaestetica come suo presupposto teorico. Ne consegue che, accanto ai gesti che conducono intenzionalmente l'arte alla visibilità, esistono gesti che emergono dalle dinamiche urbane, sociali e politiche. Il gesto espositivo non intenzionale si configura così come uno dei fondamenti dell'esperienza estetica del quotidiano e dell'allestimento autonomo e temporaneo delle città. Questo studio apre infine a un ulteriore approfondimento sul rapporto tra arte pubblica e monumento, intesi rispettivamente come dispositivi di orientamento nello spazio urbano e come forme di esposizione rivolte a un pubblico.

Bibliografia

- AA.VV., *Arte e spazio pubblico*, Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Silvana Editoriale, Milano, 2023.
- Alison, A., *Performativity and Aesthetic Experience of the City. From the body of the flâneur to the soma of the Man in Gold*, in "Itinera", Vol. 25, 2023, pp. 234-251.
- Angelino, L., (ed.), *Quand le geste fait sens*, Paris, Mimesis, 2015.
- Camart, C., *Poétique de la régie d'œuvres: chorégrapheur la collection*, in "Espace art actuel", vol. 129, 2021(a), pp. 30-40.

- Camart, C., *Agencements et reconfigurations successives : l'exposition accélérée*, in "Espace art actuel", vol. 129, 2021(b), en ligne: <https://espaceartactuel.com/agencements-et-reconfigurations-succesives-lexposition-acceleree/>
- Balcou, B., *Cérémonie sans titre*, Paris, Les Presses du Réel, 2021.
- Benjamin, W., *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.
- Benjamin, W., *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010.
- Bourriaud, N., *Estetica relazionale*, Post Media Books, Milano, 2010.
- Bishop, C., *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in Artforum, Vol.44, n.6, February 2006.
- Bishop, C., *Artificial Hells*, Londra – New York, Verso Books, 2012.
- Careri, F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Cicelyn, E., (ed.), *Piazza d'arte. Napoli 1995-2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, Napoli, Artem, 2010.
- Debord, G., *Teoria della deriva*, in *Internazionale Situazionista, 1958-69*, Torino, Nautilus, 1994.
- Dewey, J., *Arte come esperienza*, (ed.) G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2018
- Di Stefano, E., *Estetica Urbana. Atmosfere e artificazione negli spazi della città*, Milano, Mimesis, 2023.
- Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, Seattle, University of Washington Press, 1992.
- Dreon, R., *Artification*, "International Lexicon of Aesthetics", Spring 2018 Edition.
- Fischer-Lichte, E., Wulf, C., *Gesten*. In *Gesten*, Leiden, The Netherlands: Brill | Fink, 2010, Brill https://doi.org/10.30965/9783846750605_002 [Accesso 13 dicembre 2025]
- Formis, B., (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Formis, B., *La soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience*, "Appareil" [En ligne], n.27, 2024.
- Flusser, V., *Geste. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bolmann, 1991; *Gestures*, tr. N.A. Roth, University of Minnesota Press, 2014.
- Flusser, V., *Communicology. Mutations in human relations?* Stanford University Press, 2023, p.10.
- Furia, P., *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971.

- Heinich, N.; Shapiro, R., *When is artification?* In “Contemporary Aesthetics”, n. 4, 2012, par. 1. (<https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.spec.409?view=text;rgn=main>).
- Jay, M., *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art*, “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 36, N.4 (Winter, 2002), pp. 55-69.
- Leddy, T., Puolakka, K., *Dewey’s Aesthetics*, “The Stanford Encyclopedia of Philosophy” (Winter 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/dewey-aesthetics>, 2023.
- Modena, E., *Display, Luoghi, Dispositivi, Gesti*, Torino, Einaudi, 2024.
- Naukkarinen, O., *Variations on Artification*, “Contemporary Aesthetics”, Issue 4, 2012.
- Oliva, S., *Nel grengo del linguaggio: per un’estetica del gesto supplementare*, in “Lebenswelt” n.13, 2018.
- Riggle, N., A., *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*; “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 68, No. 3 (SUMMER 2010), pp. 243-257: <https://prettydeep.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/street-art.pdf>.
- Rovatti, P, *Il gesto fenomenologico*, “Aut-Aut”, n°390/2021, p. 4.
- Shapiro, R., *Qu’est-Ce Que l’artification ?*, XVIIème Congrès de l’AISLF « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art, Tours, juillet 2004.
- Shusterman R., *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2000
- Shusterman, R., *Complexities of Aesthetic Experience: Response to Johnston*, “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 38, n.4, pp. 109–112. doi: 10.1353/jae.2004.004, 2004.
- Shusterman, R., *Penser en corps. Éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique*, in Barbara Formis (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp.41-76.
- Shusterman, *Estetica Pragmatista*, (ed.) G.Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2010, pp. 86,87.
- Squires, N., *Dineyfication of Naples backfires*, Telegraph, 3.12.2025.
- Testoni, C., *Il design della metropolitana tra identità visuale e progetti d'autore*, “Domus”, 21.09.2023.
- Viglialoro, L., *Gesture*, “International Lexicon of Aesthetics”, Autunno 2019.

Art on the Barricades; or, the End of Art, but This Time Actually Conceived as the Possibility of Its Death

Francesco Campana*

ABSTRACT

Starting from the anecdote according to which Bakunin, during the siege of Dresden in 1849, proposed hoisting Raphael's *Sistine Madonna* and other masterpieces on the barricades to dissuade an attack of the insurgents' position, this article explores the philosophical meaning of the 'end of art' – not in the strictly traditional and Hegelian sense of transformation toward a new modern art but as the possibility, in times of crisis, of art's material destruction, art's 'death'. The episode from 19th-century Dresden has inspired several contemporary artists (e.g., Ahmet Ögüt or the Arsénale Institute for Politics of Representation) and invites parallels with present-day forms of protest and activism, such as certain climate activist interventions. Through an analysis of these cases, this article identifies a specific function of the examples discussed: They reveal the political significance of art, not as a vehicle for content or message, but as a representation of a social or human community in which all participants can recognize themselves and as a premonitory warning in the face of impending disaster.


KEYWORDS

End of Art, Art and Politics, Mikhail Bakunin, Ahmet Ögüt, Climate Activists

1. Introduction

The early days of May 1849. The streets of Dresden are in revolt. Movements for equality and democracy are spreading throughout Europe. After the failure of the project for a unified State proposed by the Frankfurt National Assembly of 1848, Frederick Augustus II of Saxony seized the opportunity to dissolve the Saxon parliament. This was a blatant abuse of democratic freedom, and discontent grew steadily among the population, which consequently revolted, initiating the May uprising – the so-called *Dresdner Mai*.

* Università di Padova, francesco.campana@unipd.it

 This publication is part of the *PolArt* project (PI: Francesco Campana), which has received funding from the European Union's Horizon Europe research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 101066460.

I would like to thank the two anonymous referees for their helpful suggestions.

aufstand. The prince responds by requesting help from the Prussian army to suppress the riots. The troops, increasingly violent, fire on the crowd. The rioters are vastly outnumbered, untrained, and adrift. On the list of rioters sought by the Saxon government, we find future eminent cultural figures, such as architect Gottfried Semper and the then chapel master Richard Wagner. The end result is fairly predictable, but the revolt is not easy to quell. In fact, 108 barricades are erected, making it difficult to encircle the rebels at the old market square. Despite being improvised and disorganized, the revolt manages to last a week (Ruhland 1995; Ludwig & Neemann 1999).

The Russian anarchist Mikhail Bakunin is also among the rioters. He is of particular interest here as the protagonist of an anecdote that lies between legend and curiosity. At one point, in the desperate circumstances faced by the rioters, Bakunin is said to have made an unusual proposal to his comrades: to hoist Raphael's *Sistine Madonna* and other paintings from the *Gemäldegalerie* onto the barricades (Hexelschneider 1998, pp. 81-95).

At the time, the *Gemäldegalerie* in Dresden was one of the leading museums in Germany and among the most important in Europe. Among the paintings in this extraordinary gallery, Raphael's *Sistine Madonna* was probably the most important, admired, and frequently copied masterpiece, especially from the middle of the century onwards (cf. Putscher 1955, p. 152). Bakunin is said to have proposed that this particularly important and famous artwork be placed between the rioters and the Prussian-Saxon troops, in the hope – but perhaps more accurately, in the belief – that the soldiers would never dare fire on such a work of art

It is not known whether the anecdote is true. Sources are relatively few¹, and some historians refer to it as a “picaresque legend” (Carr 1975, p. 192). However, the veracity of the anecdote is not particularly important. What matters is what it seeks to convey.

¹ However, sources are not lacking, such as the testimony of the writer and philosopher Alexander Herzen (“Bakunin erscheint als militärischer Kommandant in Dresden; der ehemalige Artillerieoffizier lehrt die Professoren, Musiker und Pharmazeuten, die zur Waffe gegriffen haben, das Kriegshandwerk [...] er gibt ihnen den Rat, die »Madonna« von Raffael und die Bilder von Murillo auf die Stadtmauern zu stellen und sich mit ihnen vor den Preußen zu schützen, die zu klassisch gebildet seien, um es zu wagen, auf Raffael zu schießen”; Herzen 1962, p. 452) or that of an anonymous fragment (“*anno domini*, des Jahres achtzehnhundertneundvierzig, wir schreiben den 4. Mai, sitzt der Russe Bakunin, abends gegen 9 Uhr, im Dresdner Rathhaus; Cigarre rauchend, an ein Pulverfaß gelehnt. Er und seine Kampfgefährten und Gefährten discutiren seinen unglaublich anmutenden Plan, morgen, am Sonnabend in aller Frühe, Bilder aus der Gemäldegalerie zu holen, um sie auf die Stadtmauer zu placiren. Bakunin plädirt für das Bild von *Raphael von Urbino*, der *Sixtinischen Madonna*” (quoted in Kramer 1999, p. 232). Cf. Also Jeschke & Ulbricht 2000.

Although some people see Bakunin's irony in this episode, for others, it is a moment to be taken seriously in all its tragic nature. At a point between the life and death of a community, during one of those epochal turning points – what Bakunin himself calls a *Barrikadenwetter* (barricade weather) in an article dated May 3, 1849 from Dresden (cf. Bakunin 1995) – the Russian anarchist proposes jeopardizing a masterpiece of art because, in his view, this would be the way to protect the community from violence. According to Bakunin, enemy troops would not dare damage the artwork. It is a piece that somehow becomes the ultimate symbol not only of a specific side of the community – the insurgents – but also of both the insurgents and the enemy troops, since the latter would have had to stop before it. In other words, it becomes a representative element of a specific human community and of humanity in general, in which people recognize themselves and which they consider a common good. In a work of art at risk of destruction, an additional meaning emerges beyond that expressed by the work itself – a kind of second-order aboutness in which the threatened artwork is about the community, belongs to it, and represents it, such that it signifies that the very history, tradition, cultural identity, and overall existence of the community that produced it are also under threat. The work thus comes to function as a kind of last-chance social contract, or social pact, through which the possibility of the community itself may be established or reestablished.

Starting from this anecdote, I wish to offer some reflections on the moment in which art becomes a political tool precisely through the possibility of its annihilation – that is, through the eventuality of its end, understood here as actual death. I therefore begin by considering the possibility of interpreting the well-known theme of the end of art not so much in terms of transformation, however radical, but rather in terms of actual cessation or literal death (1). I then explore this situation in greater depth through contemporary references to *Barrikadenwetter* and Bakunin's anecdote, drawing parallels with present-day political movements – above all, the climate movement (2). Finally, I attempt to interpret the phenomenon and its possible meanings (3). In what follows, I aim to show how, in cases in which art is at risk of being physically and definitively destroyed within a situation of general crisis, it acquires a political value that extends to the entire community surrounding it. This political value takes the form of a warning or a defense – an attempt to protect, preserve, and enhance the best that the community has produced and that resides within it, thereby prompting action for the common good.

2. *The End of Art as the Possibility of Its Death*

Those familiar with Hegelian aesthetics – particularly the thesis of the end of art and its numerous contemporary revivals – know that it is not uncommon in discussions or texts introducing this thesis to clarify that the end in question is not to be understood as a literal or definitive cessation.² Artistic production does not cease to exist, and art does not die. On the contrary, it undergoes an ‘end’ – often in quotation marks – as a pivotal moment in its existence, renewing its role and status. Art continues to exist after passing through this decisive moment.³ This signifies art undergoing a transformation—more precisely, one in its relationship to its surroundings, to the society that envelops it, and to its mode of being in the world. In this sense, the idea that art comes to an end can carry many meanings. In the most faithful interpretation of Hegel’s lectures, the end of art means that art has become, in Hegel’s words, “a thing of the past”. Art is no longer at the center of society as it once was, such as in classical Greece, where theatrical performances set the cultural and political tone. Art no longer directs cultural or political choices but assumes a more peripheral role compared to other forms, such as philosophy, although it remains necessary – this is the so-called *Vergangenheitscharakter*, the ‘past character’ of art.⁴ In a less literal but equally insightful reading, the end of art is seen as a moment when art transforms into something other than itself. Art reaches its end, shedding the sensory and emotional characteristics that have defined it up to that point and becoming a reflection, a question, a concept. In this sense, art – moving away from pure aesthetic expression – becomes philosophy.⁵

In any case, what characterizes the end of art is that it marks

² Reflecting on his reinterpretation of the thesis on the end of art, Danto writes, “It was not my view that there would be no more art, which ‘death’ certainly implies” (Danto 1997, 4). In a context more closely linked to Hegelian studies, on the other hand, we can read, “Hegel’s thesis on the end of art, together with the topos of the end of history, caused great consternation. In both cases, the inadmissible identification of the end with decline and death led to a huge misunderstanding that is still effective today. The end of art in no way implies the decline or death of art; on the contrary, it is the beginning of the unfolding of free art” (Vieweg, Iannelli, Vercellone 2015, 9, my translation).

³ The translation of *Ende der Kunst* as “death of art” is potentially misleading. It is derived partly from colloquial usage and partly from the highly theoretical employment of the term by Benedetto Croce, who also claimed it in his polemic with Bosanquet. Even in this context, he did not mean the material cessation of artistic production. For more on Croce’s notion of the death of art, see D’Angelo 2015, pp. 275-287 and Siani 2024, pp. 105-114.

⁴ Cf. Siani 2024, pp. 2-6.

⁵ This reinterpretation can be found, for example, in Danto 1981, p. vii.

a turning point – a moment when art gives way to new forms, new versions of what art is, could be, or should be, *per se*, and of what it can be in relation to society. In short: new life for art. The end of art serves as a way of philosophically reading and discussing a transformation – a profound, radical, and irreversible change – in which art continues to be present, continues to exist, and does not die.

However, one might ask what would happen if, for once, we took seriously the possibility that the end of art could truly mean the concrete death of art, or, more precisely, the possibility of its material death. The anecdote about Bakunin seems to point in this direction – the end of art is framed not as a theoretical closure but as a real threat to the possibility that a specific artwork might die and cease to exist. At the same time, along with this particular work of art, a more general dimension concerning the community and art in general seems to be under threat. Faced with the possibility of the destruction of the *Sistine Madonna*, even the oppressors would have had to stop, because, in that destruction, they would have had to recognize the destruction of something that also concerned them – something that concerned the community as a whole, both as a producer of art in general and as a human community.

This is a decisive difference, in which the end of art, as a theoretical concept, is a nuanced and powerful argument with great explanatory capacity. In contrast, the death of art, understood as the possibility of art no longer existing, becomes perhaps a more trivial, if not outright vulgar, condition – one that highlights all the concreteness and materiality of the work of art, and, at the same time, its political dimensions in a situation of crisis.

In some ways, this notion of the end of art as actual cessation seems to resonate in certain proclamations and passages from the manifestos of historical avant-garde movements, ranging from Russian Suprematism to Italian Futurism. In these very well-known cases, the end of art often carries the tone of a threat of annihilation in the face of a revolutionary future or a general rebirth. There is a kind of driving force – often violent, utopian, and unrealizable, yet also deeply unsettling – to destroy works of art, to dismantle their institutions (first of all, the museums), and to end art in general in terms of its death. Taking this outcome seriously and analyzing the words of Kazimir Malevich (“Everything that we [as artists] do is done for the crematorium”) on the one hand and Filippo Tommaso Marinetti (“Turn aside the canals to flood the museums! ... Oh, the joy of seeing the glorious old canvases bobbing adrift on those waters,

discolored and shredded!”) on the other, Boris Groys writes that “modern and contemporary art allows us to look at the historical period in which we live from the perspective of its end” (Groys 2016, p. 55). Like Benjamin’s *Angelus Novus*, the historical avant-garde, and the activism of contemporary artists, Groys continues, “teach one how to practice metanoia, a U-turn on the road towards the future, on the road of progress” (Groys 2016, p. 56).

However radical their tone and imagery may be, these perspectives on the end of art, which appear to propose its death, are, in fact, clearer and more intense expressions of the end of art understood as transformation and not as an actual and generalized death. They call for a cessation of art as it was established in early twentieth-century bourgeois society, to achieve a renewal that affects society as a whole. Here, the logic might in part resemble that of the example of the end of art as the possibility of its death: There is a moment of crisis, an epochal transition in which there is a need to risk everything, an air of a situation between life and death, and, on this basis, the threat of destruction – the death of works of art – is feared. Actually, the picture shifts for several reasons, and this death of art is more accurately described as a ‘simple’ end of art.

First, the end of art is invoked as an artistic operation of palinogenesis, in which it is not art itself that must die but rather the art of the past, presented in a more violent and exalted version of the classical ‘end of art’ concept. Here, art remains, in essence, ‘a thing of the past’. After the end of art, even after its destruction, art continues or is supposed to continue to exist, particularly in the version of those who invoke its death – namely, the avant-garde movements. There is an idea of transformation that involves society and the world around us, but it occurs in parallel or through an ‘internal’ transformation of art itself, influencing its content, methods, and status without eliminating it as art. Despite the effectiveness and decisiveness with which they express themselves, the historical avant-garde movements remain within the realm of the end of art as an ending, not as a death⁶.

In this sense, the anecdote about Bakunin and the *Barrikadenwetter* acquires more radical significance. Rather than addressing the transformation of art or of humanity through art, it threatens

⁶ In light of developments in contemporary art, the ‘end’ of art, understood as its actual ‘death’, has recently been explicitly proclaimed by Yves Michaud (Michaud 2021). Yet even this further affirmation of such a seemingly clear-cut endpoint may be understood as part of the profound transformation of art as we have known it, or of “Great Art”, articulated in the radical terms of its “vaporization” and “hyper-aestheticization”.

the very possibility of the cessation of both art and human community, thereby foreshadowing catastrophic scenarios. It is probably no coincidence that this anecdote has resurfaced so forcefully in contemporary artistic discourse.

3. *Bakunin's Barricades: Then and Now*

This is a topic that appears particularly relevant to our contemporary context, to the extent that the episode reappears in several significant recent works of art. These artworks engage with social emergencies and problems as well as the role of art within them. In a way, they express a sense of urgency surrounding this kind of conceptual framework in times of crisis – a societal crisis that is increasingly finding expression through art (cf. Charnley 2021, pp. 1-20; Osborne 2022, pp. 3-38).

The topic of the barricade from Bakunin's anecdote reappeared in 2023 through work of the Venice-based Arsenale Institute collective that explores the history and problematization of the barricade in *Barrikadenwetter: Visual Acts of Insurrection*⁷. This work is almost more documentary than artistic in nature, gathering images and testimonies on the topic from the French 1500s to the present day, passing through nineteenth-century episodes and the events of 1968 in the twentieth century via the episode of Bakunin's *Sistine Madonna*. It offers reflections on specific issues related to the metaphor of the barricade, such as the role of the Situationists in the barricades during the student uprisings in Paris. The work centers on the concept of the barricade as a crucial moment of crisis, when tensions come to a head, and as a revelatory moment for the relationship between art and politics.

The episode is more explicitly revisited in the 2015 work, later revived in several versions, by Turkish artist Ahmet Ögüt⁸, titled *Bakunin's Barricade (2015-2022)*. In this work, contemporary barricades are constructed entirely with hanging or stacked pieces from the collection in which the work is displayed. The installation features barricades, overturned cars, tires, and scaffolding. Hanging – almost as if they were cloths laid out in the sun – are sometimes a still life by Pablo Picasso, a portrait of Marilyn Monroe by Warhol, Barbara Kruger's prints, and other contemporary artworks. Next to the installation is a short text, a contract signed by the artist, which underscores the vitality and political nature of the work. The

⁷ See also Scheppe 2021.

⁸ For an overview of the artist's work prior to the installation I discuss, see Ögüt 2014.

contract also varies; one version states, “A loan contract, prepared in collaboration with a lawyer, stipulates that the barricade may be requested and deployed during extreme economic, social, political, transformative moments and social movements”.

The artist mentions that he was initially inspired by the Gezi Park protests in Istanbul in 2013, as well as by Occupy Wall Street, Black Lives Matter, and other recent movements. However, he is keen to emphasize that the work addresses not just the present but also the future of contemporary society. Furthermore, in an era of digital activism, the artist uses the tangible physical representation of the barricade through the artistic installation to reclaim real-world spaces for the struggle against inequality and for freedom. The aim is to revitalize political meaning through reflection on and positioning toward contemporary issues and matters affecting society within an institutional space that is often experienced as neutral or numbing, such as the museum. In doing so, the installation participates in the development of a contemporary museum institution that reconsiders – sometimes by adopting a radical stance – its role and the conditions under which it currently operates (cf. Bishop 2013), along with the resistance and difficulties that such a reorientation entails.⁹

In a compelling article published in April 2023 in the *Los Angeles Review of Books*, Anna Levett juxtaposes Ögüt’s work with the Arab Spring and – what I find even more helpful here – protests in recent years in which young activists, such as those from Just Stop Oil, Last Generation, and Extinction Rebellion, engage in acts of civil disobedience related to climate and art (Levett 2023). These protests are well known: activists have smeared the glass of priceless paintings with paint or soup, glued their hands to the protective glass of acclaimed artworks, and interrupted theater performances or concerts. Beyond debating the merits of these protests, which is not my focus here, it is clear that climate activists – whether effectively or not, and for better or worse – use art not to harm it but as a vehicle to defend society and to call for the urgent need to save the planet. From this perspective, one interesting point that Levett highlights is how the motivations put forward by activists actually reinforce a logic that is, in many ways, contrary to their stated goals.

Climate activists attack works of art, pointing to them as superfluous, superficial, and distracting compared to the fact that “the

⁹ So much so that the artist contested and requested the removal of the work from the Stedelijk Museum, which did not allow the work to be used during a protest against Israel’s military intervention in Gaza (Villa 2024).

house is on fire” – that is, compared to the urgency of addressing the climate crisis and its resulting issues, such as pollution, global warming, and other human-made disasters. This creates an irreconcilable duality between reality and art, where the former is seen as a critical issue and the latter is dismissed as mere fiction, entertainment, or useless play. An often-repeated slogan is, “There is no art on a dead planet”. However, choosing to target works of art rather than something else means exactly the opposite: Art is not superfluous. It is, in fact, a vital expression of human capability, and it is precisely because of this significance that attacking it causes such a scandal, making it a crucial element in the political discourse of these activists.

Commenting on soup thrown at the glass of Van Gogh’s *Sunflowers* at London’s National Gallery in 2022 by two Just Stop Oil activists, who shouted, “What is worth more, art or life?” Levett writes, “Yet the choice to vandalize Van Gogh’s *Sunflowers* suggests that beauty does have a role to play in the fight to save the planet. In the act of protest, the painted sunflowers become a stand-in for life on earth, not a distraction from it”¹⁰. In these actions, there was no intention of damaging the artwork, as the demonstrations targeted the protective glass of the painting.¹¹ However, the risk highlighted, represented, and performed¹² by these actions is that the artwork itself may disappear – that art will no longer serve as a sign of humanity’s passage on this Earth, precisely because it is human beings whose days are numbered on the planet if they do not take action. It is the act that denounces the perceived futility of art in relation to the pressing issues that elevates the work to the utmost importance, especially at a time when the equally significant (if not more so) question of the end of humanity and the Earth arises. The danger implied, both in the specific context of the action and in broader terms, is that art will be destroyed, damaged, or rendered irrelevant, prefiguring the disappearance of human beings and their way of life on the planet as we know it. It is a kind of end of art, understood in terms of its potential death.

¹⁰ It is interesting to note how Levett employs the concept of ‘beauty’, attributing a kind of auratic quality to the work of art. However, what she expresses could likely be conveyed just as effectively using the concept of ‘art’ or ‘work of art’ alone.

¹¹ This aspect – summarized as the threat, and thus the possibility, of destruction, where that possibility serves purposes beyond the mere annihilation of the artwork (e.g., drawing attention to the climate crisis) – distinguishes these cases from those in which works of art are destroyed with the explicit aim of eliminating the artwork itself, whether for personal or ideological reasons, as analyzed in Pickshaus 1988 and Pickshaus 2007.

¹² While these protests undoubtedly involve an element of spectacularization – and arguably, of aestheticization, in general terms – this does not detract from the message they aim to convey; on the contrary, it may serve to amplify it.

4. *Hypotheses on Destruction*

In cases in which art is situated at the center of a *Barrikad-enwetter* and used to express an ultimate concern – not about a specific issue but about the very survival of the community that hosts and produces it – art becomes the bearer of a message. This message is not tied to any particular medium, style, or content but is conveyed through art itself, transcending time and form. When confronted with the possibility of its material destruction, art reveals its status as one practice among human practices, as a specific form within human practice (cf. Bertram 2014), and, in its specificity, shows itself to be one that holds value for humanity itself. In this manifestation of valuable human practice, art acquires additional significance as art that extends beyond possessing – to use a concept dear to Danto, among others – a specific aboutness as a particular work (for example, a painting represents something, is about something). It takes on a further level of meaning, a kind of second-order aboutness, which has to do with its role in relation to the collective dimension. Broadly speaking, it becomes a symbol of the social community, of humanity itself in one of its best expressions, and the possibility of the artwork's destruction becomes the possibility of the destruction of this very community. In such circumstances – whether in the midst of battle or amid the climate crisis – human beings come to recognize art as their own product, their own double, insofar as they perceive in it the trace of their passage on Earth, in the form of art history, tradition and cultural heritage. In this sense, art, precisely in its vulnerability to destruction, comes to function – particularly in the case of climate activism – as a genuine political warning – a call to safeguard the human community as such as well as the shared home of humans and nonhumans that is currently being destroyed. The possibility of art's destruction makes human beings aware of the damage they have inflicted and continue to inflict on the Earth, on themselves, and on nonhuman life, foreshadowing the potential disappearance of humanity from the planet. Art becomes the medium of the message, not because of what it conveys but because it *is* art. In its apparent futility – and, somewhat paradoxically, precisely in its supposed autonomy – art reveals its political and social value. Those who employ it and ascribe political significance to it are often not the artists themselves, who may communicate something more specific through their work. In this way, art transforms into a method, a practice, a tool, even utilitarian in its most immediate sense, and perhaps even a defensive instrument for protest. This is not the

kind of transformation proposed in various interpretations of the 'end of art'; what is at stake here is its final, irretrievable cessation.

In this scenario, art becomes a common good that affects everyone in a concrete way, in which everyone can recognize themselves and recognize in art something that belongs to them, to the community, and to society and humanity as a whole, speaking in an abstract and general sense. At the same time, art that places its own existence at risk becomes a kind of embodiment – a symbolic distillation of human beings or of the good that human beings have been capable of achieving – in which both the oppressed and the oppressors can find themselves reflected. According to Bakunin's logic, no one – especially not the oppressors – should dare to attack barricades bearing hoisted paintings, because masterpieces are recognized by all parties involved as human beings, and the possibility of art's death signals the destruction of a social condition, an ideal, a tradition, a cultural heritage, a history, or perhaps even the planet itself.¹³

In this sense, art also becomes a symbol of the possibility of salvation for humanity – and of humanity as part of the terrestrial community of humans and nonhumans – but not quite in the way Santiago Zabala conceives it (Zabala 2017). Here, art is not, in Zabala's Heideggerian terms, a remnant of Being that issues an ontological call to which we must respond. Rather, it is fundamentally a concrete object – both material and spiritual – which, in alliance with the data and projections of the natural sciences, allows people to envision the possibility of total destruction and nothingness. It is precisely in this imaginative confrontation with annihilation that art's salvific value – if it can be called that – resides and that political awareness for society is generated.

This logic arises from the specific nature of art and what it represents for a community. While there are countless examples, acts of destruction or vandalism involving other common objects or spaces, such as breaking a shop window, or the disruption of other collective activities, such as interrupting a football match, are unlikely to provoke the same level of indignation or irritation, invoke the same kind of outrage, and generate the same level of

¹³ Insofar as global issues are concerned, this logic clearly appears to function within the community that produces the artwork and must be understood in socio-economic terms, both in relation to the parties involved and to the concept of art itself. However, it becomes more difficult and problematic to apply universally, whether from the perspective of a supposed general concept of humanity or of a hypothetical shared concept of art. In fact, throughout this article, the concepts of humanity and art have been discussed in relation to the specific cases presented, but due to space constraints, examining their broader problematic nature is not possible.

public attention – often tinged with hypocrisy – even among those who are not typically engaged with or interested in art. This is because the logic in question unfolds within the artistic sphere, an element that, in a certain sense, appeals to the entire community and is collectively recognized as its own.

Furthermore, the risk of damaging the uniqueness or irreplaceability of a work of art is not the only reason it provokes such a strong reaction, although this factor certainly plays a role. It is true that a damaged artwork can rarely be fully recreated, however expertly it is restored. Yet, what seems to be at stake is not merely the physical harm done to the object but rather the deeper meaning of the artwork as a trace and double of human beings. In this sense, the destruction of a work of art may symbolically represent the potential destruction of a community of individuals.

This highlights the social essence of an artwork: It is both a specific product and a reflection of human experience, which, in the context of the climate crisis, prompts political consideration even beyond the human sphere. Moreover, the political scope and implications of such an action stem not only from what the art expresses but from its very existence as art. In this way, art holds its potential as a tool for protest, as a message carrier, even before it conveys any specific content.

References

- Bakunin M., “Barrikadenwetter” und “Revolutionshimmel”. Artikel der “Dresdner Zeitung”, *Ausgewählte Schriften* 2, Karin Kramer Verlag, Berlin 1995.
- Bertram G.W., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin 2014; Eng. transl. by N. Ross, *Art as Human Practice: An Aesthetics*, Bloomsbury Academic, London 2019.
- Bishop C., *Radical Museology. Or, What’s “Contemporary” in Museum of Contemporary Art?*, Koenig, London 2014.
- Carr E.H., *Michael Bakunin*, Macmillan, New York 1975.
- Charnley K., *Sociopolitical Aesthetics. Art, Crisis and Neoliberalism*, Bloomsbury, London et al. 2021.
- D’Angelo P., “Der Tod der Kunst bei Croce und Gentile”, in Vieweg K., Iannelli F., Vercellone F. (eds.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Fink, Paderborn 2015, pp. 275-290.
- Danto A.C., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London 1981.

- Danto A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997.
- Groys B., *In the Flow*, Verso, London-New York 2016.
- Herzen A., *Mein Leben. Memoiren und Reflexionen*, Bd. 3, Aufbau Verlag Berlin 1962.
- Hexelschneider E., *Ein Schatz in der Tabakdose. Impressionen russischer Künstler über Dresden*, Sächsisches Dr.- und Verl.-Haus, Dresden 1998.
- Jeschke K., Ulbricht G. (eds.), *Dresden, Mai 1849. Tagungsband*, ddp goldenbogen, Dresden 2000.
- Kramer B., „*Laßt uns die Schwerter ziehen, damit die Kette bricht...*“. *Michael Bakunin, Richard Wagner und andere während der Dresdner Mai-Revolution 1849*, Karin Kramer Verlag, Berlin 1999.
- Levett A., *Can Art Save Your Life?: On Revolution, Political Prisoners, Climate Activism, and Pink Floyd*, in “Los Angeles Review of Books”, 2023 (URL: <https://lareviewofbooks.org/article/can-art-save-your-life-on-revolution-political-prisoners-climate-activism-and-pink-floyd/>; last view: 12.06.2025)
- Ludwig J., Neemann A., *Revolution in Sachsen 1848/49. Darstellung und Dokumente*, Sächsische Landeszentrale für politische Bildung, Dresden 1999.
- Michaud Y., “*L'art, c'est bien fini*”. *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Gallimard, Paris 2021.
- Osborne P., *Crisis as Form*, Verso, London-New York 2022.
- Pickshaus P. M., *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988.
- Pickshaus P. M., „*Ich zerstöre, also ich bin*“ – *Kunstattentate: Motive und Resonanz*, in “Kunst und Recht. Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik”, 3/4, 2007, pp. 57-62.
- Putscher M., *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Höpfer-Verlag, Tübingen 1955.
- Ögüt A., *Tips and Tricks*, Mousse Publ., Milan 2014.
- Ruhland V., *Der Dresdner Maiaustand von 1849*, in “Dresdner Hefte”, 42/2, 1995, pp. 27-37.
- Siani A.L., *Hegel and the Present of Art's Past Character*, Routledge, New York, 2024.
- Scheppe W., *Taxonomy of the Barricade. Image Acts of Political Authority in May 1968*, Roma, Nero, 2021.
- Vieweg K., Iannelli F., Vercellone F., *Einleitung*, in Vieweg K., Iannelli F., Vercellone F. (eds.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Fink, Paderborn 2015, pp. 9-11.
- Villa A., *Artist Ahmet Ögüt Demands That Amsterdam's Stedelijk Museum Remove His Work*, in “ARTnews”, 2024 (URL: <https://www.artnews.com/2024/04/11/ahmet-ogut-removes-work-stedelijk-museum/>)

<https://www.artnews.com/art-news/news/ahmet-ogut-demands-stedelijk-museum-remove-bakunins-barricade-gaza-protest-1234723077/>; last view: 12.06.2025)

Zabala S., *Why Only Art Can Save Us. Aesthetics and the Absence of Emergency*, Columbia University Press, New York 2017.

Il lavoro e le rose: il lusso come pratica comune

Imma De Pascale*

ABSTRACT

Beginning with the revolution of the Paris Commune, the article proposes an aesthetic-political reflection on alternative ways of being-together than those proposed by capitalism. To this aim, the relationship between the creative capacity of politics and the aesthetic reconfiguration of the space and time we hold in common is useful in order to consider the possibility of a community emancipated from the slavery of labor and sharing in the luxury it itself produces. Communal luxury can be thought of as a collective practice that aims to constitute a society in which everyone can have the best part for themselves. The construction of collective wealth breaks with the idea of poverty sharing.

KEYWORDS

Paris Commune, Communal Luxury, Useful work, Capitalism, Aesthetic emancipation

Un profondo senso di insoddisfazione pervade la società borghese e capitalistica nella quale vi è una forte concentrazione di ricchezza nelle mani di pochi mentre la gran parte dei lavoratori, media-piccola borghesia compresa, è ridotta a uno stato di povertà crescente che incide fortemente sulla qualità della vita. Il benessere della classe dominante, che apparentemente coinvolge anche la società di massa iper-stimolata dalla quantità di merci in circolazione, va di pari passo con lo sfruttamento della forza lavoro e con il depauperamento delle energie fisiche e psicologiche di coloro che vedono sottrarsi ogni possibilità di trarre il dovuto vantaggio dal proprio lavoro, costretti come sono a produrre indefinitivamente la propria schiavitù. In altri termini, scrive William Morris, – e ciò vale per il tempo della Comune quanto per il nostro – “la nostra società comprende al suo interno una gran massa di schiavi, che debbono essere nutriti, vestiti, alloggiati e divertiti appunto come schiavi, e che a causa delle loro esigenze quotidiane sono costretti a produrre quegli articoli da schiavi il cui uso assicura il perpetuarsi della loro stessa schiavitù” (2009,

* Università degli Studi di Napoli Federico II, immacolata.depascale@unina.it

p. 12). Morris sottolinea come la produzione capitalistica, da un lato, produce ricchezza per la classe dominante dandogli accesso agli oggetti di lusso e, dall'altro, produce oggetti-merce ormai "tecnicamente riproducibili" che rappresentano un'imitazione del lusso a cui le masse non possono partecipare.

Lo studio di Kristin Ross, *Lusso Comune. L'immaginario politico della Comune di Parigi*, mette in luce la pratica sperimentale della rivoluzione comunale che pone al centro "l'utopia concreta", per dirla con Lefebvre (1965), di ridefinire una società del benessere in cui il lusso non sia più una forma distintiva di classe, ma una pratica collettiva che dipende strettamente dalla riconfigurazione della distribuzione (*partage*) del sensibile su base egualitaria. La Comune di Parigi ha varcato la soglia del possibile inaugurando "un'era nuova di politica sperimentale, positiva, scientifica" (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 110, 20 aprile) nella quale ha luogo una riconfigurazione delle gerarchie che determinano la divisione del lavoro e decidono del destino degli individui (cfr. Rancière 2007; 2011).

L'intento di queste pagine è far emergere la relazione tra estetica e politica da cui nasce la sperimentazione della Comune. In particolare, utilizzando le categorie di Rancière, si può dire che la relazione tra estetica e politica sia piuttosto una relazione tra un'"estetica della politica" e una "politica dell'estetica". Ovvero, l'estetica della politica è la manifestazione di un dissenso rispetto al torto subito da coloro che non avevano parte e non erano contati come membri aventi dei diritti nella società durante il Secondo Impero. Un periodo in cui vi è una forte repressione della cultura repubblicana e dello strato popolare, ma nello stesso tempo è sempre vivo un processo di democratizzazione delle esperienze estetiche concernenti l'accesso alla cultura: si pensi ai romanzi, alle litografie e all'accesso alle esperienze estetico-culturali *tout court*; ma anche l'accesso agli oggetti-merce che iniziano a adornare i corpi e le case della piccola-borghesia di provincia. Un esempio è il personaggio di Madame Bovary quale emblema romanzesco di questo processo di democratizzazione della società che si appresta a divenire di massa (cfr. Rancière 2006). Il capitalismo crescente, fin dal momento dalla prima industrializzazione, permette l'espansione dell'esperienza estetica in una società che conserva i suoi privilegi e che poggia sul lavoro di migliaia di artigiani-artisti e operai tenuti ai margini o – come direbbe Rancière – ai 'bordi del politico', ovvero della società come luogo dell'incontro tra due modi eterogenei di considerare l'essere-insieme: il modo della politica, una modalità che si fonda sulla condivisione e sulle istanze democratiche che

definiscono l'essere-insieme come incontro tra culture e identità differenti, e il modo della polizia basato, invece, sull'ineguaglianza e sulla gerarchia delle intelligenze e delle capacità estetico-politiche che decreta chi e in quali modalità può partecipare alla costruzione della società (Rancièrè 2011, p. 94).

Tuttavia, nel contesto della feroce crisi economica degli ultimi anni dell'Impero di Napoleone III, cresce la consapevolezza dei 'senza parte' di lavorare senza poter godere del benessere e del lusso che essi stessi producono: la civiltà, afferma Morris nella conferenza tenuta nel 1884 all'Hampstead Liberal Club di Londra *Lavoro utile, fatica inutile*, "per la maggior parte di noi, ha alimentato desideri che poi ci proibisce di soddisfare, e non solo si dimostra avara, ma ci tortura" (2009, p.13). In queste condizioni il lavoro del proletariato non ha altro esito che quello di rinforzare la 'macchina servile' di cui esso è il primo ingranaggio, sebbene considerato ultimo nella gerarchia sociale consolidata dall'ordine poliziesco-ineguagliario. Un lavoro degno di essere svolto è, per Morris, caratterizzato dalla speranza del riposo, dal giovamento che tutti avremo dall'utilizzo del prodotto e dal piacere che si trae dall'applicazione della capacità creativa, in un certo senso dalla passione per il proprio lavoro. Ma il capitalismo che pur prometteva, ha disatteso queste speranze facendo divenire la vita degli individui strumento di lavoro e non il lavoro un mezzo in favore della vita (2009, pp. 6-14). La rivoluzione della Comune, da cui Morris è fortemente attratto, ha avuto l'ambizione di lottare contro la logica capitalistica e l'accumulo di ricchezza da parte della società borghese che fa torto all'umanità e alla natura. Essa ha provato mediante la cooperazione tra tutte le intelligenze proletarie e artistiche a riconfigurare la distribuzione del tempo del lavoro e dello spazio politico della vita quotidiana in vista del lusso comune.

La rivoluzione, come azione del dissenso nei confronti dell'ordine costituito, è la concreta manifestazione estetica di una politica che si afferma come capacità di "redistribuzione dei rapporti tra le forme dell'esperienza sensibile" e tale redistribuzione (*partage*) può essere raggiunta solo rifiutando la distribuzione delle competenze che distingue "coloro che sono destinati a lavorare con le proprie mani" da quanti, invece, "hanno ricevuto il privilegio del pensiero" (Rancièrè 1981, p. 8). La rivoluzione comunale, scrive Marx nel 1871 nella *Guerra civile in Francia*, si dà come scopo la riconfigurazione di un *partage* estetico-democratico attraverso "la sua esistenza operante" (Marx 1974, p. 92) e, potremmo dire, disordinante l'ordine delle cose e dei corpi, un'esistenza che "tormenta lo spirito dei borghesi" (p. 76). Tale questione, com'è noto, non

è nuova e, infatti, già pochi anni prima della rivoluzione del '48, Baudelaire sintetizza i timori della borghesia e la sua conseguente violenza in un paragrafo del *Salon* del 1846 dal titolo *Delle scuole e degli operai*:

Avete mai provato, voi che con la vostra curiosità da perdigiorno vi siete spesso cacciati in una sommossa, la stessa mia gioia nel vedere un tutore della pubblica quiete, - vigile o guardia, quelli del vero esercito, - picchiare un repubblicano? E al pari di me, vi siete detti fra voi: 'Picchia, picchia un po' più forte, picchia ancora, guardia del mio cuore; perché in questa picchiatura divina, io ti adoro e ti giudico simile a Giove, il grande giustiziere. L'uomo che picchi è un nemico delle rose e dei profumi, un fanatico degli utensili: un nemico di Watteau, un avversario di Raffaello, un nemico accanito del lusso, delle arti e delle lettere, un iconoclasta giurato, carnefice di Venere e di Apollo! Non vuole più lavorare, lui, umile, anonimo operaio, alle rose e ai profumi di tutti: vuole essere libero, l'ignorante, ed è incapace di impiantare un laboratorio di fiori e di nuove essenze. Picchia di santa religione sulle scapole dell'anarchico (1996, pp. 1092-1093).

Baudelaire in questo passo esprime la violenza insita nel desiderio di repressione nei confronti degli operai la cui emancipazione, accompagnata dal desiderio di libertà, minaccia la produzione degli oggetti-merce e della stessa arte quale simbolo e strumento di distinzione sociale. Il lusso è in questo senso una forma estetica del dominio sia materiale che culturale. Affinché questo possa essere preservato risulta necessario mantenere in uno stato di subalternità economica e di sudditanza culturale coloro che nutrono questo *status*: povertà e ignoranza sono da sempre nutrimento per il terreno su cui prospera la società del consenso nella quale la pubblica quiete, lungi dall'essere sintomo di accordo tra le parti sociali, si rovescia nella repressione del disaccordo. Ne consegue che

La maggior parte degli uomini dev'essere povera; e vivendo, come avviene, del salario pagato da coloro che essi stessi sostengono, non possono ottenere per sé quei *beni* che gli uomini naturalmente desiderano, ma debbono accettare miserevoli ripieghi, cibo scadente che non nutre, stracci che non riparano, abitazioni talmente miserabili da indurre un cittadino civilizzato a guardare con rimpianto alla tenda della tribù nomade o alla caverna del selvaggio preistorico (Morris 2009, p.11).

Contro la distribuzione inegualitaria del lavoro e della ricchezza che divide la società, la Comune è stata il tentativo, duramente represso, di dare una nuova organizzazione all'essere-insieme sotto il segno della condivisione del lusso e del benessere. Il lavoro libero e associato costituiva così il nucleo di una società estetico-democratica nella quale ognuno avrebbe potuto godere dei frutti del proprio lavoro. La Comune è, apprendiamo dalle parole del comunardo A. Arnauld, "l'ascesa di un principio, l'affermazione di una politica" (1878, p. 80, Ross 2020, p. 39) che coincideva con lo smantella-

mento dell'apparato burocratico dello Stato centralizzato, con la sospensione delle gerarchie tra lavoro manuale e intellettuale, con la creazione di una 'Repubblica Universale' composta da uomini e donne emancipati in grado di riconoscersi l'un l'altro come uguale tra uguali, il cui scopo era il miglioramento delle condizioni di vita quotidiana con attenzione alla libera espressione artistica e all'educazione politecnica, laica e garantita a chiunque al di là della condizione economica e di classe. Affermazione di una politica e allo stesso tempo affermazione di un impulso vitale, un 'Sì! alla vita' contro ogni forma di sragione sociale attraverso la quale si impone il dominio.

L'estetica della politica, quale distribuzione democratica delle possibilità di partecipare alla costruzione della cosa pubblica, era pensata nei termini di una nuova educazione della sensibilità comune. Questo progetto aveva come scopo una società nella quale si potessero governare le cose e non gli uomini e le donne che vi abitavano: si trattava del progetto di una rivoluzione sociale, una rivoluzione, prima di tutto, degli stili di vita. Una tra le eredità più preziose della Comune è l'idea, ma anche il fatto, che una rivoluzione politica non possa pensarsi concretamente solo al livello della riorganizzazione del potere governativo: essa deve prendere in considerazione anche una politica del quotidiano riorganizzando, nella sua pratica sociale, uno stile di vita sostenibile per l'umanità intera. In questo senso 'l'esistenza operante' della Comune consiste nella messa in pratica di una politica agita da uomini e donne qualunque volta alla riconfigurazione estetica dei ritmi della vita alternativi a quelli del capitale. Il popolo della Comune si è unito spontaneamente contro i valori "del vecchio mondo governativo e clericale, del militarismo, del funzionarismo, dello sfruttamento, dell'aggiotaggio, dei monopoli, dei privilegi, ai quali il proletariato deve la sua schiavitù, la patria le sue disgrazie e i suoi disastri" (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 110, 20 aprile), smascherando quella forma di democrazia depoliticizzata che sotto il regime di Napoleone III si manifestava nell'apparente democratizzazione del consumo feticistico di oggetti-merce, al cui godimento la massa sembrava poter accedere liberamente, ma che nei fatti mascherava sotto questo 'appetito democratico' un forte inasprimento delle diseguaglianze e un irrigidimento della morale. L'apparente lusso pubblico – che non è lusso comune – che si esprimeva anche nell'architettura della città trasformata da Haussmann era nient'altro che una 'barricata' che tratteneva ai margini gli stessi produttori di quel lusso privato. Marx, nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, esprime chiaramente la

distanza tra la produzione e il mancato godimento del benessere di chi produce:

L'operaio diventa tanto più povero quanto maggiore è la ricchezza che produce, quanto più la sua produzione cresce di potenza ed estensione. L'operaio diventa una merce tanto più vile quanto più grande è la quantità di merce che produce. La *svalorizzazione* del mondo umano cresce in rapporto diretto con la valorizzazione del mondo delle cose. (Marx 2004, p. 68)

In questo sistema vi è, dunque, l'evidenza sensibile di una distribuzione inegualitaria di ciò che è comune che fa in modo che l'esistenza dell'operaio, la sua dignità di essere umano risulti subordinata alla dignità, alla bellezza e all'utilità dell'oggetto che produce. Certamente, scrive Marx, "il lavoro produce per i ricchi cose meravigliose, ma per gli operai produce soltanto privazioni. Produce palazzi, ma per l'operaio spelonche. Produce bellezza, ma per l'operaio deformità" (Marx 2004, p. 70). Tante più 'rose' e tanti più 'profumi' egli produce, per dirla con Baudelaire, tanto più, nota Marx, egli s'imbarbarisce alienandosi in un lavoro nel quale la sua umanità non progredisce, ma piuttosto è annichilita. Il lavoro è considerato un'attività nella quale l'operaio sacrifica sé stesso divenendo un mezzo per il soddisfacimento di bisogni altrui, una pratica messa al servizio di un benessere 'estraneo', che non appartiene all'operaio e il quale, di conseguenza "si sente non soddisfatto, ma infelice, non sviluppa una libera energia fisica e spirituale, ma sfinisce il suo corpo e distrugge il suo spirito. [...] Il suo lavoro quindi non è volontario, ma costretto, è un *lavoro forzato*" (ivi, p. 71).

La politica peculiare affermata dalla Comune si riconosce prima di tutto nell'abolizione delle gerarchie estetico-poliziesche con il fine di valorizzare l'umano prima di ogni altra 'cosa'; coloro che presero parte alla Comune furono mossi da questa "volontà fondamentale, quella di cambiare il mondo e la vita così com'è e le cose così come sono, una spontaneità portatrice del più alto pensiero, un progetto rivoluzionario totale. Un 'tutto o niente' delirante e generale. Una scommessa vitale e assoluta sul possibile e l'impossibile" (Lefebvre 1965, p. 23). Insomma, una rivoluzione come 'festa' del popolo che, in quanto tale, prende le distanze dalla grande Rivoluzione borghese, che già sogna e vive, se non la realizzazione, la possibilità di un nuovo ordine del mondo. L'intento era quello di emancipare il proletariato dal lavoro e ciò avrebbe significato restituire all'operaio-artigiano-artista la propria soggettività espropriata dal capitale. Nel sistema capitalistico non ci si afferma nel lavoro, ma ci si nega come uomini e donne divenendo oggetti-merce al pari

di ciò che viene prodotto; è questa forma di 'estraneazione' rispetto all'oggetto, e rispetto a sé stessi e all'altro, che bisogna superare per potersi dire emancipati. Liberare il lavoro dallo sfruttamento capitalistico risulta lo scopo primario della Comune la cui estetica è espressione di questo possibile: l'idea di una società non alienata in cui l'uomo non è reso estraneo all'altro uomo, bensì prossimo, e in cui l'attività, così come il frutto del suo lavoro, non saranno più oggetto di godimento della vita altrui, ma della vita di tutti. L'esistenza operante della Comune non consiste – parafrasando il Marx della *Guerra Civile in Francia* – nel prendere possesso del potere statale così com'è, ma nella sospensione e riconfigurazione del sistema di potere che genera ricchezza e schiavitù al fine di definire un modo di essere-insieme fondato sull'uguaglianza, sulla libertà e sul benessere contro ogni regime di nazionalità. Una rivoluzione politica e democratica, ma prima di tutto umana.

In questo senso la Comune fu una rivoluzione estetica che prese in carico l'educazione del sensibile comune e, per tale compito, la *Fédération des Artistes* con a capo Courbet ebbe un ruolo centrale. La riconfigurazione estetica della politica andò di pari passo con una politica dell'arte che si rifaceva in parte al pensiero di Proudhon, in particolare allo scritto postumo *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), alla cui stesura contribuì lo stesso Courbet e al quale sono dedicate diverse pagine a partire dal capitolo XII (Cfr. Proudhon 1939). Il moralista Proudhon considera 'irrazionale' l'arte classica e romantica poiché la ritiene distante da ogni forma di critica della società a causa dei soggetti mitologici e storico-letterari che la rendono inadatta a una destinazione sociale. Si tratta di un'arte che egli considera elitaria e il cui apprezzamento e possesso è utile ad affermare uno *status* dominante: questo comporta che "il sentimento che domina tra le masse, non è realmente un bisogno d'arte, è un bisogno di lusso: che non è affatto la stessa cosa" (ivi, p.150). Questa decadenza dell'arte è espressione della decadenza morale e culturale dei tempi che l'hanno ridotta ad accompagnamento della voluttà.

Contro questa decadenza dei tempi, Proudhon, un nemico dell'arte direbbe Baudelaire, si esprime a favore di un'arte razionale, positiva, critica e giustiziera che non sia più indifferente "alle questioni di fede, di governo e di morale, un'arte che subordini l'idealismo alla ragione e che non sia più fautrice della tirannia, della prostituzione e del pauperismo. Arte d'osservazione, non più solamente di ispirazione" (pp. 191-192). Lo scopo dell'arte deve essere quello di un "perfezionamento morale e fisico dell'umanità" e pertanto essa è chiamata a rappresentare in modo idealistico, in

un senso critico, la natura e noi stessi: questa ‘capacità estetica’ si esprime nell’arte realista. Con il realismo la morale sociale e l’attenzione all’umano prendono posto nell’arte contro la morale teologica e del dominio; in questo senso il realismo riconfigura la destinazione sociale dell’arte per la quale non c’è più distinzione tra soggetti nobili e poco elevati poiché tutto può divenire soggetto dell’arte. È quest’arte ciò di cui si ha bisogno per riconfigurare la società, di “un’arte giustiziera” che capovolga la narrazione ponendo al centro ciò che è ai margini, che metta in luce lo sfruttamento del lavoro che avviene dietro le quinte, il quale solo permette alla classe dominante di calpestare le scene del teatro sociale, che dissotterri le sue ipocrisie.

Ciò di cui abbiamo bisogno è un’arte pratica che progredisca come la ragione e l’umanità. Un’arte che ci mostri nella sua dignità, da troppo tempo misconosciuta, l’uomo, il cittadino, il sapiente, il produttore; che lavori al perfezionamento fisico e morale dell’umanità non più attraverso degli oscuri geroglifici, delle figure erotiche o inutilmente spirituali; ma attraverso un’intelligente e viva rappresentazione di noi stessi; che ci faccia arrossire presentandosi come lo specchio della nostra coscienza (p.94).

L’arte realista, e in particolare Proudhon fa riferimento alle opere di Courbet, fa politica non per il carattere impegnato delle opere, ma per il carattere di denuncia della miseria e della menzogna presenti della società sua contemporanea: in tal senso *Le casseurs de pierres* (1849) e *Retour de la Conférence* (1863), censurato dal *Salon* ufficiale e anche dal *Salon dei refusés*, possono essere considerati dei manifesti della volontà di “incanaglire l’arte” (Courbet 2023, p. 47), cioè di rendere visibile ciò che il regime poliziesco, nelle vesti dell’accademia di Belle Arti, voleva mantenere invisibile agli occhi della società borghese. Nella visione borghese le gerarchie che regolano l’ordine sociale si esprimono nell’arte attraverso la gerarchia dei soggetti più o meno degni di essere rappresentati. In questo senso l’Accademia di Belle Arti era espressione della distribuzione del sensibile inegualitaria vigente nel Secondo Impero durante il quale Napoleone III perseguitava i repubblicani e gli artisti che ne seguivano i principi estetico-democratici. Il popolo con le sue sofferenze e la società borghese con le sue ipocrisie dovevano essere tenuti ai bordi della narrazione sociale e allo stesso tempo ai bordi della rappresentazione artistica.

Al pari dell’“estetica della politica” affermata dalla Comune, quale manifestazione e organizzazione del dissenso, la “politica dell’estetica” prende forma nel Manifesto della Federazione degli Artisti a seguito dell’appello rivolto da Courbet a tutte le “intelli-

genze artistiche” con lo scopo di “concorrere alla ricostituzione del suo stato morale e al ristabilimento delle arti” (Salvati 1971, *Journal Officiel*, n. 96, 6 aprile). Il Manifesto e le azioni che verranno intraprese sotto la Comune possono essere riassunti in tre punti fondamentali e il cui scopo è descritto nella frase conclusiva: “Lavoreremo insieme per la nostra rigenerazione, il lusso comune, gli splendori futuri e la Repubblica Universale” (*Journal officiel*, n. 105, 15 aprile). Il primo punto è la lotta contro ogni forma di ingerenza – sia economica che morale – del governo sulla produzione artistica e, quindi, contro ogni forma di censura a tutela della libertà espressiva degli artisti. Sottraendo l’arte al controllo dell’Accademia, la Federazione decretò la fine dello stile artistico ufficiale che godeva del consenso della borghesia. Un comitato eletto si occupava dell’organizzazione delle mostre, della gestione dei musei e della conservazione delle opere.

Il secondo punto concerne l’educazione politecnica o integrale, ossia l’istituzione di scuole che Pottier – tra i redattori del Manifesto – contribuì a costituire prendendo spunto sia da Jacotot (Cfr. Racière 2008), sia da Fourier. L’educazione universale di Jacotot, che l’operaio tessile Pottier utilizzò per sé e per l’educazione dei propri figli, era volta alla verifica dell’uguaglianza delle intelligenze e allo smascheramento di quella sragione inegualitaria che, attraverso l’educazione convenzionale, conservava l’ineguaglianza sociale (ivi, p. 100). Il merito di Jacotot è stato quello di separare l’educazione dall’emancipazione considerando la capacità di chiunque di apprendere ogni cosa come si apprende la lingua materna. A tal proposito egli mette in guardia dalla ‘società pedagogizzata’ e dagli ‘spiegatori dell’ineguaglianza’ che si credono emancipatori solo perché istruiscono le masse: egli invece considera come emancipazione non l’istruzione elargita, ma quella che ci si prende istruendosi da sé, anche contro i sapienti (ivi, p. 115). Per tale ragione, l’“insegnamento universale” di Jacotot non può essere considerato all’interno del sistema sociale in quanto governato dalla passione dell’ineguaglianza che nasconde l’abbruttimento sotto l’idea del progresso, esso è piuttosto “il metodo universale dello spirito umano, quello di tutti gli uomini che cercano da sé stessi il proprio cammino” (ivi, p.1 21).

L’educazione *unitaire et intégral composée* di Fourier è volta all’abolizione della separazione che ad alcuni assegnava il lavoro manuale e ad altri l’attività intellettuale sulla base di un ‘destino naturale’ che si rivela essere una deviazione prodotta dalla civilizzazione. L’educazione deve dunque essere “*composita*, per formare nello stesso tempo il corpo e l’anima [...] *Integrale*, vale a dire in

grado di abbracciare tutti gli aspetti del corpo e dell'anima" al fine di produrre un'armonia data dallo sviluppo delle molteplici vocazioni personali o dall'istinto delle funzioni sociali che sollevino le classi inferiori dalla miseria del lavoro e dalla rozzezza dello spirito, coadiuvando l'accesso dei ricchi al lavoro produttivo (1971, pp. 175-177). Lo scopo dell'educazione composita e integrale è di condurre verso il lusso il quale, scrive Fourier, è interno ed esterno: "non è dunque sufficiente per la felicità avere il lusso interno o salute; noi desideriamo anche il lusso esterno o ricchezza, che ci garantisce lo sviluppo libero dei sensi, dei quali il lusso interno garantisce soltanto lo sviluppo ipotetico" (p. 29). L'educazione politecnica segue dunque i principi fourieristi del lavoro piacevole a cui aspira lo stato societario e si pone contro la divisione del lavoro che genera privazione materiale e spirituale.

Il terzo punto fu l'abolizione della distinzione tra l'artista e l'artigiano. Sospendendo la relazione gerarchica tra arte e industria, la Federazione ammise tra i suoi componenti operai e artigiani qualificati che si definivano artisti per le loro capacità creative e progettuali. È il caso non solo dell'operaio tessile Pottier, ma anche del comunardo e calzolaio Napoléon Gaillard, inventore delle calosce di gomma, che si fece fotografare dinanzi alla barricata di cui aveva diretto la costruzione a Place de la Concord, firmando così la propria opera. Gaillard si definiva artista-calzolaio, scrisse un trattato filosofico, *L'Arte della Scarpa* (1876), e rivendicò il diritto di essere considerato un artista al pari di coloro che si dicono lavoratori impugnano una penna (Ross 2020, pp. 72-73). Solo abolendo la distinzione tra arte e artigianato, tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, ma anche tra arti nobili e arti minori, era possibile lavorare a una forma di emancipazione e di benessere collettivo che Pottier definì "lusso comune" e la cui realizzazione "implicava la trasformazione delle coordinate estetiche dell'intera comunità" (ivi, p. 75). In questo modo la Federazione degli Artisti ha contribuito alla riflessione sulla destinazione sociale dell'arte attraverso il superamento della divisione del lavoro che genera le distinzioni sociali. Ma ha altresì contribuito a ripensare il concetto stesso di arte promuovendo la cooperazione tra l'utile e il bello aprendola alle pratiche decorative della vita quotidiana (il design e la moda).

Il lusso comune quale forma di benessere collettivo può essere raggiunto solo attraverso la realizzazione della liberazione dell'arte, dell'educazione politecnica e della cooperazione delle intelligenze che concorrono all'emancipazione dal lavoro sotto il capitalismo: si tratta di un'utopia a cui la Comune ha provato a dare una forma concreta combattendo "qualsiasi idea di condivisione della povertà

con l'idea di un mondo in cui ciascuno avrebbe avuto per sé la parte migliore" (ivi, p. 82). La destinazione sociale dell'arte rivendica il diritto di chiunque a partecipare del benessere comune e singolare attraverso l'esercizio di quella capacità estetica che è sempre anche una capacità politica, e quindi democratica, di condivisione di un sensibile che si costruisce insieme attraverso la cooperazione di mani e menti. In *Arte e socialismo*, Morris mette in evidenza come la distinzione tra arte-artigianato e industria, ripristinata dopo la parentesi della Comune, ha sostituito il "lavoro intelligente" – quello dell'artigiano che non perde la propria individualità nel lavoro – con il "lavoro meccanico" infinitamente riproducibile dell'operaio instupidito e alienato, costretto a produrre oggetti esteticamente brutti, merci misere per persone infelici, mentre i ricchi avranno accesso alla bellezza degli oggetti d'arte e di artigianato. Morris si dichiara contro il sistema del profitto che ha ucciso l'arte popolare e il benessere sociale che da essa poteva derivare, che promuove una retorica secondo la quale "il lavoro, in qualsiasi circostanza, è una benedizione per chi lo svolge" (Morris 2009, p. 33). Questa non è altro che una narrazione utilizzata da coloro che godono di una vita agiata per normalizzare lo sfruttamento del lavoro altrui: ma noi sappiamo che il lavoro senza riposo e piacere non è "attraente", anzi è una barbarie culturale, se non anche un furto di vita.

Queste sono le fondamenta della mia utopia, una città in cui la ricchezza e la povertà saranno espugnate dal benessere, e per quanto folli possiate pensare che siano le mie aspirazioni, di una cosa almeno sono sicuro, che d'ora in poi sarà inutile cercare l'arte popolare se non in questa utopia o almeno su una strada che porta verso quella direzione, una strada che, a mio avviso, conduce alla pace e alla civiltà, come la strada che lontano da questa utopia porta al malcontento, alla corruzione, alla tirannia e alla confusione (2015 p. 72-73).

Il desiderio di benessere e di lusso che ha trovato la forza di esprimersi e organizzarsi durante la Comune è senza tempo, viene da lontano e guarda lontano, giunge a noi fin dal mondo pre-capitalista e si scontra con il torto e la follia prodotto dal mondo capitalista contro il quale non finiremo mai di lottare. Ad oggi sembra che le leggi del capitale dominino le nostre esistenze; per arrivare a questo risultato il sistema ha affinato nel tempo una strategia subdola che ha finito per rivolgere contro di noi le nostre stesse armi: il ricatto del bisogno, il sistema educativo degli 'spiegatori' che abbrutisce piuttosto che emancipare e la capacità politica che viene depotenziata fino a produrre una società depoliticizzata nella quale vige un individualismo egoistico che pone gli uni contro gli altri nella lotta per il benessere privato. La perdita del collettivismo

decreta in questo modo la vittoria dell'ordine del mondo capitalista dominato da malcontento, dalla tirannia e dalla guerra tra poveri ai quali, in parte, sono stati rubati gli strumenti utili per riconoscere e orientare la lotta per il lusso comune. Tuttavia, resiste nel mondo, seppur flebile, un pensiero e una pratica comune che tenta, se non di arrestarne l'avanzata, di parare i colpi del capitalismo. Morris scrive, con sguardo realista che fa il verso alla sua stessa utopia, che di questa lotta per la pace sociale e per la civiltà non vedremo mai la fine.

Forse il massimo che ci è dato sperare è vederla giorno per giorno diventare più aspra e terribile, finché da ultimo non scoppierà una guerra vera e propria che, invece di ricorrere ai metodi più lenti e crudeli del commercio 'pacifico', massacrerà gli esseri umani. Se vivremo per assistere a tutto ciò, avremo vissuto per vedere molto; perché questo significherà che le classi ricche, divenute consapevoli di vivere nel torto e per mezzo del furto, li difenderanno deliberatamente con violenza aperta; e a quel punto vorrà dire che la fine è prossima (Morris 2009, p. 34).

Bibliografia

- Arnould, A., *Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris*, Bruxelles, Librairie socialiste de Henri Kistemaekers, 1878.
- Baudelaire C., *Salon del 1846, XVII. Delle scuole e degli operai* in *Opere*, Mondadori, Milano 1996.
- Courbet G., *Il realismo: lettere e scritti sull'arte*, Bizzarro Books, Roma 2023.
- Fourier C., *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808); trad. it. *Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso*, Einaudi, Torino 1971.
- Gabrielli, C., *L'arte in azione. Proudhon e gli artisti della Comune*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Lefebvre H., *La proclamation de la Commune*, Gallimard, Paris 1965.
- Marx K., *Oekonomisch-philosophische Manuskrifte aus dem Jahre 1844*; trad. it. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2004.
- Marx K., *The Civil War in France* (1871); trad. it. *La guerra civile in Francia*, Editori Riuniti, Roma 1974.
- Morris W., *Useful Work v. Honest Toil* (1884); trad. it. *Lavoro utile, fatica inutile. Bisogni e piaceri della vita, oltre il capitalismo*, Donzelli, Roma 2009.

- Morris W., *Art and Socialism* (1884); trad. it *Arte e socialismo*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- Proudhon P.-J., *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale*, Marcel Rivière&C., Paris 1939.
- Rancière J., *La mésentente. Politique et Philosophie* (1995); trad. it. *Il disaccordo*, Meltemi, Roma 2007
- Rancière J., *Le maître ignorant* (1987); trad. it. *Il maestro ignorante* (1987), Mimesis, Milano-Udine 2008.
- Rancière J., *Aux bords du politique* (1998); trad. it. *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli 2011.
- Rancière, J., *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981), Pluriel, Paris 2019
- Rancière J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2020); trad. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), DeriveApprodi, Roma 2016.
- Rancière J., *Politique de la littérature* (2006); *Politica della letteratura*; trad. it. A. Bissanti, Sellerio, Palermo 2010.
- Ross K., *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune* (2015); trad. it. *Lusso Comune. L'immaginario politico della Comune di Parigi*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.
- Salvati M. (a cura di), *I giornali della Comune*, Milano, Feltrinelli 1971.

“Primitive” to whom? And for whom? Fictional similarities and the politics of pseudomorphism

Margherita Fontana*

ABSTRACT

This article offers a philosophical interpretation of primitivism in Western art as a form of pseudomorphism, i.e. a false resemblance that emerges through comparative visual strategies. Drawing on the aesthetic tradition of analogy and montage, the paper frames primitivism not merely as a stylistic trend but as an aesthetic dispositive in the Foucauldian sense: a structure of relations that produces meaning through juxtaposition. The analysis foregrounds how primitivism relies on the constructed opposition between modern and so-called “primitive” forms, revealing the latter as a product of the comparison itself. While primitivism has been critiqued for its colonialist and ethnocentric underpinnings, this study also examines its appropriation within feminist and activist practices. Through American case studies, the article explores how primitivism has operated both as an instrument of domination and as a means of resistance, recasting it as a politically ambivalent phenomenon shaped by pseudomorphic logic.

KEYWORDS

Primitivism; Pseudomorphism; Feminist Art; Performance; Shamanism

1. Primitivism and the theories of similarity

This contribution aims to investigate primitivism as a form of pseudomorphism, addressing this artistic issue by examining it within the broader context of the theory of similarity. This approach reveals primitivism not only as a style¹, but also as an aesthetic device expressing different political standpoints through the com-

* margherita.fontana@unimi.it. ERC Advanced Grant AN-ICON and CRC EXT (Coordinated Research Centre on Extended Realities), Department of Philosophy “Piero Martinetti”, University of Milan “La Statale”.

¹ Among the many definitions of style, a concept with a long and well-studied tradition, I refer here to style as that which can be identified through a specific historical and geographical context and associated with a precise artistic movement. By stating this, however, I intend to set aside these contextual elements and interpret primitivism instead as a structure of thought, a transversal matrix, in line with Danto’s (1964) understanding of style.

parative arrangement of elements. To sketch this framework, a hybridisation of the tools of anthropology, art history, and aesthetics will be crucial to shed light on this complex phenomenon. In fact, primitive art originally emerged as a central object of inquiry within the anthropology of art, the branch of the study of human beings that deals with artefacts. Here, following in the footsteps of the anthropology of images, which instead belongs to the field of study of visual culture, the same anthropological gaze will be cast upon Western art that is intended to be primitive. Thus, to discover how the primitive is in fact “invented”, not unlike a ritual scheme or a magical practice: that is, as an expressive technique of aesthetic and political values that aspire to have efficacy over the world.

Going back to our initial hypothesis, pseudomorphism refers to a relationship of “false similarity” established between objects or experiences that have nothing in common from a genetic point of view. To be clearer, a pseudomorphic relationship is, for example, one that binds two people who are so similar that they could be considered twins, even though they are not even related. Primitivism is therefore inherently pseudomorphic because it postulates the existence of an affinity based on an outward or performative similarity between two entities, one primitive and one “civilized”, even though the latter do not originate from the same context, nor do they *per se* share an ideology or meaning. From this point of view, primitivism arises from a “seeing double”: it is always in the eyes of the beholder and never in the objects being looked at.

The term “pseudomorphosis” originated in mineralogy to describe a particular process of minerogenesis: the “false form” is that of the crystal that develops in the mould left empty by the “original” mineral. Or, that which gradually substitutes its own molecules for another that leaves room for it, taking its shape, or that which develops on top of another mineral, until it completely hides it. The final configuration is false, hence pseudomorphic, because the mineral’s outward appearance does not match its internal structure. It is through *The Decline of the West* (1918-1923) that Spengler popularized the phrase into the discourse of the humanities². In the chapter devoted to *Problems of the Arabian Culture*, Spengler introduces the idea of *Historic Pseudomorphoses*. This typically occurs at the end of a conflict: the victor, as in the case of Octavian over Antony at Actium in 31 BC, imposes on a now Eastern society the mould of a Hellenistic “Apollonian” remnant that will influence

² The cultural history of the concept of “pseudomorphosis” has been retraced by Andrea Pinotti (2016).

and slow down subsequent developments. Although Spengler is aware of the pseudomorphic phenomenon in mineralogy, which has nothing violent about it, he colours the corresponding historical dynamic with dark, regressive hues. What in the case of mineralogy was an empty mould subsequently filled by a new crystal is transformed into a heavy cast that causes a coercive distortion, which prevents the new from emerging. Pseudomorphism was later taken up by scholars such as Erwin Panofsky (1992), who explored its various meanings before ultimately crystallising certain apodictic principles in his work on funerary sculpture.

In fact, the reflection on the pseudomorph is part of a complex and stratified philosophical tradition that in the 20th century made use of the device of *montage* to create similarities and give rise to new meanings: I am of course referring to the Warburgian intellectual enterprise, to Walter Benjamin, who made of it not only an object of study, but a form of thought that remained embedded in his idea of the “dialectical image”, up to Georges Didi-Huberman.

The concept of pseudomorphism can be likened to “errors” of judgment that unsettle linear conceptions of causality and historical time. Within this framework, anachronism becomes particularly pertinent to the question of the primitive: far from constituting a mere methodological flaw, it functions as a disruptive force that challenges the presumed continuity of temporal progression. Primitivism is, in this sense, doubly anachronistic: on the one hand, it is effaced from the present as a residue of a disavowed colonial past; on the other, it draws its imaginative power from a vision of timelessness that reconfigures the past according to present desires.

It is no coincidence that the philosopher who placed the perception of similarity at the core of aesthetic experience also attributed a strong cognitive value to anachronism. In his spiritual and political testament, Walter Benjamin weaves the theme of anachronism and of the relationship between past, future, and above all the present into the fabric of history. The dialectical image of the “tiger’s leap into the past”, that appears in the XIV thesis on the concept of history (Benjamin 2003 [1942], p. 395), reflects the violent yet revolutionary nature of anachronism, sharing many of the traits of the “primitive”. For Benjamin, dialectical imagery is encountered in language, which is perhaps a modern manifestation of magic, with the power to create lightning-fast associations of ideas from which new, authentic meaning emerges. At the heart of this generative power, Benjamin identifies a “mimetic faculty”, which is fundamental to the ontogenetic and phylogenetic development of

human beings. The philosopher had addressed the issue of mimesis in two essays, *Doctrine of the Similar* and *On the Mimetic Faculty*, both from 1933. In these short texts, Benjamin formulates a theory of similarity, characterised by a certain primitivism. The mimicry theorised by Benjamin is the capacity to both perceive similarities and to produce them through one's own body. According to "the primitivist" Benjamin, "For clearly the perceptual world [*Merkwelt*] of modern man contains only minimal residues of the magical correspondences and analogies that were familiar to ancient peoples". The ability to activate similarities and associations between things in the world, both at the level of the micro- and macrocosm, would have gradually weakened, or rather crystallised in what Benjamin calls "the most complete archive of nonsensuous similarity" (1999, p. 721), namely language, which has dethroned magic of its cognitive power. Thus, the mimetic faculty of contemporaries is not defunct, but rather, forgotten.

The Australian anthropologist Michael Taussig has offered a deep reflection on Walter Benjamin's conception of the mimetic faculty, placing it at the core of his anthropological practice. In *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Taussig shows how the mimetic faculty takes the form of an imitation of the Other. Imitating the Other is therefore not an infantile or merely "primitive" mimicry, but a cognitive mode human beings have never ceased to exercise.

According to Taussig, Benjamin's fascination with mimesis is intertwined with an interest in otherness, primitivism, and the re-awakening of the mimetic faculty in modernity, an era in which the inherently reproductive nature of media such as photography and cinema has "ushered in a veritable rebirth, a recharging and retooling of the mimetic faculty" (Taussig 2018, p. xvii). The capability to mime well expresses a desire for fusion and mirroring the Other: imitation is thus not the exclusive domain of the colonising gaze, but a shared practice of encounter. As recalled by Taussig, on 18 December 1832 Charles Darwin describes in the *Beagle's* logbook what was almost the first contact with the natives of Tierra del Fuego, dwelling on their ability to faithfully imitate the movements of the "civilised". The first encounter between natives and colonists thus sees Fuegians and Englishmen engaged in a game of imitation. It is not, however, the "primitives" who find in imitation the only possible channel of communication: as Taussig notes, in Captain Fitzroy's account, there is a detail omitted by Darwin, namely a member of the *Beagle's* crew caught in the act of mimic the natives, dancing in an ungainly and funny way. This anecdote stands for

the anthropological complexity of imitation, reflected in Benjamin's theory of mimesis, which, according to Taussig, implies at least two levels of interpretation: firstly, the act of "simple" copying, and secondly, that "the visceral quality of the percept uniting viewer with the viewed" (Taussig 2018, p. 19). In this process, copy and original no longer exist, since it is not easy to tell who is imitating whom: if we follow this track, primitivism could therefore be seen as a form of imitation, an empathic fusion that does not end in colonising appropriation, but in a dialectical encounter with otherness. Montage seems to be a device endowed with this power, precisely because it is constitutively based on a similarity constructed from the proximity between different fragments. In this sense, echoing Benjamin through Taussig, it is precisely technological devices that shape contemporary life, the age of global disruption, to a "mimetic excess"³. In mimesis, the opposites meet, the magician and the shaman recognise each other in the atomic scientist, until the completion of a deflagration that culminates in what Taussig calls "mastery of non-mastery": a critical and anarchic awareness of this human *continuum*, "the possibility for mutuality in place of the colonization of nature and ourselves" (Taussig 2020, p. 3).

Similarities and short-circuits generated by contact with the other, informed by the *Atlas* author's interest in anthropology, find evident expression in the lecture on the serpent ritual among the Native American Pueblo, which Aby Warburg gave at the Bellevue Sanatorium in Kreuzlingen on 21 April 1923. Within this framework, I would like to return to certain elements that bring similarity and anachronism into play on the fertile ground of anthropology – elements that, as Taussig has shown, are fundamental to contemporary reinterpretations of the *dispositif* of montage. The serpent ritual triggers in Warburg a chain of analogies with the West, revealing a primitivist desire that functions as an exercise in analogy, an attempt to explore how the primitive might be used in unorthodox, non-conservative ways. The primitive barbarity that seemingly emerges in Pueblo rites is, in reality, anything but unknown to Europe. The serpent materialises in its power as a symbol of magical synthesis in the ecstasy of Greek Maenads and in myth, as well as in the sculptural group of Laocoön, where it represents the

³ The fear of excess mimicry, ranging from androids to clones and cyborgs, is a defining feature of 20th and 21st century Western culture, being the subject of renowned science fiction adaptations and philosophical considerations. Following the wave of clone-related phobias in the early 2000s (Mitchell 2011), the proliferation of digital replication technologies (Klein 2023), enhanced by artificial intelligence, has given rise to new concerns about duplication and replication (Lee et al. 2023; Floridi 2021).

annihilating force of chthonic power. It is also an attribute of Asclepius, the god of health. However, the serpent symbol has an intrinsic characteristic that distinguishes it from any other anachronism: it possesses an impenetrable core that defies religious doctrine, making it an idolatrous survival. This is evident in the Bible, where the serpent reappears as an attribute of Moses, who seems to have reintroduced the bronze serpent idol to protect the people of Israel from the desert serpents. So is the serpent not the primitive *par excellence*? It is an inescapable symbolism that keeps returning and cannot be extinguished by the rationality of modernity and institutions because it is rooted in the existential structures of humanity itself (Warburg 1995, pp. 49-50). Contemporaneity, however, seems to have replaced the mimetic magic of the “primitives” with a technique capable of definitively anaesthetising the humanity’s relationship with the natural elements. The serpent as lightning, symbolising the natives’ mythological and ritual relationship with atmospheric forces, is replaced by the power grid cable, a material emblem of humanity’s totalising control over those same forces.

Ulrich Raulff’s (2011) reading of Warburg’s journey among the Hopi, presented in the afterword to the Wagenbach edition of the text, offers a valuable perspective on the subject. The author emphasises Warburg’s profound engagement with the anthropological discourses of his era, ranging from his familiarity with E.B. Tylor to his interactions with Franz Boas⁴, juxtaposed with his interest in contemporary art, which was then moulding the aesthetics of modernist primitivism. Raulff draws attention to Warburg’s association with artists such as Franz Marc, whose work he owned, as well as with German Expressionists such as August Macke, Emil Nolde, and Max Ernst, who themselves were captivated by American imagery. While Warburg did not assign a privileged role to the artist in the creation of symbols, Raulff suggests that the Kreuzlingen lecture, whether intentionally or not, resonates closely with the primitivist currents of modern art.

Among Warburg’s interpreters and a refined theorist of resemblance, Georges Didi-Huberman has devoted numerous reflections to the cognitive value of anachronism and the fascination exerted by resemblance, setting out on primitivist paths.

Notoriously, Didi-Huberman has long been concerned with the theme of resemblance (Pinotti 2015), which, particularly in its forms of

⁴ The complete correspondence between Aby Warburg and Franz Boas has recently been translated into English (Wedepohl & Penaloza-Patzak 2023).

anachronism and recurrence, runs through the core of his philosophical inquiry. Among his many explorations of this theme, one episode stands out as a striking example of pseudomorphic, primitivist analogy. *Phasmes: Essais sur l'apparition* (1998) opens with the unsettling dissimilarity of phasids, insects that perfectly mimic the plants they inhabit, prompting a reflection on the paradoxes of likeness and unlikeness, figure and disfiguration, form and formlessness. In the section titled *The Return of a Form [Revenance d'une forme]*, Didi-Huberman recounts a moment of pseudomorphic recognition: a comparison between a strange figurine from a Neapolitan nativity scene, found at the bustling Epiphany market in Piazza Navona in Rome, and an Etruscan votive offering from the 3rd century BCE.

The similarities are striking: identical material (rose-coloured clay or terracotta), polychromy, mass production, and above all that amorphous form that, one might say, could not have come from invention or reinvention. The similarities are so striking that, between the votive deposits of twenty-three centuries ago and the figurine market [mercato di figurine] of today, it seems as if it is the same form that has transited, persisted, "returned" before my astonished eyes. But how to consider the same of this form? How to consider the time of this return? To ask oneself this is to invoke, in the history of images, unconscious, destinal, anadyomene processes (i.e. which, from time to time, disappear and resurrect), processes in which après-coups, "missing links" abound and non-knowledge dominates. (Didi-Huberman 1998, p. 41, my translation)

This "demon of analogy" that moves Didi-Huberman toward a universal paradigm of recurring forms here takes a distinctly primitivist tone. A contemporary Catholic figurine is traced back to the archaic body of an Etruscan votive, an embodiment of bodily religiosity and of that mimetic faculty which, for Benjamin, defined archaic human communities. The sudden, anti-positivist force of resemblance operates through pseudomorphism, but not therefore with less meaning. This is an analogy born not of lineage but of juxtaposition: two idols, both in essence "pagan." And it is through the reproduction of their images, placed side by side in the book, that Didi-Huberman visually demonstrates the "family resemblance" of the two forms. As this excursus has demonstrated, it is possible to describe an intellectual trajectory that illustrates the heuristic and primitivist potential of false similarity. What I would now like to attempt is to demonstrate how deeply rooted pseudomorphism is in the politics of primitivism, through some fundamental stages of the US-based historical art debate.

2. Pseudomorphic primitivism

Let's start with a provisional definition of primitivism. According to American modernist art historian Robert Goldwater (1907-1973), who offered the first comprehensive analysis of this phenomenon in relation to modernism in his 1938 doctoral thesis, later published in 1968, primitivism can be understood as a psychological, aesthetic and political orientation. In his words:

We think it is possible to say (without being guilty of any more primitivism of analysis than comes from an adaptation to our subject), that it [primitivism] lies in a common assumption that pervades the works and their apologetics. This is the assumption that externals, whether those of a social or cultural group, of individual psychology, or of the physical world, are intricate and complicated and as such not desirable. It is the assumption that any reaching under the surface, if only it is carried far enough and proceeds according to the proper method, will reveal something "simple" and basic which, because of its very fundamentality and simplicity, will be more emotionally compelling than the superficial variations of the surface; and finally that the qualities of simplicity and basicness are things to be valued in and for themselves: In other words, it is the assumption that the further one goes back – historically, psychologically, or aesthetically – the simpler things become; and that because they are simpler they are more profound, more important, and more valuable. (Goldwater 1986, p. 281)

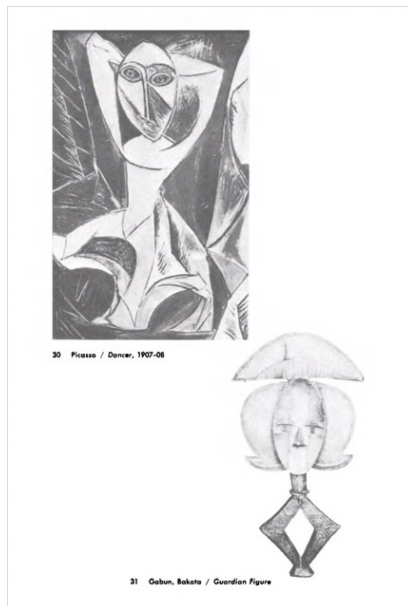


Figure 1 Illustration reproduced from the 1986 edition of *Primitivism in Modern Art* (1938) by Robert Goldwater, p. 149.

The most compelling aspect of Goldwater's thesis lies in his assertion that, although the existence of the "primitive" is a necessary precondition for primitivism, one can never speak of a direct influence of the former upon the latter. However, it is noteworthy that Goldwater himself does not entirely elude the allure of deceptive resemblance: his text includes comparative montages that, despite his theoretical reservations, evoke precisely the kind of analogical associations he seeks to problematise. One of the most explicit comparisons appears in the chapter dedicated to Picasso's primitivism (Fig. 1). Although he acknowledges that the date of the artist's encounter with primitive art is uncertain, Goldwater explicitly draws a visual comparison between *Nude with Raised Arms* (also known as the *Avignon Dancer*) from 1907 and a Bakota figure, illustrating it by a side-by-side image of the two works. Although the author does not use this term, we are dealing with a pseudomorphic arrangement: the formal similarities between the two objects identified by Goldwater are undeniable, yet they do not correspond to their subject or "content", which is hieratic and ritualistic in the case of the Bakota statuette and dynamic and explosive in the case of Picasso's painting. Therefore, the similarity exists, but it cannot be explained by a conscious reference or even a decisive influence. For Goldwater, pseudomorphism is a threat to primitivism, which must be motivated entirely by the sensibility of the modernist artist who can express total novelty without being influenced.

William Rubin, key figure of modernism and curator of the controversial 1984 exhibition "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* at MoMA, adopts a markedly different position. The show, which is considered a milestone in 20th century exhibition history, was conceived as a fundamentally pseudomorphic dispositive, structured around the visual comparison of "tribal" artefacts and modernist artworks, with the explicit aim of rendering their affinities seemingly self-evident. Commenting on the numerous juxtapositions of objects from disparate historical, artistic, and cultural contexts, and somehow reacting to Goldwater's theses, Rubin writes:

When such ahistorical juxtapositions are visually convincing, they illustrate affinities rather than influences. Affinities are far from unimportant, however, and in the long run, the multiplicity of them may tell us something more essential about twentieth-century art than do the far rarer instances of direct influence (which might be thought of as confirming the propinquity involved). (Rubin 1984, p. 24)

In the case of primitivism, as with other historical moments that looked to the past such as the Renaissance or Neoclassicism, *influ-*

ence presupposes direct knowledge of the earlier object. It involves explicit citation and the conscious adoption of aesthetic solutions. *Affinity*, by contrast, refers to formal similarities between modern and so-called primitive works that are not the result of direct contact, but of shared conceptual frameworks. These parallels are neither random nor derivative but emerge from analogous mental structures rather than common knowledge. This notion of affinity constitutes the most assertive and contentious claim of Rubin's exhibition. As is well known, the exhibition curated by Rubin became the focus of intense debate, criticised for embodying a colonialist and appropriative ideology through its pseudomorphic structure, that is, the comparison between "tribal" and modern art. From McEvilley (1984) to Clifford ([1985] 2003), and including Danto ([1984] 2006), critics have contested Rubin's visual parallels and their supposed self-evidence, which in fact emerges from a carefully constructed curatorial narrative. In this context, the similarity appears not only false, but also intentionally "fake" (Bois 2015). Among these ferocious critics, anthropologist Sally Price, in her renowned work *Primitive Art in Civilized Places* ([1989] 2009), contested the exhibition's pseudomorphic core, demonstrating that the comparative arrangement of artworks is modelled on commercial logic, which ultimately undermines the "tribal" in favour of the modern counterpart.

3. *Unsettling similarities*

Just one year before Rubin's exhibition opened, feminist art critic Lucy Lippard published *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (1983), a stratified iconotext that intertwines a dense visual apparatus with critical commentary, and which may itself be read as a pseudomorphic enterprise. Lippard's project is grounded in the identification of striking formal and conceptual similarities between prehistoric megalithic art and postmodern artistic practices of the 1960s and 1970s. The result is a layered constellation of affinities that outlines an alternative primitivism: still pseudomorphic, but not-commodified and politically engaged. To explore the alternative politics of pseudomorphism proposed by Lippard, I turn to one of the key cases she discusses: the work of performer and eco-artist Betsy Damon. Her practice exemplifies what Lippard defines as "feminist primitivism", a concept rooted in cultural feminism and its mythopoeietic dimension, describing the search for an ancestral vocabulary through which feminist artists

attempt to rewrite women's histories and identities. Feminist ritual, in this context, becomes a retrospective gesture that intervenes in both lived experience and its historical representation, offering a form of symbolic healing. Damon's *7,000-Year-Old Woman* (1977), a public art performance conceived as a collective ritual, enacts this logic by allowing the artist's body to become a vessel for an ancestral presence, sparking spontaneous interactions with the audience.



Figure 2 Left: Betsy Damon, *7000 Year Old Woman*, New York 1977. Photograph by Su Friedrich. Right: *Artemis of Ephesus*, Selçuk, Turkey. Photograph by Guillaume Angleraud.

Performed twice – in March at the Cayman Gallery and in May on Prince Street near West Broadway – the work shifts from institutional space to the public realm, underlining its political urgency and relational dimension. Here is the evocation of the 7000-year-old woman by the artist herself, as reported in the issue of the independent magazine “Heresies” devoted to Lesbian art and artists:

Who is she? I will tell you what I know about her which is very little. She is my sister, mother, my grandmothers, my great grandmothers, friends and lovers. She is my woman line of 7000 years and she is me, the me that I know very little about. She found me in Los Angeles in spring, 1975. I began imagining myself covered with small bags filled with flour. For the next two years I constantly saw the image with one change. She became a clown and I decided to paint my body and face white.

Only after completing the first Sacred Grove, did I identify her as a 7000-year-old woman. While I was more and more in awe of her and did not know very much about her, naming her was the first step towards performing her. What has become clear is that I am a facilitator for her. I have some skills and discipline but she has her own magic. I learn about her through the performances, that is, through her existence. (Damon 1977, p. 11)

As emerges from the artist's impassioned account and from Su Friedrich's shots documenting the performances, it is precisely by drawing a boundary, a sacred enclosure, that the artist constructs a stage permeable to relations with the public. In the liberating exercise of the performance, which actively involves certain figures designated by the "celebrant", Damon alters the timeline, transforming what is witnessed into a kind of anachronism, acting as a "magical operator". Again, in a play of pseudomorphic mirroring, the artist's bodily transformation by means of the flour sacks echoes the goddess Artemis of Ephesus, represented with many breasts encircling her bust, and linked to a Neolithic site in Turkey where the artist had lived as a child (Klein 2009, p. 592). The pseudomorphic comparisons are not limited to the performative fusion, but reach the museological realm. The two performances were in fact re-mediated the following year in the installation *Ancestors*, exhibited on the occasion of *A Lesbian Show*, a pioneering group show curated by Harmony Hammond in the space of 112 Greene Street/Workshop. Here Damon captures the liveliness of the performance by using sculptural mannequins: we see the *7,000-Year-Old Woman* appear again, covered with her little pigmented flour sacks, together with an unseen ritual group, which seems to evoke the anthropological dioramas of Franz Boas⁵. The performance traces become a sort of quotation of the museum display, effectively alluding to the musealisation of the primitive.

Although Damon does not call herself a shaman, her aesthetics seem perfectly to give substance to the political ambition of feminist primitivism to take up the weapon of the "primitive" in order to operate a subversion of the present, through an anachronistic *montage* that creates a fracture through which to glimpse unexpected possibilities. Perhaps it is therefore no coincidence that Michael

⁵ I refer to the well-known debate surrounding Boas's 1894 documentation of the Hamat'sa, colonially described as *cannibal dance*, among the Kwakwaka'wakw. Seeking to move beyond the constraints of traditional morphological museum displays (Jacknis 1985), Boas used the diorama to convey the cultural significance of rituals to a wider audience. Notably, he posed for photographs to help the sculptors recreate the correct postures, an example of embodied mimesis which demonstrates how imitation is indeed a way of engaging with cultural alterity (Hinsley & Holm 1976).

Taussig, whom we have already met when reflecting on similarity and mimesis in the encounter with the Other, roots precisely in montage – for us, pseudomorphic similarity – his postcolonial reading of shamanism. In his capital *Shamanism, Colonialism and The Wild Man: A Study in Terror and Healing*, the result of five years of research in southwest Colombia, Taussig writes

As for the shaman, despite his solidity and caring he is also a strategic zone of vacuity, a palette of imageric possibility. Where he does predominantly swim into focus, however, at least in the eyes of the civilized, is as the alternating, composite, colonially created image of the wild man, bestial and superhuman, devil and god – thus reinforcing the montage technique and in a way its very fount. Just as history creates this fabulous image of the shaman, so the montaged nature of that image allows history to breathe in the spaces pried open between signs and meanings. (Taussig 1987, p. 444)

As these examples suggest, primitivism, whether in its colonialist or feminist articulation, is rooted in the idea of false similarity. Through various forms of montage, primitivist artists create connections across temporal, cultural and epistemological divides. While it is important to avoid reductive dualisms that distinguish between “good” and “bad” primitivisms, the question of their aesthetic and political differentiation remains crucial nonetheless. What, then, distinguishes then the revolution promoted by modernist primitivism from that advocated, especially after 1968, by postmodern and feminist artists? The answer lies in how pseudomorphism operates within each framework. In the former, false resemblance serves to consolidate morphological hierarchies and reinforce the values of modernist formalism. In the latter, resemblance becomes a disruptive force, challenging the very premises of modernist aesthetics and gesturing toward alternative possibilities. This critical horizon is notably opened up by Lippard in her deliberately anachronistic text *Overlay*, where she proposes analogies fundamentally different from those of earlier primitivist discourse. For Lippard, the recourse to “primitive” visual languages reflects artists’ desire to dismantle hierarchies – artistic, social, and economic – that structure their relationship to the art world and society at large. This is particularly evident in feminist artists’ engagement with the myth of matriarchal prehistory, often enriched by situated cultural references, as in the case of Betsy Damon. Primitivism thus ceases to be merely a style and emerges as a dispositive (Foucault 1977), an arrangement of elements capable of generating new meaning beyond the sum of its parts. In this framework, pseudomorphism not only reveals the modernist and colonial foundations of primitivism, but also creates the conditions for its critical reconfiguration.

References

- Benjamin, W., 'Doctrine of the Similar', in *Selected Writings*, vol. 2: 1927-1934, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) and London (UK) 1999, pp. 694-698.
- Benjamin, W., 'On the Concept of History', in *Selected Writings*, vol. 4: 1938-1940, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) and London (UK) 2003, pp. 389-400.
- Benjamin, W., 'On the Mimetic Faculty, in *Selected Writings*, vol. 2: 1927-1934, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) and London (UK) 1999, pp. 720-722.
- Bois, Y.-A., *On the Uses and Abuses of Look-alikes*, in "October", 154 (2015), pp. 127-149.
- Clifford, J., 'Histories of the Tribal and the Modern'[1985], in J. Flam and M. Deutch (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, Berkeley (CA) 2003, pp. 351-368.
- Damon, B., *7000 Year Old Woman*, in "Heresies", 1/3 (1977), pp. 10-13.
- Danto, A.C., *The Artworld*, in "The Journal of Philosophy", 61/19 (1964), pp. 571-584, <https://doi.org/10.2307/2022937>.
- Danto, A.C., 'Defective Affinities: "Primitivism" in 20th Century Art', in H. Morphy and M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2006, pp. 147-149.
- Didi-Huberman, G., *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2017.
- Didi-Huberman, G., *Phasmes: Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998.
- Floridi, L., *Artificial Intelligence, Deepfakes and a Future of Ectypes*, in L. Floridi (ed.), *Ethics, Governance, and Policies in Artificial Intelligence*, Springer, Cham 2021, pp. 307-312, https://doi.org/10.1007/978-3-030-81907-1_17.
- Foucault, M., *Discipline and Punish the Birth of the Prison*, tr. A. Sheridan, Penguin Classics, London 1977.
- Goldwater, R., *Primitivism in Modern Art*, Belknap Press Harvard, Cambridge (MA) 1986.
- Hinsley, C.M., Holm, B., *A Cannibal in the National Museum: The Early Career of Franz Boas in America*, in "American Anthropologist New Series", 78/2 (1976), pp. 306-316.
- Jacknis, I., 'Franz Boas and Exhibits: On the Limitations of the Museum Method of Anthropology', in G. W. Stocking Jr. (ed.),

- Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, pp. 75-111.
- Klein, J., *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, in "Feminist Studies", 35/3 (2009), pp. 575-602.
- Klein, N., *Doppelgänger: A Trip into the Mirror World*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2023.
- Lee, P. Y.-A., et al., *Speculating on Risks of AI Clones to Selfhood and Relationships: Doppelgänger-phobia, Identity Fragmentation, and Living Memories*, in "Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction", 7 (2023), pp. 1-28, <https://doi.org/10.1145/3579524>.
- Lippard, L.R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press, New York 1983.
- McEvelley, T., *Doctor Lawyer Indian Chief*, in "Artforum", 23/3 (1984), pp. 54-61.
- Mitchell, W.J.T., *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Orenstein, G. F., *The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women*, in "Heresies", 2/1 (1978), pp. 74-84.
- Panofsky, E., *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, H.N. Abrams, New York 1992.
- Pinotti, A., *Chi ha paura dello pseudomorfo?*, in "Rivista di estetica", 62 (2016), pp. 81-98.
- Pinotti, A., *Like Unlike: Mimesis, Montage, Mimicry*, in "IMAGES. IMAGINI. IMAGES", 5 (2015), pp. 105-133.
- Price, S., *Primitive Art in Civilized Places*, University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Raulff, U., 'Nachwort' in A. M. Warburg, *Schlangenritual: Ein Reisebericht*, Wagenbach, Berlin 2011.
- Rubin, W., "Primitivism" in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern, 2 vols., The Museum of Modern Art, New York 1984.
- Spengler, O. *The Decline of the West: Perspectives of World History*, vol. 2. tr. C. F. Atkinson., Alfred A. Knopf, London 1947.
- Taussig, M.T., *Mastery of Non-Mastery in the Age of Meltdown*. The University of Chicago Press, Chicago 2020.
- Taussig, M.T., *Shamanism*. The University of Chicago Press, Chicago 2020.
- Taussig, M.T., *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, London 2018.
- Warburg, A., *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, tr. M.P. Steinberg, Cornell University Press, Ithaca and London 1995.

Wedepohl C., Penaloza-Patzak, B., eds., *Franz Boas and Aby Warburg: The Complete Correspondence, 1895-1928*, "West 86th", 30/1 (2023), pp. 70-90.

Estetica delle immagini mosse: il dispositif di J.-L. Baudry e gli home movies

Elena Girelli*

ABSTRACT

This contribution aims to analyse one aesthetic element that distinguishes home movies: *the blurred image*. First, it briefly traces the history of this type of cinema, emphasising its ‘poorly made’ aspect with the intention of investigating the effects this may have on spectators. To do so, Jean-Louis Baudry’s theory of *dispositif* is revised, highlighting the primary role played by *invisibility*—specifically that of technological tools—in eliciting “ideological effects” in the spectator. After emphasising the historical and formal relevance of the ‘break’ of the *dispositif*, home movies’ ‘errors’ are interpreted not only as a form of visibility of the technical apparatus, but also as a way of freeing the analysis of this element from its role in breaking a cinematic illusion. In conclusion, two hypotheses are put forward: a *tactile effect* and a *technological wonder effect* that the ‘poor’ image could provoke in home movies’ viewer.

KEYWORDS

Home Movies; Jean-Louis Baudry; *Dispositif*; Blur; Spectator Effects

1. *Introduzione*

Il cinema di famiglia è rimasto a lungo a margine della storia e della teoria del cinema. Una tendenza che ha iniziato a invertirsi negli anni '90 (Zimmerman 1995; Odin 1995) con un crescente interesse in ambito semiotico (Cati 2009), semio-pragmatico (Odin 2001; Sapio 2013, 2016), fenomenologico (Meunier 1969; Sobchack 1999, 2019; Esqueda-Verano 2024) e storiografico (Caneppele 2022). Questa riscoperta si deve soprattutto alla sorprendente attualità che gli *home movies* mostrano rispetto agli sviluppi odierni del panorama mediale e visuale. In questo contesto, può essere

* Dottoranda in Estetica presso il Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Questo contributo è stato sviluppato all'interno di un dottorato finanziato su fondi PNRR, afferente allo Spoke 7 *Protection and Conservation of Cultural Heritage against Climate Changes, Natural and Anthropogenic Risks* del progetto Changes: Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society.

interessante provare a declinare alcune delle osservazioni emerse in tali ambiti nella prospettiva di un' *estetica dei media* interessata al ruolo che questi ultimi ricoprono nel “riconfigurare il nostro orizzonte sensibile [,] la nostra esperienza visiva, acustica, tattile [...] con tutti i suoi intrecci sinestesici e affettivi” (Somaini 2011) e, soprattutto, attenta alle specificità che tale riconfigurazione assume al variare delle tecnologie implicate. Il presente intervento intende allora contribuire a tale analisi interrogandosi su una delle marche percettive che contraddistingue gli *home movies*: *l'immagine mossa*.

Per prima cosa si ripercorrerà brevemente la storia di questo cinema sottolineandone, in particolare, l'aspetto *mal fatto* con l'intenzione di interrogare gli effetti che ciò può suscitare nello spettatore. Per farlo, si rileggerà la teoria del *dispositif* di Jean-Louis Baudry (2017a, 2017b) ripercorrendo gli “effetti ideologici” (2017a, p. 51) da lui attribuiti al cinema e rimarcando il ruolo primario giocato dall'*invisibilità* – specificatamente quella degli strumenti tecnologici – nel suscitare tali effetti.

Si interrogheranno dunque gli “effetti ideologici” derivanti dalla ‘rottura’ del *dispositif*, ovvero quegli effetti spettatoriali causati dalla *visibilità* dell'apparato; visibilità che pare centrale e caratterizzante gli *home movies*. Si proporrà quindi di interpretare gli *home movies* come un esempio di rottura, tanto formale quanto storica, del *dispositif* e si concluderà con un'analisi dei possibili effetti spettatoriali causati da tale visibilità tecnologica, accennando ad un possibile effetto ‘tattile’ e ad un effetto di ‘meraviglia tecnologica’.



Fig. 1 Famiglia Bernabei, 8mm. Inv. BERNABEI_BO_001 © Fondazione Home Movies.

Fig. 2 Luciano Osti, Biancarosa e me a Poggio Renatico, 1955, 8mm. Inv. HMOSTILUC17 © Fondazione Home Movies.

Fig. 3 Luciano Osti, Garda 1/4/73, 1973, Super8. Inv. HMOSTILUC155 © Fondazione Home Movies.

2. Una storia sbagliata

Nonostante sia difficile dare una definizione univoca di ‘cinema di famiglia’¹, si può tratteggiarne brevemente la storia tecnologica. Sebbene i prodromi risalgano al 1897 (Fiorini & Santi 2005), nel dicembre 1922 la casa di produzione francese Pathé Frères rilascia sul mercato il primo proiettore domestico seguito, nei mesi successivi, dalla cinepresa a manovella 9.5mm Pathé-baby (van der Heijden & Santi 2022). La Kodak si unisce subito a questa tendenza rilasciando la propria cinepresa 16mm nel 1923, inventando così uno dei più diffusi *formati ridotti*. L’uso si espande progressivamente a partire dagli anni ’30 – con l’8mm Kodak rilasciato nel 1932 – e diviene sempre più comune a partire dagli anni ’50, fino a divenire un fenomeno di massa negli anni ’60 con i celebri Super8 Kodak e Single8 Fuji (Kattelle 1986; Santi 2023). Decresce infine negli anni ’70, per concludersi con il passaggio ai videoregistratori e, successivamente, alle immagini digitali (Cavallotti 2023).

Questa pratica ha prodotto tanti film di vacanze, matrimoni, gite, compleanni e giorni qualunque, caratterizzati da una marca percettiva ricorrente: *l’immagine mossa*. Questo termine riduttivo vorrebbe racchiudere tutto quell’insieme di elementi estetici come il mosso della camera tenuta a mano, il fuori-fuoco intermittente, il trascinato, i bagliori improvvisi di sovra- o sotto-esposizione luminosa, la grana e i graffi della pellicola, gli sguardi in macchina, insomma, tutto ciò che le rende immagini *mal fatte*, che le rende immediatamente riconoscibili allo spettatore come immagini *amatoriali* [figg. 1-3].

Nella sua breve storia de *L’errore fotografico*, Clément Chéroux (2009) fornisce una brillante teratologia del *medium* fotografico, interrogandosi soprattutto su cosa porti una pratica a stabilire una norma e, dunque, a identificare come ‘errore’ ciò che diverge dalla regola. Lungi dall’essere qualcosa di fisso e invariabile, la norma e l’errore sono infatti soggetti a una negoziazione continua, storica e situazionale; nel caso della fotografia (p. 30) tra almeno tre differenti attori: i professionisti, gli artisti e gli amatori: “un *clichè* può ripugnare l’artista o il professionista, ma può risultare prezioso per

¹ La categoria ‘cinema di famiglia’ comprende materiali filmici eterogenei (Aasman & Fickers & Wacheleder 2018, pp. 1-2). Per una tassonomia che privilegia la distinzione amatoriale/di famiglia e che iscrive quest’ultimo nella storia della fotografia piuttosto che in quella del cinema, cfr. Odin (2001; 2018). Per una proposta che individua invece elementi di continuità, cfr. Pezone (2019). Per un’analisi puntuale e una definizione di ‘film di famiglia’, cfr. Wecker (2018). Infine, per un’utile definizione di ‘cinema privato’ – che evita tanto l’eccessiva ampiezza del termine ‘cinema amatoriale’ quanto l’eccessiva ristrettezza del termine ‘cinema di famiglia’ senza porre distinzioni troppo nette tra le due pratiche, cfr. Cati (2010).

il fotoamatore, che, al contrario, vi ha riconosciuto un essere caro. Nell'amatore, in effetti, la relatività del fallimento è ampiamente condizionata dall'affetto verso il soggetto dell'immagine" (p. 35).

Nonostante quest'instabilità dello statuto dell'errore, e il ruolo affettivo particolare che pare poter ricoprire, la storia della fotografia e del cinema amatoriale sono anche la storia del continuo tentativo di eliminare questo errore, lo sforzo di rendere invisibile l'amatorialità di queste immagini. Non è un caso quindi che Patricia Zimmermann (1995), in quello che è il primo vero tentativo di studio sistematico del cinema di famiglia, si concentri non tanto sui materiali filmici – di cui negli anni '80 e '90 non esistevano pressoché archivi (p. xiv) – ma sul "discorso", in senso esplicitamente foucaultiano, che ne ha accompagnato e direzionato la diffusione (p. x). Le riviste, le pubblicità, i manuali – oltre ad insistere e instaurare un'immagine idealizzata della famiglia borghese sempre felice e sorridente che trova nella cinematografia 'fai da te' l'*hobby* ideale per il 'nuovo' tempo libero del consumo privatizzato e domestico (1988a) – si preoccupano soprattutto di come si possano ottenere "risultati professionali con la facilità di un dilettante" (1988b, p. 267, trad. mia).

L'obiettivo esplicito e desiderabile era imparare a ottenere immagini simili a quelle del cinema professionale – soprattutto in merito alla continuità narrativa e di montaggio² – seppur a partire da attrezzature e possibilità inferiori. Come spiega Zimmermann: "a partire dagli anni '20, il discorso estetico sul cinema amatoriale ha sottolineato l'importanza di fare bene, di acquisire abilità, competenza e la perfetta esecuzione del paradigma narrativo *hollywoodiano*" (p. 269, trad. mia). In particolare: "il discorso delle riviste tecniche esortava i dilettanti a partecipare alle pratiche cinematografiche convenzionali e commerciali imparando *le operazioni meccaniche delle illusioni*" (1995, p. 51, trad. e cors. miei)³.

Gli *home movies* portano sicuramente i segni di questa tensione a voler ottenere immagini 'giuste', a replicare i meccanismi e gli effetti di Hollywood [*figg.* 4-6] – per esempio, le persone rappresentate fingono spesso di non essere riprese, assumono pose 'divistiche', i cineamatori cercano di replicare tecniche cinematografiche

² Sul paradigma del cinema classico come *Continuity System*, cfr. Bratu-Hansen (1999); Elsaesser & Hagener (2009, pp. 95-98).

³ Zimmerman, come sottolineato da Tom Sloopweg (2018, p. 206), interpreta questa tensione verso l'estetica e le forme hollywoodiane come sconfitta del potenziale 'liberatorio' di questa pratica: "rappresentavano i momenti in cui il valore dell'amatorialità veniva assorbito dall'ideologia capitalista dominante del 'professionalismo' o dall'ideale 'borghese' di celebrare l'unione della famiglia nucleare". Per una lettura alternativa dei rapporti tra stilemi del cinema professionale e del cinema classico che sottolinea il ruolo svolto dai *cine-club* amatoriali, oltre al già citato Sloopweg, cfr. Shand 2008.

professionali. Tuttavia, il *mal fatto* di queste immagini, la presenza e la permanenza dell'‘errore’, impedisce immancabilmente questo ricongiungimento ideale al modello. Nonostante tutto, sono film sfocati, mossi e a bassa definizione, sono percettivamente ‘sbagliati’ e, come si mostrerà, questo senso di ‘errore’ e di ‘fuori norma’ è dovuto spesso al fatto che l'apparato tecnico e il processo di elaborazione delle immagini sono e rimangono *esposti*. In questo, essi falliscono nel ricreare quella ‘meccanica dell'illusione’ che si è spesso pensato animare il cinema e la sua ‘norma’, e la cui struttura e funzionamento sono stati al centro della teoria del *dispositif* del romanziere e teorico del cinema francese Jean-Louis Baudry.



Fig. 4 Giuseppe Rizza Baiardo, *Tuffi a Massolivieri*, 1970, 8mm. Inv. HMRIZZGIU-0038 © Fondazione Home Movies.

Fig. 5 Luciano Osti, 9/6/55 – 12/6/55 *Io e Biancarosa a Loiano e alla Raticosa*, 1955, 8mm. Inv. HMOSTILUC22 © Fondazione Home Movies.

Fig. 6 Gaetano Carrer, *Al lido, a Taormina*, 1961, 8mm. Inv. HMCARRGAE-0016 © Fondazione Home Movies.

3. *La teoria del dispositif*

Baudry elabora la propria teoria in due articoli: *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, uscito nel 1970 sulla rivista “Cinéthique”, e *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, uscito su “Communications” nel 1975, entrambi poi riuniti in volume con il titolo, emblematico, *Effet Cinéma* (1978). Siamo negli anni in cui, nell'espressione di Francesco Casetti, “il cinema è sul divano” (1993, p. 171) e le teorie psicoanalitiche – freudiane e, soprattutto, lacaniane – informano profondamente la teoria del cinema insieme alla critica marxista, specialmente nella sua declinazione althusseriana, come ampiamente denunciato dalla scelta lessicale di Baudry stesso⁴. I due testi si

⁴ Gli articoli di Baudry vanno inseriti nel più ampio dibattito sulle relazioni tra cinema e ideologia svoltosi sulle pagine di “Cinéthique” e dei “Cahiers du Cinéma” e aperto

inserirlo in quella convergenza storica tra teorie psicoanalitiche, semiologiche e marxiste che caratterizza la riflessione filmica francese degli anni '70 (Fairfax 2015; Eugeni 2017) e ne rappresentano un punto di svolta destinato a segnare profondamente il dibattito successivo⁵.

Per prima cosa Baudry distingue due elementi, tra loro co-implicati: un 'apparato di base' [*appareil de base*], cioè quell'insieme di apparecchiature [*appareillage*] – la cinepresa, il montaggio, il proiettore, lo schermo ecc. – che va a comporre e disporre quella particolare situazione di visione che è il cinema, il *dispositif* vero e proprio. Egli parte da un'ipotesi analitica fondamentale: è possibile stabilire un rapporto analogico⁶ tra apparato cinematografico e apparato psichico freudiano⁷ e ciò fa sì che il dispositivo-cinema determini uno "stato regressivo artificiale" (Baudry 2017b, p. 114), in particolare verso l'esperienza di ontogenesi immaginaria dell'Io e del sogno. In virtù di ciò, il dispositivo-cinema comporta due specifici e intrecciati effetti – "effetto di soggetto" ed "effetto di realtà" (Baudry 2017b, pp. 120-1) – che conducono "ideologicamente" lo spettatore verso: *a*) una continuità e un'unità immaginaria; *b*) un assorbimento con lo schermo e le sue immagini. Due effetti, questi, dovuti anche all'invisibilità dell'apparato tecnico.

Nel primo articolo, Baudry osserva che la produzione di un'immagine cinematografica richiede e implica tutto un insieme di operazioni, macchinari e trasformazioni che non vengono dichiarate dall'immagine stessa, né tantomeno fatte percepire allo spettatore che, dunque, ha l'impressione che vi sia un rapporto continuo tra il "reale oggettivo" e ciò che vede, mediato tutt'al più dal passaggio per il proiettore (2017a, p. 54). Il primario effetto ideologico è basato sul fatto che il cinema "non permette di distinguere la trasformazione effettuata" (pp. 54-55), ovvero fa percepire una continuità in sede di una discontinuità, di una frammentazione e di

dall'articolo-intervista a Pleyne & Thibaudeau (1969). Cfr. Eugeni (2017, pp. 5-7). Per una ricostruzione bibliografica, cfr. Comolli (1971, p. 6, nota 4). Sul ruolo del pensiero di Althusser, cfr. Fairfax (2015, pp. 17-30).

⁵ Va rilevata l'influenza dei testi di Baudry e J.-P. Oudart (1969a; 1969b) – nonché di J.-A. Miller (1972) – nella successiva 'teoria della *suture*' di cui si trova una prima esposizione sistematica in Dayan (1974). Per la ricostruzione di tale dibattito, cfr. Heath (1981, pp. 76-112); Elsaesser & Hagener (2009, pp. 94-99). Per altre influenze di Baudry sui dibattiti successivi, cfr. Gross (2014).

⁶ Eugeni (2017, pp. 9-12) parla di rapporto metaforico, Elsaesser (2011, p. 35) di qualcosa di più di una metafora. Tuttavia, Baudry esplicita: "se si considera che queste due condizioni si ritrovano anche durante la proiezione cinematografica [...] forse si potrebbe supporre che abbiamo a che fare con *qualcosa di più di una semplice analogia*" (2017a, p. 72). Mi attengo qui al termine scelto da Baudry, segnalandone tuttavia l'instabilità.

⁷ Quest'analogia è fondata sul recupero della prima metafora ottica utilizzata da Freud (1989, p. 1324).

un'elaborazione attiva. Ciò è reso possibile dall'invisibilizzazione del "lavoro" (p. 55) di produzione e messa in coerenza dell'immagine cinematografica [fig. 7].

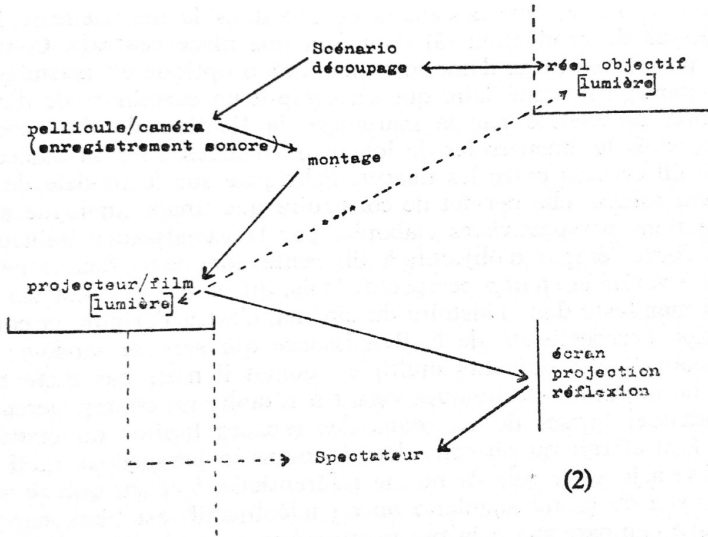


Fig. 7 Diagramma di Jean-Louis Baudry (1978, p. 15). Le frecce tratteggiate indicano il "processo ideologico".

In quest'apparizione di continuità in luogo di discontinuità – che si trova anche nel meccanismo di proiezione (pp. 60-64) e nella continuità narrativa (pp. 68-69) – verrebbe rivissuta “la costituzione o almeno il primo abbozzo dell'io' come formazione immaginaria” (p. 71). Il buio della sala, l'immobilità fisica, il particolare funzionamento dell'apparato tecnico e la sua disposizione spaziale specifica – nonché un netto primato del visivo su tutti gli altri sensi – favorirebbero il ritorno regressivo a tale “scena formatrice” (p. 72) che avviene, nella teoria lacaniana, durante la fase dello specchio (Lacan 1974). Qui il bambino vede già molto bene, ma non muove né percepisce l'integrità del proprio corpo e, su indicazione materna, si riconosce nella propria immagine allo specchio:

la concezione di un corpo unificato è [...] una fantasia prima di essere una realtà. È un'immagine che il bambino riceve dall'esterno. Attraverso la funzione immaginaria, le rispettive parti del corpo sono unite a costituire un corpo e, quindi, a costituire un qualcuno: un sé. [...] L'immaginario costituisce il soggetto attraverso un effetto di “specularizzazione” (Dayan 1974, p. 24, trad. mia).

Il cinema istituisce una situazione tecnologica che ricalca, nel proprio funzionamento, questa prima emersione della soggettività e vi ci riporta regressivamente; si tratta, appunto, dell'“effetto soggetto”: l'identificazione con un'immagine che riconduce il frammentario e il discontinuo ad unità.

Inoltre – come suggerito da Baudry e formalizzato poi compiutamente da Christian Metz (1980) – lo spettatore cinematografico si percepisce come “soggetto trascendentale” (Baudry 2017a, p. 64), ovvero come “condizione di possibilità del percepito e dunque come una sorta di soggetto trascendentale, anteriore ad ogni *esserci*” (Metz 1980, p. 52). E di nuovo la specifica disposizione del cinema – in particolare l'invisibilità del proiettore, lasciato dietro le spalle, e l'allineamento della propria linea dello sguardo con il fascio di proiezione – a far sì che lo spettatore si identifichi “con ciò che *non è visibile ma fa vedere*” (Baudry 2017a, p. 74, cors. miei).

Il secondo articolo si sposta a considerare l'“effetto realtà” del *dispositif* o, meglio, la sua “illusione di realtà” (Baudry 2017b, p. 86). Qui vengono raccordati tre elementi: *a*) la caverna platonica; *b*) la direzionalità regressiva della psiche freudiana nell'esperienza dell'allucinazione e del sogno; *c*) la sala cinematografica. Per Baudry, la psiche freudiana e la caverna platonica sono profondamente accomunate dal fatto di condividere una *topologia doppia*, una dietrologia, un rapporto diadico tra due ‘luoghi’ distinti e comunicanti. Che sia il ‘fuori’ platonico – luminoso, esteriore e abitato dal Bene e dalle Idee – o il ‘dentro’ freudiano – buio, profondo, interno e animato da pulsioni e desideri inconsci –, resta il fatto che ciò che accade in un determinato luogo – l'interno della caverna o il conscio della psiche – va sempre visto e compreso in relazione a ciò che sta accadendo da un'altra parte, in un'altra scena: “il soggetto che descrive Platone, il prigioniero della caverna, è ingannato [...], è preda di illusioni, e, come per Freud, queste illusioni sono le deformazioni, i sintomi di quello che accade in un altro luogo” (*ibid.*).

Si tratta di un tipo specifico di illusione: un'“impressione di realtà”, ovvero delle “rappresentazioni che si danno come percezioni” (p. 116); tale illusione accomuna caverna, sogno e cinema. Nel lessico freudiano è un'esperienza di tipo *allucinatorio* e il caso più comune è quello del sogno, una “psicosi allucinatoria di desiderio” (p. 104), in cui le rappresentazioni visive mentali si presentano come se fossero delle percezioni. La situazione di proiezione produrrebbe una “psicosi artificiale” (p. 118) che ripropone tale stato allucinatorio di soddisfacimento. Questo spiegherebbe la peculiare forma di fusionalità e “assorbimento” (p. 117) che lega lo spettatore e lo schermo durante la proiezione.

Riassumendo, l'apparato di base e il dispositivo cinematografico riproporrebbero nelle proprie caratteristiche tecnologiche e situazionali i processi di soggettivazione, permettendo di riviverli regressivamente; gli effetti che ne risultano sullo spettatore sono un'illusione immaginaria di unità e coerenza insieme ad un rapporto di assorbimento con lo schermo. Si capisce così il particolare 'realismo' del cinema e la sua potenza, un intreccio di "effetto di soggetto" ed "effetto di realtà": "Il 'reale' che il cinema imita è innanzitutto quello di un 'io'" (Id. 2017a, p. 73).

4. *La rottura del dispositivo*

Tuttavia, il *dispositif* e il suo illusionismo non sono invincibili. Al contrario, sono soggetti a varie rotture, tanto formali e tecniche, quanto storiche. Baudry propone un modello analitico dal meccanismo ricorrente: egli non solo pensa il cinema e le sue immagini come luogo di illusione, ma tutti gli effetti ideologici rilevati sono presentati infine come risultati diversi di un medesimo meccanismo di *invisibilizzazione*. In particolare, egli individua l'origine e il funzionamento dell'illusionismo realistico del *dispositif* nell'invisibilità dell'apparato tecnologico [*appareil de base*], ovvero nell'invisibilità di ciò che produce e sostiene la visione, della tecnologia e del lavoro implicati. In questo, Baudry attribuisce però automaticamente anche un ruolo fondamentale di 'rottura' all'opposta *visibilità* dell'apparato tecnico. Nel fondare l'incantesimo ideologico egli indica anche un antidoto: vi è sempre *un altro luogo*, un'altra parte che, se riammessa allo sguardo, distruggerebbe le illusioni.

Da un punto di vista tecnico-formale, con 'visibilità dell'apparato' si intende proprio l'inserirsi (voluto o meno) delle tecnologie, del lavoro di produzione e proiezione delle immagini, all'interno delle immagini stesse. Il valore anti-ideologico della visibilità dell'apparato, la rottura dei vari "effetti cinema", è d'altronde indicato esplicitamente – più volte, seppur di passaggio – da Baudry stesso (2017a, pp. 55, 61-63, 68-69, 76-77; 2017b, pp. 100-101, nota 11). Scrive ad esempio: "ricordiamo [...] l'effetto perturbante prodotto dai difetti nella trasmissione del movimento durante la proiezione, quando lo spettatore è riportato bruscamente alla discontinuità, cioè al corpo, all'apparecchiatura tecnica che era stata *dimenticata*" (2017a, pp. 62-63).

L'esempio di riferimento è *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) dove l'esposizione della cinepresa, del taglio di montaggio, della sala ecc. rompono "l'effetto realtà" attraverso

so la riammissione a visibilità del lavoro di produzione del film, disattivando quindi gli effetti ideologici esattamente svelandoli visivamente (p. 76). Un altro esempio, qui ancora più interessante, viene individuato nella difficoltà del cinema a rappresentare diegeticamente il sogno. La sua rappresentazione infatti – come il “sogno nel sogno” – “mette a nudo l’artificio” portando ad un ‘risveglio’ dello spettatore dall’impressione di realtà. Ciò è causato anche da quei “ridicoli effetti *flou* [sfocati]” che lo accompagnano, portando così a visibilità l’apparato (2017b, pp. 100-1).

Come accennato, il dispositivo è soggetto anche a una rottura storica. Come notato da Thomas Elsaesser (2011, p. 35), Baudry e le posizioni a lui affini pensano infatti diffusamente la situazione di visione creata dalla sala cinematografica proprio nel momento in cui, storicamente, essa inizia a perdere di rilevanza sociale. A partire dagli anni ’70 si assiste infatti – in seno alla ‘digitalizzazione’, ma anche all’‘amatorializzazione’ delle tecnologie audiovisive (Aasman & van der Heijden & Sloomweg 2021) – a quella progressiva fuoriuscita delle immagini in movimento dalla sala che caratterizza la cultura visuale attuale. Con televisione, VHS o videoregistratori si comincia sempre più a fruire film in *luoghi* diversi – inizialmente, la casa – e in *modi* diversi: non al buio, non totalmente in silenzio, non insieme a persone sconosciute, non con quella forma di attenzione – “assorbimento” direbbe Baudry – che sembrava propria della sala cinematografica.

Quest’anacronismo del dispositivo-cinema ha fatto sì che i testi di Baudry ritornassero paradossalmente centrali nel dibattito attuale, dando vita a paradigmi differenti⁸. Ciò che rende così fertile la teoria baudryana non sta tanto nei contenuti specifici della sua analisi, ma nel modello proposto nel pensare il *dispositif*, ossia l’indicazione a concentrarsi sull’intera situazione di visione, con particolare attenzione alle caratteristiche delle tecnologie implicate. Mentre la rigidità ‘geometrica’ e la prospettiva storica degli effet-

⁸ Ciò ha condotto a riconsiderazioni tanto ‘in avanti’ quanto ‘all’indietro’. Nel primo verso, infatti, il dibattito *post*-cinematografico, seppur con differenziazioni interne, rimane legato a una definizione di ‘cinema’ che riconosce specificità mediale alle caratteristiche del *dispositif* – a prescindere dai puntuali orientamenti e conclusioni baudryane – e, dunque, si interessa maggiormente alle differenze irriducibili che caratterizzano il panorama visuale attuale. Cfr. ad es. Bellour (2012); Casetti (2015, pp. 311-330); Denson & Leyda (2016); Chateau & Moure (2020); Deuber-Mankowsky (2024). Nel secondo verso, invece, il dibattito mediarcheologico – nella declinazione che di questo termine che ha dato la *New Film History* (Elsaesser 2016) – si è interessato agli antecedenti di tale *dispositif*, proponendo quindi di considerarlo come una stabilizzazione particolare del cinema, storicamente determinata, dando così valore ad altre forme del cinema delle origini (1895-1915 ca.). Cfr. ad es. Gaudreault & Gunning (1989); Elsaesser (1990; 2016); Kessler (2018). Per una riflessione sulla specificità mediale e la sua crisi, cfr. De Rosa & Hediger (2017).

ti-cinema specifici di Baudry possono essere accantonati, è preziosa quell'intuizione che permette di pensare che, a diverse tecnologie e *disposizioni*, corrispondano anche diversi effetti e funzioni (Elsaesser 2011). L'indicazione è quindi quella a concentrarsi sulla differenza di ogni diversa imbricazione tecnologica e sulla sua mutevolezza.

5. *Estetica delle immagini mosse: effetto home movies*

È possibile allora far 'reagire' gli *home movies* con il quadro appena delineato. Il cinema di famiglia è un esempio di pratica alternativa al *dispositif*, sia storicamente sia formalmente, e ciò è dovuto anche alla *visibilità* dell'apparato tecnologico che ne contraddistingue la forma estetica.

Considerandone le caratteristiche, si trova che questo cinema presenta dei caratteri molto divergenti dal *dispositif*. Per esempio, benché la disposizione delle apparecchiature riproponesse, in salotto, quella della sala cinematografica, la situazione di visione prodotta era completamente diversa. La si potrebbe innanzitutto definire una ricezione 'chiassosa' dato che gli spettatori si riunivano collettivamente per vedere le immagini del proprio nucleo familiare e le risate, i commenti ironici, l'integrazione del ricordo tramite il racconto o le esternazioni emotive erano parte integrante e distintiva della proiezione (Odin 2001, p. 345; Sapio 2017, pp. 38-45; Ferro 2023) che appariva, dunque, molto distante dall'assorbimento immobile descritto da Baudry.

La semio-pragmatica (Odin 2013) ha correttamente definito questo cinema come una pratica "meta-familiare" (Sapio 2013; 2016), cioè in cui la famiglia costruisce sé stessa e definisce la propria identità comune per mezzo delle proprie immagini. Analogamente a quanto descritto da Baudry, anche qui il cinema replicherebbe, in fondo, l'emersione immaginaria dell'unità e della continuità del soggetto, solo di un soggetto collettivo: la famiglia che si riconosce e si costruisce 'specularmente' come unità attraverso le proprie immagini.

Tuttavia, la semio-pragmatica stessa ha notato anche che tali film nascondono sempre e inevitabilmente un elemento di potenziale rottura. Nel lessico semiotico utilizzato da Giuseppina Sapio, in questo cinema si mostra "un enunciatore reale individuale ("Io") che [...] esprime il suo universo personale e affettivo"⁹ (2016, p.

⁹ Sapio sottolinea giustamente un mutamento storico correlato alle tecnologie implicate (2016, p. 56). Mentre il 'periodo analogico' mostrerebbe immagini prodotte da un 'Io' – solitamente il padre – solo fruite collettivamente, con il 'digitale' e la progressiva

56, trad. mia). L'immagine attraverso cui si vuole costruire l'identità familiare è infatti quella prodotta da *un* qualcuno e la visibilità di questo "Io", dell'inevitabile particolarità e parzialità del suo punto di vista, possono essere una minaccia alla creazione di questa soggettività collettiva immaginaria. Nello spiegare questo meccanismo, Roger Odin attribuisce un ruolo importante al *fatto male* che caratterizza questo cinema. Scrive infatti che il film di famiglia:

offre un punto di vista particolare sulla vita di famiglia (generalmente quello del padre) che può essere sentito dagli altri membri del nucleo [...] come una vera e propria aggressione [...]. D'altra parte, *quando è fatto troppo bene*, il film blocca le interazioni fra membri della famiglia imponendo un racconto già costruito. [...] Deve dunque essere *fatto male* [...] per risultare *fatto bene* (per funzionare correttamente [...]) (Odin 2001, p. 344, cors. miei).

Per quanto Odin esamini il versante narrativo del film, la sua analisi sembra non distaccarsi molto da quel paradigma di 'instaurazione o rottura dell'illusione' inaugurato da Baudry. Anche il cinema di famiglia avrebbe bisogno (di nuovo) di *invisibilizzare* qualcosa – nello specifico, il punto di vista che mette in forma le immagini – per 'funzionare' e il *fatto male* risponderebbe a questo scopo.

Si potrebbe però provare a leggere, come suggerito da Chéroux, questo *mal fatto* come elemento esteticamente rilevante all'espressione e alla sollecitazione di quell'affettività di cui tali immagini erano socialmente incaricate. Innanzitutto, dato il primario valore memoriale e affettivo di questo cinema, è improbabile che colui che riprende abbia qualche interesse a tagliarsi fuori da ciò che si vede e si mostra; egli non è, né vuole essere – ricalcando Baudry – "ciò che non è visibile, ma che fa vedere". Al contrario, riprende anche per sancire la propria presenza e la propria partecipazione, fisica e affettiva, al momento filmato. Anzi, quel *mal fatto* o quel *mosso* – a livello pratico – sono spesso il risultato visibile, la testimonianza estetica della presenza del cineamatore stesso. L'effetto mosso, sfocato, traballante di queste immagini è, in fondo, il risultato di una cinepresa tenuta a mano che restituisce percettivamente il movimento di un corpo che si sposta, indugia, interagisce, esplora, si sofferma. Gli *zoom* improvvisi restituiscono ciò che lo ha colpito o che gli interessa esplorare, mentre gli aggiustamenti a scatti dell'inquadratura denunciano percettivamente i tagli, le elisioni, tutto ciò che si è preferito non mostrare, ma la cui esclusione si è immancabilmente impressa. Allo stesso modo, gli sguardi in macchina – uno stilema ricorrente di rottura della finzione – qui si gonfiano fino a diventare vere e proprie interazioni.

moltiplicazione degli strumenti di registrazione, vi sarebbe invece una produzione collettiva *a più occhi* prodotta da un 'Noi'. Tuttavia, questo 'Noi' è pur sempre composto da più 'Io', come suggerito anche da Sapio stessa.

Chi è filmato parla con chi filma, chiede, si spazientisce, si rifiuta di essere filmato e, in questo modo, inserisce automaticamente il cineamatore nell'inquadratura. Questo "Io" trapela da tutte le parti e il suo 'lavoro di produzione' è tutto tranne che invisibile.

Analogamente, anche l'apparato tecnico è fortemente visibile. I momenti di sfocatura, gli improvvisi bagliori o i graffi rimandano alle difficoltà nel caricamento della pellicola, agli errori di sviluppo, alla bassa risoluzione tipica dei formati ridotti e ai gesti necessari per mettere a fuoco qualcosa. Questi inseriscono l'apparato tecnico dentro la scena – la cinepresa, la pellicola, i reagenti chimici e tutte le altre componenti materiali del film – e lo rendono visibile¹⁰. Tuttavia, tali elementi non conducono necessariamente lo spettatore alla rottura dell'incanto, al risveglio dall'assorbimento, alla denuncia della continuità immaginaria e ai conseguenti effetti perturbanti rilevati da Baudry. Ci sono almeno due effetti esterni a questo paradigma che il *mosso* e il *mal fatto* contribuiscono a creare: uno *tattile* e uno di *meraviglia* tecnologica.



Fig. 8 Famiglia Bernabei, Super8. Inv. BERNABEI_BO_002 © Fondazione Home Movies.

Fig. 9 Luciano Osti, Biancarosa e me alla Montagnola, 1955, 8mm. Inv. HMOSTILUC17 © Fondazione Home Movies.

¹⁰ Marco Bertozzi (2018) ha opportunamente rilevato come questi medesimi aspetti siano al centro del più ampio mutamento che ha attraversato il genere 'documentario' recente e che, non casualmente, ha avuto proprio nel *found footage* – che molto si nutre di *home movies* – una delle sue forme peculiari. Se la descrizione oggettiva e il suo prolungamento, ovvero la pretesa impersonalità dell'“I/eye of the camera” (Rascaroli 2014), sono i due elementi messi in crisi più spesso nel documentario contemporaneo, Bertozzi individua che gli “orizzonti *low-fi*”, il “vortice sentimentale dell'errore” (2018, p. 37), nonché l'ingresso in scena del *corpo* e del *lavoro* (p. 40), sono appunto gli elementi centrali di questo nuovo documentario in cui “l'autore ha finalmente potuto gridare la sua presenza viva” (p. 38); questo ci consente di dedurre qualcosa delle caratteristiche degli *home movies* e, specialmente, del perché del loro massiccio riuso attuale. Riflettendo in particolare sulla vocazione (auto)etnografica degli *home movies* e sul loro riutilizzo, anche Maja Milic sottolinea la loro capacità di cambiare la concezione dell'etnografia stessa proprio perché, in essi, è evidente che: “Io sto interpretando l'Altro. L'Altro è sempre ‘soggiogato’ perché questo è ciò che è la definizione dell'Altro” (2021, p. 56, trad. mia). Ringrazio l'anonim* revisor* per la preziosa segnalazione dei testi.

Martine Beugnet (2017; 2019; 2021) ha più volte sottolineato – rifacendosi ad una lunga tradizione fenomenologica – come le “immagini morbide, sfocate o quasi astratte, nella loro qualità indefinita e materica, abbiano la capacità di spostare la percezione dal puramente visivo al tattile” (2021, p. 116, trad. mia). Allo stesso modo, è in particolare Laura Marks (2000) ad aver insistito sul fatto che la visibilità degli elementi materici, nei film come nei dipinti, richiami alla loro dimensione tattile e che ciò conduca ad effetti spettatoriali di *assorbimento*: “la volontà dello spettatore di ‘abbandonarsi’ all’immagine piuttosto che cercare semplicemente di dominarla decifrandone il contenuto” (Beugnet 2021, p. 119). La sfocatura, infatti, impedisce una visione chiara e distinta, cela l’oggetto rappresentato generando un effetto di chiusura e di allontanamento: presentando “la visione nella sua forma più intima e tattile, essa agisce anche come un velo o uno schermo”, avviluppando lo spettatore nella visione (p. 116).

Questi particolari effetti percettivi provocati dalle immagini sfocate sono stati utilizzati in maniera molto diversa nel corso della storia del cinema ma, nel caso dei film di famiglia, essi potrebbero entrare in risonanza con un uso sociale affettivo. La dimensione tattile, infatti, diviene ancora più rilevante se pensiamo alla vicinanza di questa pratica con il gesto della carezza, del tocco, della ricerca di prossimità, nonché al suo impiego memoriale per cercare di ‘afferrare’ un momento conservandone l’immagine. Nel suo effetto tattile, il ‘mosso’ potrebbe contribuire a generare quel senso di contatto fisico con le persone, i luoghi e gli oggetti filmati proprio nel tentativo di trattenerli nella loro fuggevolezza. Immagini intime che vanno perciò protette: “questa particolare capacità delle immagini sfocate di rivelare e allo stesso tempo schermare il proprio soggetto dallo sguardo”¹¹ (p. 126) [*figg.* 8-9].

C’è poi l’aspetto ludico delle pratiche amatoriali. Nella sua teo-

¹¹ Nella loro interessante conversazione sulle immagini a bassa definizione, Silvio Alovio, Enrico Terrone e Peppino Ortoleva (2011, p. 19) avvicinano l’aptico implicato dalle immagini a bassa risoluzione a un paradossale “potente effetto di realtà” lasciando intravedere un interessante collegamento possibile tra i due elementi dell’immagine mossa che fin qui si è cercato di evidenziare. Ortoleva – dopo aver opportunamente osservato che tanto la bassa definizione, quanto il suo opposto “l’altissima”, “producono tangibilità” – afferma infatti che le immagini poco definite sono spesso percepite anche come più ‘vere’: “l’immagine troppo nitida può sembrare poco credibile, come se volesse nasconderti qualcosa, a differenza dell’immagine semi-sporca, cioè quell’immagine che è abbastanza visibile da dirti qualcosa, ma abbastanza sporca da dirti ‘non sono confezionata’”. Se le osservazioni di Beugnet fanno risaltare la capacità dello sfocato di nascondere, proteggendolo, il soggetto d’immagine, di contrappunto Ortoleva coglie invece che, nelle immagini poco nitide, vi è anche un parallelo ‘non-nascondimento’ di qualcos’altro. Alla luce di quanto argomentato rispetto alle teorie di Baudry, proporrei che la credibilità delle immagini “semi-sporche” affermata da Ortoleva sia riconducibile proprio al non celarsi del produttore, dell’apparato tecnico e della produzione dell’immagine stessa che la rende percettivamente più autentica.

ria del “cinema delle attrazioni”, Tom Gunning (2006) – in esplicita polemica con Baudry e Metz – propone una lettura “esibizionista” del cinema delle origini. Egli scrive, infatti: “Che cos’è esattamente il cinema delle attrazioni? Innanzitutto, è un cinema che si basa sulla [...] sua capacità di *mostrare* qualcosa” (p. 382, trad. e cors. miei). Tale cinema, anziché nascondersi, manifesterebbe un apprezzamento del proprio valore mostrativo – la voglia di farsi vedere per far vedere che è in grado di far vedere – e ciò spiegherebbe la presenza ricorrente degli sguardi in macchina: “quest’azione, che in seguito viene percepita come una rottura dell’illusione realistica del cinema, qui viene compiuta con brio, stabilendo un contatto con il pubblico” (*ibid.*). Questo stilema – distintivo anche del cinema di famiglia – può quindi generare nello spettatore un effetto di meraviglia ed entusiasmo piuttosto che romperne l’incanto.

Di tutto il complesso campo di riferimenti evocato dal termine ‘attrazione’, Gunning riporta anche l’elemento fieristico – l’attrazione del parco divertimenti, di cui il cinema è storicamente parente – ricordandoci che era innanzitutto la volontà di andare a vedere “l’ultima meraviglia tecnologica” che spingeva i primi spettatori al cinema (p. 383). Effettivamente, nel cinema di famiglia come pratica sociale e culturale rimane qualcosa della curiosità suscitata dall’attrazione della fiera, dell’entusiasmo per l’ultimo ritrovato tecnico, della meraviglia per il marchingegno – posseduto e manipolato nei suoi meccanismi – e dello stupore di poter filmare e riguardare la propria vita. Gli *home movies*, infatti, sono anche una tappa della lunga storia dell’ingresso dei ritrovati ottici nelle case e testimoniano dell’entusiasmo e della fascinazione che ha spesso accompagnato questo ingresso [figg. 10-11].



Fig. 10 Famiglia Bernabei, 8mm. Inv. BERNABEI_BO_003 © Fondazione Home Movies.

Fig. 11 Luciano Osti, Paolo 6 bis. Mare al corallo 1966, 1966, 8mm. Inv. HMOSTILUC106 © Fondazione Home Movies.

Ecco allora che quegli ‘errori’ che caratterizzano il cinema di famiglia vanno forse *oltre* il paradigma dell’illusione cinematografica, ossia non sono *solo* elementi funzionali o meno ad un ‘effetto realtà’. La loro peculiare estetica mossa, sfocata e imprecisa, ha anche un ruolo centrale nel suscitare affetto e stupore che, in fondo, sono parte di ciò che questo *altro* cinema era socialmente incaricato di fare. In questo non viene negato il potere e l’utilizzo ideologico delle immagini, né il loro ruolo primario nell’emersione e nell’instaurazione di soggettività e identità – con tutti i livelli di esclusione e di invisibilizzazione che ciò comporta, anche nel cinema di famiglia. Anzi, questi film permettono di osservare altre forme di potere esercitato dalle immagini cinematografiche, altri effetti spettatoriali che possono accompagnare la *défaillance* dell’apparato, il suo inceppamento, altre forme di ‘rottura’ del dispositivo.

6. Conclusioni

A partire da alcune riflessioni di Zimmermann, si è osservato che, da un punto di vista formale, gli *home movies* si trovano in una posizione eccentrica e di tensione rispetto al paradigma estetico del cinema classico. Considerati in base a questa norma, si presentano allo spettatore come film *mal fatti* – come film contenenti ‘errori’ che si è proposto riassumere nel termine ‘*immagine mossa*’ – che, in particolare, falliscono nel ricreare quell’illusione realista spesso associata al cinema. Per analizzare i possibili effetti spettatoriali derivanti da tale tratto percettivo, si è proposta una rilettura della teoria del *dispositif* di Baudry volta soprattutto a mettere in rilievo il ruolo chiave attribuito all’*invisibilità* dell’“apparato di base” – delle apparecchiature tecniche implicate – nel suscitare gli “effetti ideologici” e l’opposta capacità di ‘rottura’ ideologica attribuita alla *visibilità* dell’apparato tecnico.

Dopo aver sottolineato l’attualità, tanto storica quanto formale, della ‘rottura’ del dispositivo nello studio del cinema di famiglia, si sono riconsiderate alcune posizioni emerse nel dibattito semio-pragmatico per mostrarne le affinità tanto con il modello analitico baudryano quanto con l’interpretazione del ruolo del *fatto male* e dell’invisibilità del cineamatore in questi film. Si è quindi proposto di interpretare il *mal fatto* del cinema di famiglia come una forma di visibilità dell’apparato tecnico e di svincolare l’analisi di questa marca percettiva dal suo ruolo di rottura dell’illusione realista per indagare invece altri possibili effetti spettatoriali. In conclusione, si sono quindi espone brevemente due prime alternative: un ‘effetto tattile’ ed un

‘effetto di meraviglia tecnologica’ che l’immagine mossa potrebbe contribuire a provocare nello spettatore degli *home movies*.

Bibliografia

- Aasman S., Fickers A., Wachelder J., ‘Introduction’, in Ead. (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 1-18.
- Aasman S., van der Heijden T., Slootweg T., ‘Amateurism. Exploring its Multiple Meanings in the Age of Film, Video, and Digital Media’, in G. Balbi *et al.* (eds.), *Digital Roots. Historicizing Media and Communication Concepts of the Digital Age*, de Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 245-266.
- Alovisio S., Terrone E. (a cura di), *Conversazione con Peppino Ortoleva. Una forza diversa. La bassa definizione (e la bassa intensità) nella storia dei media*, “Segnocinema”, 172 (2011), pp. 17-20.
- Baudry J.-L., *Cinéma. Effets idéologiques produits par l’appareil de base* (1970); trad. it. ‘Effetti ideologici prodotti dall’apparato di base’, in Id., *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Morcelliana, Brescia 2017a, pp. 51-77.
- Baudry J.-L., *Le dispositif. Approches métapsychologiques de l’impression de réalité* (1975); trad. it. ‘Il dispositivo: approcci metapsicologici all’impressione di realtà’, in Id., *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Morcelliana, Brescia 2017b, pp. 79-122.
- Baudry J.-L., *L’Effet cinéma*, Albatros, Paris 1978.
- Bellour R., *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris 2012.
- Bertozzi M., *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018.
- Beugnot M., *L’Attrait du flou*, Yellow Now, Crisnée 2017.
- Beugnot M., *Blur*, in “Acta Universitatis Sapientiae”, 17 (2019), pp. 9-22.
- Beugnot M., *Affecting Images: Cinema, Blur and Absorption*, in “TIES”, 5 (2021), pp. 114-129.
- Bratu-Hansen M., *The Mass Production of Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in “Modernism-Modernity”, 6/2 (1999), pp. 59-77.
- Caneppele P., *Sguardi privati. Teorie e prassi del cinema amatoriale*, Meltemi, Milano 2022.
- Casetti F., *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

- Cati A., *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
- Cati A., 'Cineprese a portata di mano. Forme e generi del cinema amatoriale italiano negli anni trenta', in A. Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta. La produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 115-127.
- Cavallotti D., *Dalla pellicola al video*, video-intervista, 2023. Accessibile a: https://www.homemovies100.it/it/stories/13_dalla-pellicola-al-video (Accesso: 12/06/25).
- Chateau D., Moure J. (eds.), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam UP, Amsterdam 2020.
- Chéroux C., *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique* (2003); trad. it. *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009.
- Comolli J.-L., *Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. I. D'une origine duelle*, in "Cahiers du Cinéma", 229 (1971), pp. 4-22.
- Dayan D., *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in "Film Quarterly", 1 (1974), pp. 22-31.
- Denson S., Leyda J. (eds.), *Theorizing 21st-Century Film*, Reframe, Falmer 2016.
- De Rosa M., Hediger V., *Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of post-media and post-cinema*, in "Cinéma & Cie", 16 (2017), pp. 9-20.
- Deuber-Mankowsky A., 'Introduction', in Id., *Queer Post-Cinema. Reinventing Resistance*, ICI, Berlin 2024, pp. 1-16.
- Elsaesser T. (ed.), *Early Cinema. Space Frame Narrative*, British Film Institute, London 1990.
- Elsaesser T., *What Is Left of the Cinematic Apparatus, or Why We Should Retain (and Return to) It*, in "Recherches sémiotiques", 1-3 (2011), pp. 33-44.
- Elsaesser T., *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam UP, Amsterdam 2016.
- Elsaesser T., Hagener M., *Filmtheorie. Zur Einführung* (2007); trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009.
- Esqueda-Verano L., *Home Movies as Reliquaries of Memory. A Phenomenological Perspective*, in "Film-Philosophy", 28 (2024), pp. 350-374.
- Eugeni R., 'Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media', in J.-L. Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 5-44.
- Fairfax D., 'Introduction', in J.-L. Comolli, *Cinema Against Specta-*

- cle. *Technique and Ideology Revised*, Amsterdam UP, Amsterdam 2015, pp. 17-46.
- Ferro L., *Le proiezioni dei film in famiglia*, video-intervista, 2023. Accessibile a: https://www.homemovies100.it/it/document/601_le-proiezioni-dei-film-in-famiglia?from_theme=14 (Accesso: 12/06/25).
- Fiorini K., Santi M., *Per una storia della tecnologia amatoriale*, in "Comunicazioni Sociali", 3 (2005), pp. 427-437.
- Freud S., *Die Traumdeutung* (1899); trad. it. *Opere*. Vol. III. 1899. *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri 1989³.
- Gaudreault A., Gunning T., 'Le cinéma des premiers temps. Un défi à l'histoire du cinéma?', in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (éd.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63.
- Gross I., *Il dispositivo cinematografico tra psicoanalisi e ideologia*, in "Fata Morgana", 24 (2014), pp. 69-80.
- Gunning T., 'The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde' (1986), in W. Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam UP, Amsterdam 2006, pp. 381-388.
- Heath S., *Questions of Cinema*, Macmillan, London-Basingstoke 1981.
- Kattelle A., *The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1895-1965*, in "Journal of Film and Video", 3-4 (1986), pp. 47-57.
- Kessler F., *The Multiple Dispositifs of (Early) Cinema*, in "Cinemas", 1 (2018), pp. 51-66.
- Marks L., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke UP, Durham-London 2000.
- Lacan J., 'Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique' (1949); trad. it. 'Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io', in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.
- Metz Ch., *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1975); trad. it. *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980.
- Meunier J.-P., *Les Structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Librairie Universitaire, Louvain 1969.
- Milic M., *Home Movies in the Context of Art. The Artist as (Auto) Ethnographer*, in "Imago", 24 (2021), pp. 49-64.
- Miller J.-A., *La suture (Éléments de la logique du signifiant)* (1966); trad. it. 'La sutura. Elementi della logica del significante', in R. Balzarotti (a cura di), *Cahiers pour l'Analyse. Scritti scelti di analisi e teoria della scienza*, Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 50-63.

- Odin R. (éd.), *Le Film de famille. Usage privé. Usage public*, Klincksieck, Paris 1995.
- Odin R., 'Il cinema amatoriale', in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-351.
- Odin R., *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* (2011); trad. it. *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Brescia 2013.
- Odin R., 'Amateur Technologies of Memory, *Dispositifs*, and Communication Spaces', in S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder, (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 19-34.
- Oudart J.-P., *La suture*, in "Cahiers du cinéma", 211 (1969a), pp. 36-39.
- Oudart J.-P., *La suture*, in "Cahiers du cinéma", 212 (1969b), pp. 50-55.
- Pezone I., *Il cinema di prossimità. Privato, amatoriale, sperimentale e d'artista*, Falsopiano, Alessandria 2019.
- Pleynet M., Thibaudeau J., *Économie, idéologique, formel*, in "Cinéthique", 3 (1969), pp. 7-14.
- Rascaroli L., 'Introduction. Subjective cinema and the I/eye of the camera' (2009), in Ead., *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower, New York 2014, pp. 1-20.
- Santi M., *Leggero, maneggevole, economico. Caratteristiche ed evoluzione tecnologica del formato ridotto*, video-intervista, 2023. Accessibile a: https://www.homemovies100.it/it/stories/9_leggero-maneggevole-economico-caratteristiche-ed-evoluzione-tecnologica-del-formato-ridotto (Accesso: 06/06/2025).
- Sapio G., *Meta-famiglia. Come gli home movies costruiscono la soggettività familiare*, in "Elc", 15-16 (2013), pp. 200-204.
- Sapio G., *La Pratique des home movies en France de 1960 à aujourd'hui*, in "Les Enjeux de l'information et de la communication", 17/1 (2016), pp. 51-61.
- Sapio G., *Le Film de famille. Représentations collectives, mise en récit et subjectivation*, in "Politiques de Communication", 8 (2017), pp. 27-48.
- Shand, R., *Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities*, in "The Moving Image", 8/2 (2008), pp. 36-60.
- Sobchack, V., 'Toward a phenomenology of nonfictional film experience', in J. Gaines, M. Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minnesota UP, Minneapolis-London 1999, pp. 241-254.
- Sobchack V., 'Me, Myself, and I'. On the Uncanny in Home Movies', in J. Hanich, D. Fairfax (eds.), *The Structures of the Film*

- Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*, Amsterdam UP, Amsterdam 2019, pp. 205-217.
- Somaini A., 'Introduzione', in Id., R. Diodato (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2011 [ebook].
- Slootweg T., 'Home Mode, Community Mode, Counter Mode. Three Functional Modalities for Coming to Terms with Amateur Media Practices', in S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder, (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 203-216.
- van der Heijden T., Santi M., *Thinkering with the Pathé Baby. Materiality, histories and (re)use of 9.5mm film*, in "NECSUS", 2 (2022), pp. 94-125.
- Wecker D., 'Something More'. The Analysis of Visual Gestalting in Amateur Films', in S. Aasman, A. Fickers, J. Wachelder (eds.), *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury, New York-London 2018, pp. 217-232.
- Zimmermann P., *Hollywood, Home Movies, and Common Sense. Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962*, in "Cinema Journal", 4 (1988a), pp. 23-44.
- Zimmerman P., *Professional Results with Amateur Ease. The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940*, in "Film History", 3 (1988b), pp. 267-81.
- Zimmerman P., *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1995.

La mimesi del canto come soglia critica

Estetica e politica nell'*Elogio degli uccelli* di Giacomo Leopardi

Antonio Valentini*

ABSTRACT

The paper focuses on one of Leopardi's *The Moral Essays*, "Praise of Birds" (1824), which most exemplarily raises not only the question of aesthetics, that is the idea of a sense that is ignited at the boundary between the sensible and the intelligible, but also the properly ethical, and therefore political, tenor that immanently connotes the undertaking of such a question. In *Praise of Birds*, in fact, what Leopardi presents is the originally constitutive threshold of that "ultra-philosophical" practice to which Leopardi himself feels he must attune his writing, with full awareness of the formidable critical and emancipatory potential inherent in it.

KEY WORDS

Leopardi; Mimesis; Imagination; Ultraphilosophy; Aesthetics-politics

L'*Elogio degli uccelli* (1824)¹ è uno dei testi leopardiani che più esemplarmente chiamano in causa non soltanto la questione dell'estetico, l'idea cioè di un senso che si accende al confine tra il sensibile e l'intelligibile, ma anche il tenore propriamente etico, e quindi politico, che è immanente alla stessa dimensione estetica, e cioè al piano dei presupposti. Più specificamente, l'ipotesi qui avanzata è che l'*Elogio degli uccelli* può essere letto come la teatralizzazione, e quindi come l'esibizione in atto, dello stesso sorgere, della stessa soglia originariamente istitutiva, di quel diverso stile di riflessione che Leopardi, in un celebre *hapax* zibaldoniano, indica con il nome di "ultrafilosofia". "La nostra rigenerazione – così Leopardi scrive nel giugno 1820 – dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo – aggiunge Leopardi – dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo" (Leopardi 1991, 115, p. 127).²

* antonio.valentini@uniroma1.it, Sapienza Università di Roma

¹ Leopardi (2008, pp. 442-456).

² D'ora in poi, per le citazioni tratte dallo *Zibaldone*, si indicherà, prima del corrispondente numero di pagina dell'edizione critica a cura di G. Pacella, il relativo numero di pagina dell'autografo leopardiano. Sul tenore, insieme, etico e politico, dell'idea leopardiana di "ultrafilosofia", cfr. Bodei (2022). Più in generale, per una importante

Che cosa dobbiamo intendere, dunque, con la nozione di “ultrafilosofia”? Riconsegnata alla sua misura, insieme, *etica* (l’idea di “rigenerazione”) ed *estetica* (il piano dei presupposti, qui evocato dalla dizione “l’intero e l’intimo delle cose”), l’ultrafilosofia è quell’intreccio mobile di poesia e pensiero, quella loro *identità-differenza*, che ha nella stessa immaginazione, nella “facoltà delle similitudini” (ivi, 1650, p. 967), il suo luogo genetico: la sua fonte virtualmente sempre attiva. Se l’immaginazione, infatti, è “la più feconda e meravigliosa ritrovatrice de’ rapporti e delle armonie le più nascoste” (ivi, 1836, p. 1055), allora è proprio dalla mobilitazione di questa facoltà, dal suo risveglio, che la pratica filosofica può trarre, sempre e di nuovo, la sua linfa. Questo, però, in che senso? Nel senso che all’immaginazione compete, in primo luogo, la capacità di *nominare* un rapporto (cfr. Prete 2023, p. 11). La capacità, cioè, di dare una forma a quella relazione tensiva, a quella non-decidibile polarità, che continuamente si ri-attiva tra gli opposti: “ragione geometrica” e “ragione poetica”,³ natura e snaturamento, antico e moderno, serietà del tragico e “apparente” leggerezza del comico.⁴ Di qui, in Leopardi, la necessità di costruire uno scenario – uno “spazio di gioco” (da intendersi proprio come *Spiel-raum*) – all’interno del quale gli opposti possano esibire, simultaneamente, la loro complementarità e il loro antagonismo: la loro capacità di agire non più come *dati*, come “significati” irrigiditi nella loro determinatezza, ma piuttosto come *nuclei di senso*, come matrici di sempre nuove possibilità.⁵

È quanto appunto troviamo nell’*Elogio degli uccelli*, dove a funzionare come simbolo dell’ultrafilosofia è lo stesso protagonista dell’operetta, ossia Amelio. Ed è chiaro che l’Amelio evocato nel testo è una figura solo parzialmente coincidente con l’omonimo Amelio Gentiliano, filosofo neoplatonico del III sec. d.C. Come nel caso di Tristano, infatti, o come nel caso di Eleandro, anche

ri-comprensione, in chiave filosofica, della scrittura leopardiana, si rimanda agli studi raccolti in Ferrucci (1989).

³ Sul reciproco presupporre, in Leopardi, di questi due piani, cfr. Leopardi (1991, in part. 1650, p. 967; 1839, p. 1056; 1975, p. 1117).

⁴ È lo stesso Leopardi, com’è noto, a parlare di una “leggerezza” solo “apparente” dei testi da lui raccolti nelle *Operette morali*, e cioè all’interno di un “libro” che, pure, si qualifica per il suo tenore “tutto filosofico e metafisico”. In proposito, cfr. la lettera che Leopardi indirizza, il 6 dicembre 1826, al primo editore delle *Operette*, ossia ad Antonio Fortunato Stella: cfr. Leopardi, *La vita e le lettere*, ed. a cura di N. Naldini, Garzanti, Milano 2014, p. 368.

⁵ Sulla distinzione tra “senso” e “significato”, restano fondamentali le osservazioni di Garroni (1986; 1992). Ma, non a caso, è proprio al pensiero di Garroni che si richiamano, in modo esplicito, due studi particolarmente attenti alla messa in rilievo di quell’istanza *critica* che, a vario titolo, è sempre immanente alla scrittura leopardiana: Gensini (1989, pp. 189 e 196) e Secchieri (1992, p. 146).

qui, evidentemente, il lettore viene posto al cospetto di una delle “maschere” nelle quali l’io leopardiano, al contempo, si riflette e si moltiplica, si riproduce in forma straniata e si dialettizza. Questa, dunque, la situazione che Leopardi descrive in apertura di testo: “Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co’ suoi libri, seduto all’ombra di una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco dandosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all’ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono” (Leopardi 2008, p. 442).

In questo passo, Leopardi richiama la nostra attenzione su una circostanza che, sotto il profilo teoretico, è dirimente. Sul fatto, cioè, che a scuotere Amelio è la percezione di quel flusso sonoro, da lui avvertito come piacevolmente sopravveniente, come meritevole di apprezzamento, che il canto degli uccelli diffonde “per la campagna”. A scuotere Amelio, dunque, è l’apparire, o il mostrarsi, di un modo d’essere del sensibile – di una sua profilatura qualitativamente pregnante – che adesso imprevedibilmente spicca, e maestosamente si impone, come una presenza insieme flagrante e sfuggente: icasticamente vivida e, tuttavia, inafferrabile. Si tratta, comunque, di una presenza che, in primo luogo, ha la virtù di indebolire, fino al punto di scardinarlo – fino a farlo de-coincidere da se stesso – il quadro categoriale implicitamente sotteso alle abitudini percettive del protagonista: quell’armatura logica sulla quale il platonico Amelio, per “antica” assuefazione, era stato educato a modellare la sua lettura delle cose.

Quello stesso soggetto, dunque, che prima appariva immobile e impassibile (“solitario” e “seduto”, scrive infatti Leopardi), ora, invece, riconquista – ma nel senso di una ri-appropriazione, comunque, memore della pregressa mancanza⁶ – una possibilità fino a quel momento negata. Riconquista, cioè, la possibilità di restituire all’incompiutezza del divenire, alla sua processualità, quanto sembrava, invece, cristallizzato nella permanenza dell’essere: nella fissità dell’identico. Ma è precisamente di questo che si fa immagine lo “scuotimento” subito da Amelio. Che Amelio venga “scosso” significa che il dato, l’attuale modo d’essere dell’esistente, può essere di colpo contraddetto dall’improvviso sopraggiungere di un evento – di una modalità di interazione tra mente e mondo – che il vivente legge come un’occasione propizia: come l’espressione di una *felice contingenza* (cfr. Desideri 2011). Questo vuol dire che, adesso, nel sensibile, il vivente ha saputo cogliere il farsi incontro di una nuova,

⁶ Anche a questo livello, infatti, ci sembra di poter cogliere la produttività di quella diade “caduta-ritorno” sulla quale giustamente insiste, più in generale, D’Intino (2019).

e inattesa, possibilità di armonizzazione. Vi ha saputo cogliere, cioè, il profilarsi di una *differente* possibilità di “sentirsi in accordo” con l’essere-materia di ogni altra cosa.

Non meno importante, però, è la notazione che Leopardi, contestualmente, associa a questa prima immagine. All’immagine, cioè, di un soggetto che, avendo percepito, si sente scosso. Subito, dopo, infatti, Leopardi aggiunge: “Datosi ad ascoltare e pensare”. Decisiva, qui, è la stessa collocazione dei due verbi, la loro posizione reciproca: a questo livello, il “pensare” è qualcosa che segue, è qualcosa che concettualmente *viene dopo*, rispetto all’“ascoltare”. Come a dire, insomma, che il pensiero, la possibilità di riflettere, trova la sua pre-condizione nell’ascolto. La trova, dunque, nella disponibilità, da parte del soggetto, a lasciarsi plasmare da ciò che il proprio corpo, innanzitutto, ha “ricevuto”. Che il corpo, però, abbia “ricevuto” qualcosa, che ne abbia quindi patito il sopraggiungere, sta a significare che il vero soggetto di questa esperienza, il suo primo fattore di innesco, deve essere ravvisato nella stessa dimensione del “fuori”: nella inoggettivabile lontananza di ciò che pure, agli occhi di Amelio, è “così vicino”. *Così vicino* ma, insieme, si potrebbe dire, *tutt’altro*.⁷

Nel giro quindi di poche battute, noi ci troviamo proiettati all’interno di uno scenario dove è proprio l’istanza della passività, l’idea del “subire” o del “sentirsi affetti”, a rendere possibile non soltanto l’interruzione del *continuum*, ma anche, e per ciò stesso, il delinearci di un diverso *ethos* del comprendere. Se Amelio, intanto, decide di “lasciare il leggere”, questa decisione, che di per sé è un atto intenzionale, presuppone tuttavia l’accadere di qualcosa che intenzionale non è. Presuppone, cioè, la ricezione di un appello, di un invito all’interlocuzione, che Amelio – certo – sa accogliere, come si accoglie (s’è detto) una felice contingenza, ma che in quanto tale appartiene all’ordine del non-producibile: di ciò che il soggetto non è in grado, demiurgicamente, di “porre”, o di “fondare”. Questo, allora, significa che la “risposta” di Amelio, l’iniziativa da lui assunta, è il secondo momento (è il momento, per così dire, *in battere*) di un respiro che ha, invece, nel “corrispondere” il suo momento inaugurale (che, però, è un momento *in levare*). Al momento, dunque, dell’*inspirare*, lì dove è il “fuori” a invadere e a muovere il soggetto, a farne un soggetto “commosso”, è ritmicamente correlato il momento dell’*espirare*, dove invece è il soggetto a reagire, in modo costruttivo, alla sua stessa “commozione”.⁸

⁷ La coppia concettuale qui adombrata (“così vicino”-“tutt’altro”) è tratta dalla riflessione di Jullien (2018).

⁸ In merito, cfr. Sini (2012, in part. pp. 105-114).

Che Amelio, comunque, “lasci il leggere” è senz’altro il sintomo di una cesura: è il segno di una discontinuità che è stata, di colpo, introdotta nella compattezza dell’esistente. Dopo aver “ascoltato”, infatti, e prima ancora di “porre mano alla penna”, Amelio sospende la sua precedente postura, che è ancora una postura *epistemica*. Ciò significa che, all’inizio, quello esibito da Amelio è un atteggiamento ancora improntato al privilegiamento dell’astrazione. È ancora improntato, cioè, al primato che l’uomo occidentale – l’uomo genealogicamente addestrato, dalla scrittura alfabetica, a un uso del pensiero essenzialmente definitorio e classificatorio⁹ – tende ad attribuire a una “forma” concepita come “struttura”: come l’oggetto di una visione a-temporale e disincarnata. Non è un caso allora che, nella prima modalità del suo mostrarsi, quella di Amelio sia una postura al contempo *statica, silenziosa e solitaria*.¹⁰ Amelio, infatti, è l’uomo per il quale il “comprendere” si risolve nella pratica, in fondo anonima e impersonale, del *theorèin*: del puro “contemplare”. La sua, quindi, è una voce essenzialmente muta. È una voce, per così dire, de-vocalizzata, o de-sonorizzata.¹¹ E a renderla tale è la sua scissione dal piano del sensibile: è la sua rinuncia al corpo.

Nell’immagine, allora, di un corpo che il mondo esterno (l’altro, il fuori) ri-disegna come una zona di passaggio, come un’autentica *soglia*, ciò che Leopardi ci invita a leggere è l’aver-luogo di una conversione. Una conversione, potremmo dire, della “ragione geometrica” in “ragione poetica”. Amelio, infatti, chi è? È il “filosofo” che, a certe condizioni, *diventa* “ultrafilosofo”. Ma, appunto, a rendere possibile questa svolta è il risveglio dell’immaginazione: è il tornare in primo piano del ruolo di guida, della funzione preliminarmente condizionante, che il lavoro dell’immaginazione, il lavoro cioè del poetico, è in grado di svolgere. È questo, dunque, l’orizzonte che fa da sfondo alla scelta compiuta da Amelio: la scelta di comporre quel testo che, ora, noi possiamo leggere (“le cose che seguono”). Alla luce, però, di quei presupposti, di quello scenario che Leopardi ha descritto in apertura, la scrittura di Amelio non potrà che essere una scrittura qualitativamente mutata.

Ecco, allora, dischiudersi, per Amelio, per un uomo cioè etimologicamente “incurante” o “imperturbabile” (l’idea di *melète* che noi leggiamo, ma in forma negativa, nello stesso nome del protagonista), una nuova e sorprendente possibilità. La possibilità, cioè, di riconoscere che l’apparenza degli uccelli “non è da riputare”,

⁹ Sulla funzione (archeologicamente) condizionante svolta dalla scrittura alfabetica, cfr. Sini (1992).

¹⁰ A questo proposito, si rimanda alla finissima, e assai stimolante, lettura offerta da D’Intino (2009, in part. pp. 19-76).

¹¹ Sul tema della vocalità, cfr. Cavarero (2003, in part. pp. 74-90 e pp. 168-178).

di per sé, “cosa vana e ingannevole”. Ora, infatti, non può essere di certo giudicata “vana”, o “ingannevole”, quella “significazione di allegrezza” che il vivente, piacevolmente scosso dal canto degli uccelli, vede incarnata nelle loro “forme” e nei loro “atti”: in tutto ciò che, nella “ricca” “varia” e “leggera”¹² esibizione del loro volo, nella sua perfetta gratuità, appartiene all’ordine dell’*aspetto*. All’ordine, quindi, dell’esteriorità, o della superficie. Al di là insomma di ogni platonismo, di ogni subordinazione del sensibile all’intelligibile, è questo il primo, e più prezioso, insegnamento che Amelio ha ricevuto dalla sua esperienza: la persuasione che il senso delle cose consiste nel carattere, insieme, enigmatico e tautologico del loro apparire. Consiste, dunque, nella capacità che ogni fenomeno ha di *alludere ad altro-mostrando sé*. Ma ora, appunto, questo Amelio lo sa. Avendolo infatti provato “in prima persona”, egli ha capito che ogni fenomeno si offre a noi come la presenza di un’assenza: come l’immagine finita di un infinito che sempre si sottrae.¹³ Il che, indubbiamente, è da porre in relazione con il paradigma – sempre attivo in Leopardi – costituito dalla celeberrima “sieve”: quella medesima siepe che, *escludendo* il “guardo” dall’“ultimo orizzonte”, finisce con ciò stesso per *includere*, ma nello spazio (soggettivamente oggettivo) dell’immaginazione, quanto invece sfugge alla misura di un sentire ancora schiacciato sulla semplice datità dell’esistente.

Chi è, allora, l’“ultrafilosofo”? È un traduttore, o un trascrittore, della natura. È un soggetto, potremmo dire, *mimeticamente fedele* all’autentico modo d’essere dell’“esistenza”¹⁴: a quella sua implicita relazionalità nella quale si sostanzia, per Leopardi, l’idea stessa del “poetico”, di una natura cioè concepita come “misterio grande” (Leopardi 1991, 4129, p. 2253), o come “cosa arcana e stupenda” (questo, infatti, dice – ma lo dice, di nuovo, “cantando” – il Coro dei morti che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*: Leopardi 2008, p. 359). È per rendere dunque giustizia a quell’“arcano”, alla forza simbolica *naturalmente* inscritta nella stessa intransitività di ogni fenomeno, che Amelio dice e scrive ciò che noi, appunto, leggiamo nel testo leopardiano. Come quando Amelio, ad esempio, afferma che “gli uccelli partecipano del privilegio che ha l’uomo di ridere” (ivi, p. 447). Un’ammissione, questa, nella quale a rivelarsi è il tenore essenzialmente analogico, o

¹² Tre attributi, questi, che – insieme a “instabile” e a “fanciullesca” – vengono da Amelio utilizzati, in particolare, per caratterizzare il tipo di immaginazione da lui associato al comportamento degli uccelli (cfr. Leopardi 2008, p. 454).

¹³ Particolarmente penetranti, con riferimento a questo plesso concettuale, le osservazioni svolte – sia pure secondo prospettive differenti – in Folin (1996), Galimberti (2001), Guglielmi (2011) e Lettieri (2024).

¹⁴ Sulla nozione leopardiana di mimesi, cfr. Donà (2013).

metaforico, del discorso svolto da Amelio: il suo essere improntato non più a una logica del concetto, a una logica dunque analitica e categorizzante, ma piuttosto a una logica della somiglianza. A una logica, s'è detto, della mimesi.

Di qui, per Amelio, la possibilità di leggere nella “letizia” degli uccelli una condizione *qualitativamente affine* all’umana esperienza del riso: al suo accadere come “pazzia non durabile”, o come “vaneggiamento e delirio” (ivi, p. 448). Con ciò, infatti, si vuole nominare quella disidentificazione del soggetto – Leopardi parla, in proposito, di una “dimenticanza di se medesimi”, di una “intermissione, per dir così, della vita”, di una “non travagliosa alienazione di mente” (ivi, p. 450) – che molto ha in comune, a ben vedere, con l’idea nietzscheana dell’“ebbrezza”. Anche in questo caso, infatti, come nel caso dell’epifania di Dioniso descritta da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, il tema da considerare è la perdita del *principium individuationis*. È la destituzione, quindi, di tutto ciò che, nella messa in esercizio della nostra soggettività, aspira a valere, arbitrariamente, come istanza di dominio. Ad accomunare, insomma, i due fenomeni (da un lato, l’apparizione di Dioniso e, dall’altro, l’accadere del riso) è l’improvvisa esplosione, avvertita però dal vivente come un’occasione emancipante, di tutto ciò che, nel dispiegamento del suo *dire-io*, diventa l’espressione delle pretese egemoniche avanzate dal principio di ragione.¹⁵

Se nella mimesi, allora, l’identico *si assimila* al non-identico – facendo eco a Dante, del resto, Leopardi proclama: “*T’ mi son un che quando Natura parla*” (cfr. Leopardi 1991, 4372, p. 2470) –, in questo caso, il non-identico con il quale il soggetto si identifica è costituito dalla mossa molteplicità di un collettivo sonoro: dal dispiegamento di una vocalità diffusa e disseminata, eccentrica e poliritmica. In questo passaggio, dunque, dall’unità alla molteplicità, ciò che si compie è una ri-conversione del monologo in dialogo. E infatti, nel momento in cui Amelio “pone mano alla penna”, ciò a cui la sua scrittura dà forma è la possibilità di trasfigurare l’io in uno *scenario teatrale*: in un paesaggio popolato da innumerevoli voci, da una moltitudine di aspetti. Aspetti, certo, eterogenei, ma al contempo, nel loro stesso differire, suscettibili di polarizzazione.

È quanto mostra, in particolare, la stessa articolazione dell’operetta, il suo costituirsi cioè come una “matassa ingarburgliata” (cfr. D’Intino 2009, p. 64). In tal senso, quello che abbiamo davanti agli

¹⁵ Sul tenore (*ante litteram*) nietzscheano della prospettiva delineata qui da Leopardi, cfr. Prete (1998, in part. pp. 376-377), dove la “spensieratezza” di Amelio – il suo “elogio della leggerezza” – viene letta come una sorta di *analogon* del “riso di Zarathustra”. Ma, in proposito, si veda anche D’Intino (2009, p. 67).

occhi è un testo che si nutre, e proprio a livello argomentativo, di incongruenze e irregolarità, di ragionamenti solo ipotetici, o logicamente indeboliti,¹⁶ e di improvvisi capovolgimenti. Tutti elementi, questi, che vengono via via a turbare, opacizzandola in modo non-emendabile, la coerenza in fondo solo apparente delle sue inferenze: la consequenzialità del suo procedere, volta a volta, per induzioni o deduzioni. Intorno al fenomeno del riso, ad esempio, vengono pronunciate affermazioni che risultano, almeno tendenzialmente, opposte, o che comunque sono tali da imprimere al discorso un tenore fortemente avversativo. Qui, infatti, il “dire”, da intendersi come uso apofantico del linguaggio (secondo lo schema: “*tì kata tinòs*”), è qualcosa che, ogni volta, può trarre la sua legittimità (la forza veritativa che gli compete) solo dalla smentita delle sue pretese, al contempo, definitorie e dimostrative: solo dalla sospensione di quella postura oggettivante che, almeno sotto un certo profilo, gli è immanente.

Si pensi, ad esempio, alla trattazione di quel tema che è la genesi del riso. Da un lato, Amelio pone l'accento sul carattere *culturalmente condizionato*, e per ciò stesso non-originario, del fenomeno da lui indagato: “io sono di opinione – osserva Amelio – che il riso, non solo apparisse al mondo dopo il pianto [...] ma che penasse un buono spazio di tempo a essere sperimentato e veduto primieramente” (Leopardi 2008, p. 449). Pur essendo, quindi, originariamente disposto al pianto, il bambino si trova a operare in un contesto, in una comunità di esperienze vissute, che a certe condizioni, “in virtù dell'esempio” (*ibidem*), promuove l'acquisizione, da parte di ognuno, della capacità di ridere. Dall'altro lato, invece, ma senza che in ciò si ravvisi un errore logico (un errore che, in quanto tale, dovrebbe essere suscettibile di correzione), è sempre Amelio a rimarcare che, già nelle fasi più arcaiche della sua evoluzione, e prima ancora di essere incluso in una qualche forma di ordine civile, l'uomo ha sentito il bisogno di coltivare l'ebbrezza.

Col che, di nuovo, a essere evocata è un'esperienza della quale il discorso di Amelio, a vari livelli, sottolinea la correlabilità, e anzi (talora) la quasi-equivalenza, con il fenomeno del riso: “Quasi non si ritrova popolo così rozzo – fa notare, in merito, Leopardi – che non abbia provveduto di qualche bevanda o di qualche altro modo da inebbrinarsi, e non lo soglia usare cupidamente” (ivi, pp. 449-450). È chiaro allora che, sotto questo profilo, il riso viene a configurarsi, in qualche modo, come un dato *pre-culturale*, e non

¹⁶ Di ciò, nell'economia del testo, si fanno marcatori, ad esempio, espressioni come: “che questi dicano il vero o no”, “si potrebbe dire in qualche modo”, “dicono alcuni”, “per dir così”, “per mio parere”, “sono di opinione”, “credo io”.

invece come una competenza, socialmente mediata, che il vivente verrebbe ad acquisire solo in un secondo momento (“Nasce l’uomo a fatica – scrive, non a caso, Leopardi, nel *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* – ed è rischio di morte il nascimento”¹⁷). È anche vero, d’altra parte, che proprio quest’ultima è un’ipotesi della quale il testo, simultaneamente, tende a riconoscere – ma, appunto, nel momento stesso in cui la giustappone, in modo paratattico, all’ipotesi opposta – un’effettiva plausibilità, e quindi anche una sostanziale fondatezza.

Ma a confermare il carattere logicamente incongruo, il carattere anzi costitutivamente paradossale, del testo leopardiano, è ancora un’altra circostanza. È il modo, cioè, in cui Amelio affronta la questione, non meno rilevante dal punto di vista estetico, del rapporto di co-implicazione che si viene, qui, a stabilire tra il comportamento dell’uomo e quello degli uccelli. Per un verso, infatti, il loro canto viene presentato da Amelio come qualcosa di *storicamente determinato*: come una modalità operativa che, addirittura, muterebbe al mutare del contesto sociale e culturale all’interno del quale gli uccelli si trovano ad agire. Degli uccelli, ad esempio, si arriva ad asserire che la loro “voce” diventa “più gentile e più dolce”, e il loro “canto” si fa “più modulato”, “nelle parti nostre, che in quelle dove gli uomini sono selvaggi e rozzi”; o, ancora, che gli uccelli “pigliano alcun poco della civiltà di quegli uomini alle cui stanze sono usati” (ivi, p. 446).

E tuttavia, a risultare di nuovo sorprendente, da questo punto di vista, è la compresenza simultanea, all’interno del testo, di una posizione che risulta francamente antitetica rispetto a quella appena indicata. All’idea, infatti, di un canto che troverebbe nell’ambiente, e anzi nella stessa interazione con gli uomini, un fattore ecologicamente condizionante, viene affiancata l’idea secondo la quale uno dei tratti salienti ascrivibili al canto degli uccelli sarebbe la sua capacità di ricordare al vivente qualcosa che l’uomo civile – l’uomo “snaturato” – tende, invece, a dimenticare. E cioè: quel carattere *primordialmente* “risibile” (ivi, p. 448) che pertiene, in modo inestinguibile, allo stesso essere-uomo dell’uomo. È quanto Amelio, in particolare, sente di dover ammettere muovendo dall’osservazione della “maggior copia di vita” (ivi, p. 455), da intendersi come segno di una “maggior perfezione” (ivi, p. 456), che viene continuamente esibita dall’aspetto e dai moti degli uccelli.

Qui, insomma, a giocare un ruolo chiave è la cognizione di quella loro sovrabbondante naturalezza – di quel loro presentarsi

¹⁷ Cfr. Leopardi (1993, p. 370, vv. 39-40).

come l'immagine stessa di ciò che la natura, *non significando nulla di determinato*, può nondimeno significare – della quale diventa simbolo, agli occhi di Amelio, non soltanto l'accentuata “vispezza”, “agilità” e “prestezza di moti” (ivi, p. 453) degli uccelli, ma anche il carattere logicamente immotivato del loro volo. Se è vero, dunque, che gli uccelli “vanno e vengono di continuo senza necessità veruna” (ivi, p. 452) – se quello che li vede protagonisti è un volo che accade, come scrive Leopardi, “per solo diporto”, o per puro “sollazzo” (*ibidem*) –, ciò equivale a dire che il loro comportamento si sottrae a ogni possibilità di darne ragione in termini logico-strumentali, o utilitaristici. Si sottrae, quindi, a ogni lettura dell'esistente che postuli la sua riducibilità allo schema “adeguatezza del mezzo-determinatezza del fine”. E allora, da questo punto di vista, quanto più l'uomo indugia nel rilevamento delle proprietà aspettuali degli uccelli, quanto più intensa è la sua capacità di persistere nella tessitura della relazione tra il *proprio sé* e il *loro essere-natura*, tanto più si rende conto della necessità di educare se stesso alla coltivazione del riso.

Basti pensare, in proposito, al finale dell'operetta, lì dove il comportamento degli uccelli viene innalzato, e in modo ancora più esplicito di quanto non sia avvenuto fino a quel punto, al rango di modello. Un modello al quale l'uomo civile – l'uomo che gli uccelli, con il loro canto, hanno risvegliato a una diversa e *più naturale* misura del percepire – sente, ora, di doversi mimeticamente *eguagliare*: “In fine, siccome Anacreonte desiderava potersi trasformare in ispecchio per esser mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirlo, o in unguento per ungerlo, o in acqua per lavarla, o in fascia, che ella se lo stringesse al seno, o in perla da portare al collo, o in calzare, che almeno ella lo premesse col piede; similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita” (ivi, p. 456).

Si può allora sostenere, alla luce di quanto s'è detto, che quello costruito da Leopardi è un testo che, propriamente pensato, è e resta “ribelle”. E a renderlo tale, a renderlo cioè refrattario a ogni irrigidimento normativo, è il fatto che, al suo interno, il piano del *semantico*, con tutte le tensioni e le dissonanze che vi sono coagulate, non si lascia mai davvero imprigionare dal piano del *sintattico*: dalla sua vocazione all'ordine e alla consonanza. Di ciò, del resto, sembra farsi testimonianza il modo stesso in cui Leopardi elabora, traducendola in immagine, la questione del rapporto tra oralità e scrittura (cfr. D'Intino 2009). È infatti vero che, nell'*Elogio*, uno dei motivi centrali da considerare – una delle polarità che vanno

a disegnare lo “spazio di gioco” tracciato dalla scrittura leopardiana – è quella che si potrebbe definire una *ritrovata connessione* con il mondo dell’oralità. È la dislocazione, cioè, del vivente in un paesaggio (quello che, per Leopardi, lo sappiamo, trova il suo archetipo nella “favola antica”) all’interno del quale il senso, lungi dal risolversi nella enunciabilità di una forma logica, è piuttosto qualcosa di coincidente con la stessa azione che, materialmente, lo esegue.¹⁸ A questo livello, dunque, il senso che cos’è? È il gesto che, performativamente, funziona come il suo equivalente elocutorio: è il ritmo che musicalmente scandisce il suo transito, è il colore (ma, insieme, anche il calore) della passione che, eco-fisiologicamente, lo anima. Qui, comunque, a emergere è anche la consapevolezza che, oggi, in un mondo tanto immemore quanto impoetico, del poetico si può fare esperienza solo in negativo: solo per contrasto. Se ne può fare esperienza, cioè, solo *passando attraverso* quella declinazione straniata del poetico – quella sua configurazione differita e riflessivamente mediata – che è, appunto, il “pensiero poetante” (cfr. Prete 1980). Noi, quindi, stiamo parlando di un orizzonte nel quale illusione e disincanto, natura e snaturamento, coinvolgimento e distacco, sono aspetti che *giocano-insieme*: che non smettono, anzi, di cortocircuitare tra loro.

Nel suo presentarsi, però, come la ripetizione di un evento, come l’effetto di rimbalzo prodotto dal suo avere-luogo, l’*Elogio* composto da Leopardi è, insieme, anche altro. È la trasposizione di un senso che l’autore, per primo, ha saputo introiettare, ma che poi lo stesso lettore, seguendo il suo *esempio*, è a sua volta indotto a incorporare. Ponendosi dunque come un autentico prolungamento del testo – come il vettore, cioè, della possibile ulteriore espansione della sua carica energetica (cfr. Colaiacomo 2013) –, ognuno di noi, in quanto lettore dell’*Elogio*, finisce per sigillare il tenore essenzialmente “auratico” del senso che vi risplende: la capacità che quel senso ha di agire, quasi-magneticamente o per contagio, come una potenza irradiante.¹⁹ Si tratta, infatti, di una forza che, di per sé, è generativa di nuove “opinioni”: di nuove forme assunte dalla nostra “assuefabilità”.²⁰

Ma è precisamente a questa altezza che noi possiamo cogliere la misura immanentemente “politica” della scrittura leopardiana. La possiamo cogliere, in particolare, nella consapevolezza che il

¹⁸ In merito, oltre allo studio, ormai classico e imprescindibile, di Havelock (1983), si rimanda anche alle osservazioni, teoreticamente preziose, contenute in Gebauer, Wulf (2017, in part. pp. 65-75).

¹⁹ Sulla polivalenza della nozione di “aura”, mutuata dal lessico benjaminiano, si rimanda ai saggi contenuti in Di Giacomo, Marchetti (2013).

²⁰ In merito, cfr. Malagamba (2014).

poetico, il piano delle “illusioni”, è di per sé *materia che trasforma la materia*: è un fattore di critica, ma insieme di trascendimento, di tutto ciò che nel mondo appartiene all’ordine della datità. All’ordine, dunque, dell’empiricamente esistente. In questo, allora, il discorso di Leopardi si rivela perfettamente coerente con il suo materialismo, che in nessun modo però è leggibile come una forma di a-critico razionalismo.²¹ Se per Leopardi, infatti, tutto è materia, inclusa la nostra immaginazione, ciò significa che a essere materiale è quella stessa poeticità – quella forza, al contempo, resistenziale e creativa, ipoteticamente attiva e progettualmente feconda – che, dell’immaginazione, costituisce l’espressione operativamente più alta, e anche più eloquente.

Si potrebbe, allora, dire così. E cioè che, nell’*Elogio*, è la stessa dimensione del *poetico* a farsi esponente di un’istanza autenticamente *politica*. “Politica”, in questo senso, è la stessa capacità che l’immaginazione ha di aprire strade: di indicare percorsi, di suggerire strategie, di anticipare nuove possibili linee di intervento (cfr. Negri 2023). Nuove regole, insomma, di descrizione dell’esistente. Ma è proprio questo, in definitiva, il rimedio che Leopardi sente di dover opporre, a titolo terapeutico, alla positivistica durezza del puramente fattuale: al volto meduseo di un’“esistenza” che la “ragione geometrica” – la ragione, dunque, negatrice del corpo: la ragione responsabile della sempre più marcata “spiritualizzazione” del nostro essere-materia (cfr. Leopardi 1991, 3911, p. 2069) – ha ormai ridotto a mera determinatezza. L’ha ridotta, cioè, alla morta oggettività di un’astrazione teorica (ciò che Leopardi chiama il “solido nulla”,²² o l’“acerbo vero”²³). Ma è così che il mondo, come Leopardi profeticamente segnala nel *Frammento sul suicidio*, finisce per diventare “un serraglio di disperati, e forse anche un deserto” (cfr. Leopardi 1988, pp. 275-276). Resta però il fatto che, agli occhi di Leopardi, non tutto è perduto. E la figura di Amelio è, appunto, lì a ricordarcelo. Nell’*Elogio*, infatti, è la stessa capacità di “illudersi”, è la capacità (alla lettera) di *stare al gioco*²⁴ – di corrispondere, in modo sinergico, al richiamo della natura – a costituire la pre-condizione di quella *svolta critica* nella quale Leopardi ravvisa l’unica possibilità di “rigenerazione” offerta all’abitatore del presente.

²¹ A questo riguardo, restano illuminanti le osservazioni di Rigoni (1985).

²² Leopardi (1991, 85, p. 101).

²³ Cfr. Leopardi, *Al Conte Carlo Pepoli*, v. 140, in Id. (1993, p. 340).

²⁴ Il tema del gioco, in quanto gioco che la natura gioca con se stessa (l’idea eraclitea del *pais paizon*), è al centro, in particolare, della *Palinodia al marchese Gino Capponi* (vv. 154-173). Più in generale, sulla nozione di “stare al gioco”, strettamente connessa a quella di “esperienza *con*”, cfr. Matteucci (2019, in part. pp. 211-222).

Bibliografia

- Bodei, R., *Leopardi e la filosofia*, ed. a cura di G. Giglioni e G. Polizzi, Mimesis, Milano 2022.
- Cavarero, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Colaiacono, C., *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Luca Sossella Editore, Roma 2013.
- Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- D'Intino, F., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.
- D'Intino, F., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Marsilio, Venezia 2009.
- Di Giacomo, G., Marchetti, L. (a cura di), *Aura*, "Rivista di Estetica", 52 (2013).
- Donà, M., *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Bompiani, Milano 2013.
- Ferrucci, C. (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Folin, A., *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996.
- Galimberti, C., *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia 2001.
- Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Garroni, E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Gensini, S., *Leopardi filosofo del linguaggio e la tradizione italiana*, in C. Ferrucci (a cura di), *Leopardi e il pensiero moderno*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 182-198.
- Gebauer, G., Wulf, Ch. (1998), *Mimesis. Cultura, arte, società*, ed. it. a cura di A. Borsari, Bononia University Press, Bologna 2017.
- Guglielmi, G., *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, Manni, Lecce 2011.
- Havelock, E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr. it. di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1983.
- Jullien, F., *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre*, Grasset, Paris 2018.
- Leopardi, G., *Canti*, ed. a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 1993.
- Leopardi, G., *Frammento sul suicidio*, in Id., *Poesie e prose*, ed. a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988, vol. II, pp. 275-277

- Leopardi, G., *La vita e le lettere*, ed. a cura di N. Naldini, Garzanti, Milano 2014.
- Leopardi, G., *Operette morali*, ed. a cura di L. Melosi, B.U.R., Milano 2008.
- Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, ed. a cura di G. Pacella, Milano 1991.
- Lettieri, G., *Dulce naufragium. Desiderio infinito e ateofania in Leopardi*, Marsilio, Venezia 2024.
- Malagamba, A., “Assuefazione/Assuefabilità”, in N. Bellucci, F. D’Intino, S. Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2014*, Sapienza Università Editrice, Roma 2014, pp. 29-36.
- Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.
- Negri, A. (1987), *Lenta ginestra. Saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, Mimesis, Milano 2023.
- Prete, A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Prete, A., *La “storia del riso” di Amelio filosofo solitario*, in AA. VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1998 pp. 375-383.
- Prete, A. (1989), *Le Operette morali: un libro poetico ovvero morale*, introd. a G. Leopardi, *Operette morali*, Feltrinelli, Milano 2023, pp. 5-29.
- Rigoni, M. A., *Saggi sul pensiero leopardiano*, Liguori editore, Napoli 1985.
- Secchieri, F., *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle “Operette morali”*, Mucchi editore, Modena 1992.
- Sini, C., *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992.
- Sini, C., *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Jaca Book, Milano 2012.

Varia

Cinque argomenti per confutare la possibilità della bruttezza nella teoria estetica di Kant

Robert Clewis*

ABSTRACT

Sono possibili, in base alla *Critica della capacità di giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*), i giudizi estetici puri sulla bruttezza? Nel presente articolo prenderò in considerazione cinque argomenti a favore della possibilità di tali giudizi negativi di gusto, per poi metterne in evidenza alcuni *problemi*. Nel corso della mia argomentazione, sosterrò che, stando alla lettura della *Critica della capacità di giudizio*, non possono esistere giudizi estetici puri sulla bruttezza. Nello specifico, dimostrerò che il brutto, se viene giudicato in base al principio di finalità della natura (cioè il principio della capacità di giudizio), risulterà controfinale e sgradevole.

KEYWORDS

Kant, Negative Judgments, Taste, Ugliness, Beauty

Introduzione¹

Vi è un ampio dibattito sulla possibilità che la teoria estetica Kantiana lasci spazio ai giudizi estetici sul brutto (*Häßlich*).² L'introduzione a un recente volume sulla bruttezza estetica (Aagaard-Morgensen 2019, p. x) afferma che “negli ultimi anni il brutto ha guadagnato una certa attenzione filosofica” e sottolinea che la discussione si è svolta in gran parte nel contesto degli studi su Kant. In continuità con questa posizione, un recente articolo sulla bruttezza (Paris 2017, p. 139) afferma che “della letteratura disponibile sulla bruttezza”, una “parte considerevole della ricerca si

* Clewis.R@gmercyu.edu, Gwynedd Mercy University

¹ Nel presente articolo le citazioni delle opere di Kant sono indicate con le sigle riportate dalla *Akademie Ausgabe*, accompagnate dal rispettivo numero del volume e della pagina, seguite dal numero di pagina della traduzione italiana di riferimento (ad es. KU 5:211, p. 167).

² Il presente articolo è basato sul capitolo 7 di Clewis 2023, pp. 179-210. L'articolo è stato modificato e abbreviato per la versione italiana. Ringrazio tantissimo Giulia Milli per i consigli linguistici sulla versione in italiano.

concentra sull'esegesi delle opinioni di Kant sulla bruttezza (...) o, in effetti, sull'assenza di tali opinioni".³

L'interesse per la bruttezza non si limita tuttavia agli studi su Kant. Da Karl Rosenkranz (Rosenkranz 1853, tr. it. 2015) a Umberto Eco (Eco 2007), infatti, la bruttezza ha assunto un ruolo di primo piano. Con l'affermarsi dell'idea secondo cui l'arte contemporanea non avrebbe più dovuto essere bella, sono sorte però anche delle reazioni a questa tendenza: Arthur Danto, ad esempio, sente la necessità di difendere la bellezza, sostenendo che essa sia (quantomeno in alcuni casi) rilevante per l'arte, e si impegna inoltre a tutelarla da un suo possibile "abuso" (Danto 2003).

I commentatori di Kant non hanno una visione univoca sulla possibilità dei giudizi estetici puri di bruttezza e possono essere divisi in due gruppi principali: quelli che affermano che ci possono essere giudizi estetici di bruttezza e quelli che lo negano.⁴

Tesi dell'Affermazione: Possono esistere giudizi estetici di gusto (puri) negativi, cioè giudizi estetici di bruttezza.

Tesi della Negazione: Non possono esistere giudizi estetici di gusto (puri) negativi o giudizi estetici di bruttezza.⁵

Prenderò in considerazione cinque argomenti a favore della tesi per una loro *Affermazione*, proponendo poi alcune brevi controargomentazioni. Nel corso della mia analisi farò riferimento al dibattito che riguarda il giudizio *puro* sul brutto, cioè la controparte del giudizio puro sul bello, e sosterrò che gli argomenti a favore della *Negazione* sono più forti di quelli a favore dell'*Affermazione*.

I cinque argomenti

I riferimenti al dispiacere

1. Un primo argomento a favore dell'*Affermazione* dei giudizi estetici puri sulla bruttezza si costituisce a partire dai molti riferi-

³ Paris sostiene che la deformità e il dispiacere (considerati congiuntamente) sono sufficienti per dare conto della bruttezza.

⁴ Uso l'espressione estetica "giudizi negativi di gusto" come sinonimo di "giudizi sul brutto". Una delle questioni principali del dibattito, inoltre, riguarda il significato della parola "negativo".

⁵ Per un elenco di studiosi rappresentativi di questi due gruppi (ciascuno in base alle proprie peculiarità), si veda Clewis 2023, p. 181 n. 9; p. 182 n.10. Tra i primi a sostenere la tesi dell'*Affermazione* ricordo l'articolo di Strub 1989, pp. 416-46. Tra i primi articoli a favore della tesi della *Negazione* segnalo Brandt 1994, pp. 19-57.

menti al dispiacere (*Unlust*) e al dispiacimento (*Missfallen*) sparsi nella terza *Critica* - come dimostra la loro presenza già nella *Prefazione* (KU 5: 169, p. 69). Ulteriori riferimenti in questa direzione compaiono anche nell'opera pubblicata sulla base degli appunti delle lezioni di antropologia di Kant, ovvero l'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* (Anth 7: 244, p. 665). Un buon esempio di queste coppie reciprocamente opposte si trova nella *definizione* data da Kant alla fine del primo momento (il momento della qualità) nella terza *Critica*: "Gusto è la facoltà di valutare un oggetto o una maniera di rappresentazione mediante un compiacimento, o dispiacimento [*Missfallen*], senza alcun interesse" (KU 5:211, p. 167). I numerosi riferimenti al dispiacere e al dispiacimento potrebbero far pensare che Kant presenti, oltre al giudizio estetico sul bello, anche un giudizio estetico sulla bruttezza.

Questa conclusione sarebbe però troppo affrettata per due motivi principali. Il primo motivo è che sono altrettanto numerose le occasioni in cui Kant scrive in relazione al *piacere* senza fare riferimento al dispiacere. Si considerino ad esempio le righe successive al passo dell'*Antropologia* sopra citato: "La musica e le arti figurative (pittura, scultura, architettura, e giardinaggio) fanno affidamento sul gusto come capacità di provare un sentimento di piacere per le forme pure dell'intuizione esterna" (Anth 7:244, p. 666). Il secondo motivo è che questa prima argomentazione non considera altre possibilità interpretative per le occasioni in cui piacere e dispiacere compaiono come coppia oppositiva. Il termine negativo *Missfallen* (dispiacimento) è spesso accompagnato dal suo parente semantico positivo *Wohlgefallen* (compiacimento, Anth 7:244, p. 666), così come *Unlust* (dispiacere) è spesso menzionato insieme a *Lust* (piacere). In questi passaggi, tuttavia, Kant non specifica il dispiacere come la base per esprimere un giudizio estetico puro di bruttezza⁶. Come interpretare, quindi, questi passaggi? Per portare avanti un'argomentazione dialettica nel corso delle pagine che seguono, propongo di assumere temporaneamente questi passaggi in relazione al sublime o alla facoltà *generale* di piacere e dispiacere (quindi anche a ciò che per Kant è il sentimento della vita). La terza *Critica* non contiene una sezione dedicata all'"Analitica del brutto," ma ha invece una sezione per l'"Analitica del sublime". Di conseguenza, si potrebbe pensare che le espressioni di *Unlust* o *Missfallen* si riferiscano al sublime. Dal momento che Kant caratterizza il sublime come un piacere negativo (KU 5:245, p. 259), potrebbe avere senso

⁶ In accordo con ciò, l'argomentazione nella sezione VII dell'*Introduzione* combina solo il *piacere* con l'esercizio di una forma di giudizio riflessivo. Si veda a questo proposito anche Guyer 1997, p. 69.

pensare all'esperienza del sublime come a una sorta di dispiacere o dispiacimento: nel sublime matematico, l'immaginazione inizialmente si espande, ma vi è un punto oltre il quale essa non può andare e deve fare i conti con il proprio fallimento; nel sublime dinamico, invece, il senso di benessere, o più in generale il lato sensibile del soggetto, è minacciato dalla potenza dei fenomeni naturali.

Tuttavia, sebbene a volte sembri che Kant si riferisca al sublime, il dispiacere o il dispiacimento non possono essere sempre letti in riferimento al sublime. È questo il caso della *definizione* citata in precedenza, tratta dal momento della qualità dell' "Analitica del bello". Il giudizio sul sublime, infatti, pur essendo un giudizio estetico puro, non è un giudizio di gusto (cfr. KU 5: 245, p. 259), come nel caso della *definizione* sopra riportata. Di conseguenza, tale *definizione* si riferisce o alla capacità di piacere e dispiacere in generale, o alla bruttezza estetica. Questo punto non esclude di per sé un riferimento alla bruttezza, ma mostra che non si può semplicemente assumere che il passo analizzato si riferisca a un giudizio di bruttezza.

In conclusione, i casi in cui ricorrono le coppie oppostive di "piacere o dispiacere" o "compiacimento o dispiacimento" non implicano di per sé che per Kant siano possibili i giudizi estetici puri sulla bruttezza.

"Distinguere *se qualcosa è bello oppure no*": *bello, ordinario, o brutto*

2. Un secondo argomento (Wenzel 2012, pp. 472-93) prende le mosse da ciò che Kant scrive in esordio all' "Analitica del bello" (§1):

Per distinguere se qualcosa è bello oppure no, noi non riferiamo la rappresentazione mediante l'intelletto all'oggetto, per la conoscenza, ma invece mediante l'immaginazione (forse collegata con l'intelletto) al soggetto e al suo sentimento di piacere o dispiacere (KU 5:203, p. 149).

Quando "distinguo" se un oggetto dato o un evento siano belli o meno, potrei anche rispondere negativamente, dando motivo di sostenere che esistano i giudizi negativi di gusto.

Mojca Küplen fornisce una propria versione di questo argomento: "Valutare gli oggetti come esteticamente brutti significa riconoscere che ha avuto luogo un'operazione riflessiva il cui risultato è stato un sentimento estetico negativo di bruttezza (dispiacere estetico), che quindi deve essere considerato come una controparte della bellezza" (Küplen 2011)⁷. Prima di respingere questa tesi, proverò

⁷ In questo articolo non affronto il tema del disgusto (*Ekel*), ma per un suo approfondimento rimando a Clewis 2023, pp. 192-95.

a rafforzarla considerando ciò che Kant scrive nell'*Antropologia*:

Quando si giudica un oggetto in base al gusto, il giudizio concerne la concordanza o il contrasto [*Widerstreit*] fra la libertà del gioco dell'immaginazione e la legalità dell'intelletto, cioè si vuole dare un giudizio estetico sulla forma (sull'unificabilità delle rappresentazioni sensibili), non produrre l'elemento in cui questa forma è percepita. (Anth 7:241, p. 663)

Il riferimento al “contrasto” potrebbe far pensare a un giudizio di gusto puro su un oggetto che produce una disarmonia tra l'immaginazione e l'intelletto⁸.

La situazione, tuttavia, è più complicata. Ci sono (almeno) tre risposte che si possono dare quando ci si interroga sulla bellezza di un particolare oggetto. Le risposte possono essere positive, neutre o negative. Paul Guyer, che con il proprio articolo “Kant on the Purity of the Ugly” ha ispirato gran parte del recente dibattito anglofono, definisce la possibilità di questi tre tipi di risposte come *trivalenza* estetica, con la quale si intendono tre tipi di valori: il bello, l'ordinario e il brutto.⁹ Il bello positivo, per Kant, sarebbe ciò che suscita il libero e armonico gioco tra immaginazione e intelletto. L'ordinario è la semplice mancanza di bellezza, indicato per questo come ciò che è esteticamente ordinario o neutro. Un oggetto o una persona possono essere privi di bellezza, ma non per questo qualificabili come brutti. Come afferma Kant nell'*Antropologia* (Anth 7:300, p. 722), un volto sfigurato o brutto “deve piuttosto essere considerato una varietà della natura e non una maschera [*Fratzen-gesicht*] (che spaventerebbe [*abschreckend*]); perché anche se non è bello, può invece ispirare simpatia senza essere attraente, e senza essere bello, non essere brutto”¹⁰.

Il terzo valore è quello che rispecchia il vero senso del negativo, cioè la bruttezza effettiva (“the actually ugly”).¹¹ Tenendo conto di questa classificazione di “trivalenza estetica”, ritengo che il dibattito in questione riguardi la possibilità di giudizi estetici di bruttezza effettiva (“actual”), non l'esteticamente ordinario (ovvero ciò che è

⁸ Si veda anche la *Prima Introduzione alla Critica del giudizio*, dove Kant afferma che le facoltà si aiutano o si ostacolano (EEKU 20:223).

⁹ Si veda anche Leppert 2016, p. 225.

¹⁰ *Fratzen* (smorfie) è un tema ricorrente nelle *Osservazioni* (GSE 2: 214-15, 252, 255-6). Karl Rosenkranz nota correttamente che questi esempi trovati nelle *Osservazioni* vanno oltre i confini dell'estetica e rientrano nella sfera morale - o almeno nella sfera pratica (cfr. Rosenkranz 2017, pp. 240-1). Kant ritiene che le smorfie [*Fratzen*] siano degne di satira (“*Fratzen* parodirt *Hudibras*”, BGSE 20: 37); inoltre, nei *Sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica*, Kant si prende gioco delle idee chimeriche (TG 2: 340).

¹¹ Bernard Bosanquet usa il termine “real ugliness” e (come Kant) la distingue dalla “apparent ugliness”, quella che può essere rappresentata splendidamente nelle belle arti. Si veda Bosanquet 1890, pp. 32-48.

indifferente e insignificante). Aggiungo, tuttavia, che non è evidente che l'opposto della bellezza sia la bruttezza. Come suggerisce George Santayana (Santayana 1896, p. 21), si potrebbe sostenere che il vero opposto della bellezza sia il mediocre, l'indifferente.

Kant sostiene la trivalenza estetica nel *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative* (1763), ma se ne ha testimonianza anche in una lezione sulla metafisica tra la metà e la fine del 1770 (V-Met/L1 28:248-9, 253). All'inizio degli anni 1780, invece, Kant sembra rifiutare la trivalenza e abbandonare la nozione di bruttezza estetica, così come anche nella lezione più tarda inclusa nella *Metafisica Vigilantius*, cioè dopo 1790 (V-Met/Vig 29:1010).

Nel *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative*, Kant invoca una tricotomia delle valutazioni estetiche (bello, ordinario, brutto), ma leggendo la trascrizione della *Logica Pölitz* (1780-82), si nota che all'inizio degli anni 1780 questa triplice divisione non è più presente: “il gusto è [la capacità] di distinguere il bello dal non bello (non dal brutto, perché ciò che non è bello non è sempre brutto)” (V-Lo/Politz 24:514).¹² Nel formulare un giudizio di gusto, si prende una decisione sulla bellezza di un oggetto, ma ciò non significa che, quando l'oggetto non è bello, si giunga a un puro giudizio estetico di bruttezza. Secondo la trascrizione citata, il gusto non distingue il bello dal brutto, ma dal non bello.

Date queste premesse, una questione cruciale in questo dibattito (se non la più rilevante) riguarda il modo in cui chi giudica un oggetto brutto possa esperire un “gioco armonico” tra le facoltà, come richiede un giudizio estetico puro (cfr. EEKU 20:224). La “proporzione” (KU 5:292) e l'armonia tra le facoltà sono al centro della teoria estetica matura di Kant e non sembra che queste possano verificarsi anche nel caso della bruttezza. Se la teoria kantiana del gusto si basa sull'armonia tra l'immaginazione e l'intelletto, è difficile capire come una disarmonia possa essere alla base di un giudizio estetico puro. Inoltre, la sensazione derivante dalla percezione della bruttezza risulterebbe spiacevole piuttosto che piacevole, impedendo quindi di ritrovarsi in un'esperienza nella quale si voglia indugiare, a differenza di quanto avviene nell'esperienza della bellezza. Di conseguenza, non sembra che il dispiacere possa essere alla base di un giudizio estetico puro (né che possa diventarlo in seguito).

¹² La *Logik Pölitz* un tempo ritenuta appartenere alle lezioni tenute nel 1789, in base alla data riportata sul frontespizio, sembra invece risalire ai primi anni del 1780. Young sostiene che la *Logik Pölitz* risale “al 1780 circa” (Young 1992, p. xxv). Young segue Pinder 1997, pp. 79-114. Naragon indica l'intervallo 1780-1782 (Naragon, “Kant in the Classroom: Logic Notes”, <https://users.manchester.edu/Facstaff/SSNaragon/Kant/Notes/notesLogic.htm>).

Per difendere la possibilità dei giudizi estetici puri sulla bruttezza in Kant, gli studiosi che sostengono la tesi dell'*Affermazione* introducono la nozione di un libero gioco *disarmonico* - un concetto che non è di per sé spiegato o analizzato in nessuno degli scritti di Kant. Questa strategia è stata sviluppata in diverse varianti. Alix Cohen sviluppa il concetto di libero gioco disarmonico definendo la "pure ugliness" come il dispiacere disinteressato causato dall'esperienza di quello che chiama un "foul play" (un gioco sporco) spiacevole tra l'immaginazione e l'intelletto (Cohen 2013, p. 203). Mojca Küplen scrive di una "discordia" o "disarmonia" tra le "qualità formali" dell'oggetto brutto, che creano un "gioco disarmonico" (Küplen 2011). Maarten Steenhagen sostiene che una teoria kantiana dei giudizi (impuri) di bruttezza può essere formulata nei termini di un (relativamente) "libero gioco" disarmonico tra le facoltà di immaginazione e intelletto (Steenhagen 2010).

Queste prospettive presentano una disarmonia che si dà nell'incapacità di trovare un concetto adatto a un dato oggetto o che ci sia qualcosa di ripugnante in questo tentativo fallito. Ma, come si è detto, non è chiaro perché questo dovrebbe risultare piacevole e infatti molti degli autori citati ritengono che di fronte al brutto si possa provare solo un dispiacimento. L'associazione del brutto esclusivamente al dispiacere sembra però ostacolare la possibilità che il soggetto si soffermi sulla bruttezza, come accade invece nel caso della bellezza e, inoltre, non è chiaro perché si dovrebbe giocare esteticamente e in modo disinteressato con un oggetto del genere.

In ultima istanza, sarebbe difficile spiegare come o perché un giudizio basato su una libera disarmonia possa avere una qualche pretesa di validità universale piuttosto che risultare semplicemente sgradevole. Secondo la deduzione dei giudizi estetici puri di Kant, la condizione necessaria della conoscenza è l'*accordo* reciproco tra le facoltà, non la loro discordia¹³. Rimane quindi poco chiaro come la deduzione dei giudizi estetici di gusto possa funzionare o applicarsi al caso della bruttezza (considerando soprattutto che l'appropriata funzione della *Deduzione* è necessaria per giustificare l'eventuale universalità soggettiva dei giudizi estetici puri di bruttezza). Inoltre, è lecito chiedersi quale ruolo possa avere una libera disarmonia nel sistema di Kant, soprattutto se si vuole dar conto di come si possa conciliare con il principio trascendentale del giudizio, ovvero con il principio della finalità e della sistematicità della natura.

Con queste considerazioni non sto suggerendo che i sostenitori

¹³ Si vedano i §§21; 38 della *Critica della capacità di giudizio*.

della tesi dell'*Affermazione* abbiano ignorato questi problemi, ma piuttosto che non li abbiano affrontati adeguatamente.

In sintesi, ciò che vorrei sottolineare è che è difficile comprendere la possibilità di un gioco disarmonico quando, come Kant afferma nella Sezione VII dell'Introduzione (KU 5:190, p. 121), il *gioco* equivale a un *accordo* tra immaginazione e intelletto. Sulla base di precisi passaggi della terza *Critica* (KU 5:190, p. 121), Guyer critica questo aspetto della tesi dell'*Affermazione* (sostenuta da Henry Allison) come segue:

L'argomentazione di Henry Allison, secondo cui dobbiamo distinguere tra il libero gioco delle facoltà e un gioco armonico tra di esse perché può esserci anche un libero gioco disarmonico, come nell'esperienza del brutto, è smentita dall'equiparazione dello stato di gioco tra immaginazione e intelletto ad un accordo (*Einstimmung*) tra di esse nell'Introduzione alla terza *Critica*. Non c'è spazio per uno stato di gioco *disarmonico* in questa affermazione conclusiva. (Guyer 2015, p. 228-9 n6; traduzione mia)

Certamente Kant può riconoscere l'esistenza di una bruttezza *reale* negli artefatti e negli oggetti giudicati a un livello più ristretto. Ma una persona che esperisce la bruttezza non sarebbe più disinteressata come nel caso del bello e il sentimento di dispiacere che prova lo porterebbe a formulare un giudizio che è "impuro" proprio perché è sgradevole, o basato su una ragione prudenziale o morale (Guyer 2005, p. 151)¹⁴.

Alcuni esempi tratti dalla terza *Critica* confermano che l'esperienza del brutto, benché basata su una sensazione sgradevole, non è (o non diventa) un puro giudizio estetico. A questo proposito, propongo di considerare il seguente passaggio, in cui un giudice estetico è insoddisfatto di una poesia o di un'opera teatrale:

Se qualcuno mi legge la sua poesia o mi porta a vedere uno spettacolo teatrale che al *mio gusto non vuol proprio andare giù* [*meinem Geschmacke nicht behagen will*], può anche citare, a prova del fatto che la sua poesia è bella, Batteux o Lessing o critici del gusto ancora più antichi e più famosi e tutte le regole da loro stabilite; e può anche darsi che certi passaggi *che a me appunto dispiacciono* [*die mir eben mißfallen*] concordino perfettamente con le regole della bellezza (quali sono là date e universalmente riconosciute): io mi turo gli orecchi, non intendo sentir ragioni e ragionamenti. (KU 5: 284, p. 367; corsivo modificato)

Questo esempio illustra il caso in cui al soggetto giudicante non

¹⁴ Paul Guyer sostiene che i giudizi di bruttezza non sono giudizi estetici puramente riflessivi, ma si basano su giudizi sensoriali o su giudizi pratici (prudenziali o morali).

piace un'opera d'arte, nello specifico una poesia, ma il giudizio che egli formula non è un *puro* giudizio di bruttezza: questo giudizio può esprimere una sensazione di sgradevolezza o addirittura di indifferenza, ma non identifica un *puro* giudizio di bruttezza, con il quale intendo la controparte del giudizio puro del bello.

Riassumendo quanto detto finora, quando ci si chiede se un oggetto è bello e la risposta è negativa, questa può essere interpretata secondo due possibilità: o l'oggetto è esteticamente neutro (cioè piatto o ordinario), oppure l'oggetto è sgradevole e si prova repulsione, che potrebbe essere considerata come un interesse negativo. La repulsione esprime infatti un senso di repellenza o avversione che può essere comunque inteso come una modalità dell'interesse. Pertanto il giudizio in questione non è un puro giudizio estetico negativo di gusto o un puro giudizio di bruttezza.

La bruttezza "affascinante"

3. Il terzo argomento offre la prospettiva di oggetti o eventi che presentano una bruttezza affascinante (*fascinating ugliness*, cfr. Lohmar 1998, pp. 498-512)¹⁵. Secondo questa prospettiva, un oggetto può essere brutto ma allo stesso tempo esteticamente attraente: la bruttezza, cioè, è vista come una proprietà estetica, anche se negativa, che implica che il brutto non sia necessariamente sgradevole, ma può *in qualche modo* essere esteticamente piacevole.

Che cosa si intende però quando si specifica che un oggetto brutto può essere "in qualche modo" piacevole? Se con l'espressione "in qualche modo" si intende un oggetto dall'aspetto particolare che evoca un gioco *armonioso* e libero tra immaginazione e intelletto, come una sorta di accelerazione delle facoltà (McConnell 2008, p. 206 n.2; p. 220)¹⁶, non è chiaro perché l'oggetto sarebbe vissuto (o giudicato) come brutto piuttosto che bello. Una tale "bruttezza" affascinante non sembra davvero negativa.

Christian Wenzel offre una versione di questo terzo argomento e scrive: "Il fascino del brutto può essere una sfida a cambiare prospettiva in modo da far scomparire la disarmonia.... Le cose che all'inizio sembrano brutte diventano belle quando il gusto è più 'educato' e quando abbiamo imparato ad assumere nuove pro-

¹⁵ Lohmar a sua volta prende le mosse da analisi precedenti, come Strub 1989, pp. 416-446; cfr. Wenzel 2005, pp. 130-32.

¹⁶ Sean McConnell fa appello all'animazione delle facoltà nel loro libero gioco *armonioso* per spiegare il *dispiacere* nel brutto. Come sottolinea in modo eloquente: "La nozione allettante del libero gioco disarmonico delle facoltà non ha alcun senso" (ivi, cit., p. 214). Questa conclusione sembra opportuna, ma il motivo per cui il libero gioco *armonioso* dovrebbe evocare il *dispiacere* rimane oscuro.

spettive” (Wenzel 2005, p. 132)¹⁷. L'affascinante bruttezza, sostiene l'autore, è in realtà una tappa sulla strada verso la bellezza, chiarendo il motivo per cui questo concetto viene talvolta definito come “difficult beauty” (Paris 2017, p. 139)¹⁸.

Alcuni oggetti che non appaiono simmetrici o armoniosi sono senza dubbio esteticamente affascinanti, ma ciò non supporta la tesi dell'*Affermazione* sull'esistenza dei giudizi estetici puri sulla bruttezza. Piuttosto, questi casi del cosiddetto brutto “affascinante” sono compatibili con la concezione kantiana del bello, soprattutto se il bello non deve riversarsi nel dolce, nell'attraente, o nel kitsch. La bellezza può essere difficile o complicata, alimentando una tensione interiore che probabilmente contribuisce anche a rendere bella un'opera d'arte, comportandone il successo estetico (si pensi ad esempio a un pannello di Hieronymous Bosch, a un quadro cubista o a una sinfonia di Gustav Mahler). L'oggetto o l'opera d'arte belli non possono essere noiosi o immeritevoli di attenzione estetica.¹⁹

Kant sostiene che un genio artistico a volte *sceglie* di lasciare una certa bruttezza o deformità²⁰. Tuttavia, considerando il rapporto tra il genio e gli scolari, aggiunge che gli scolari non dovrebbero copiare ciecamente il genio quando si dà il caso di un tale difetto formale (*Mißgestalt*), poiché, nella maggior parte dei casi, la bruttezza *peggiora* l'opera.

Ma questa imitazione diventa scimmiettatura se lo scolaro imita tutto, persino ciò che il genio ha dovuto tollerare come difetto formale [*Mißgestalt*] perché non era propriamente possibile eliminarlo senza indebolire l'idea. Questo coraggio è merito solo nel caso di un genio, e una certa audacia nell'espressione, e in generale qualche deviazione dalla regola comune, a lui si conviene certamente, *ma non è affatto cosa degna di essere imitata, bensì resta in sé sempre un difetto che si deve cercare di eliminare*, ma per il quale il genio è per così dire privilegiato, perché l'inimitabilità dello slancio del suo spirito soffrirebbe di una cautela timorosa. (KU 5:318, p. 457; corsivo aggiunto)

Pur riconoscendo che il genio possa scegliere di lasciare un'imperfezione in una particolare opera d'arte, Kant in generale considera la bruttezza come un difetto che gli artisti, specialmente se si tratta di apprendisti, dovrebbero rimuovere. Lo scopo di inclu-

¹⁷ Wenzel sostiene anche che la bellezza e bruttezza possono essere “interwoven” (intrecciate) (Wenzel 2005, p. 131).

¹⁸ Samuel Alexander e Bernard Bosanquet considerano la bruttezza come una bellezza *difficile* o come *ingrediente* della bellezza (Alexander 1933, pp. 163-5; Bosanquet 1993).

¹⁹ Anche Katalin Makkai afferma che “Il ‘bello’ di Kant è meglio pensato come un'espressione che sta per ‘eccellenza estetica’ o ‘valore estetico’, e che racchiude una gamma aperta di valori estetici particolari - inclusa la bellezza in senso stretto.... È questa esperienza, il trovare qualcosa con cui valga la pena di impegnarsi, che l'esperienza di Kant della ‘bellezza’ nomina” (Makkai 2021, p. 13).

²⁰ Si veda il §49 della terza *Critica*.

dere un'apparente bruttezza nell'opera d'arte è d'altronde quello di creare un effetto o un prodotto finale che nel complesso venga giudicato *bello*, e non di suscitare negli spettatori un giudizio estetico sulla bruttezza. Pur ipotizzando che Kant ritenesse possibili i giudizi estetici sulla bruttezza, parallelamente ai giudizi di gusto, resterebbe poco chiaro il motivo per cui i giovani artisti dovrebbero sentirsi in dovere di rimuovere i difetti dalle loro opere, impedendo così – piuttosto che favorire – i giudizi sulla bruttezza.

Il “formalismo” è un argomento ricco e complicato che entra necessariamente in gioco quando si ha a che fare con l'estetica kantiana, ma Kant non deve necessariamente essere letto come un formalista *stretto* riguardo all'oggetto del puro giudizio estetico. Secondo i sostenitori del formalismo kantiano in senso stretto valutare un oggetto come bello vuol dire rispondere alle proprietà spazio-temporali dell'oggetto, come la simmetria, la proporzione e l'armonia. In base a questa prospettiva, un giudizio estetico puro di bellezza sarebbe una risposta *solamente* a un gioco nello spazio (come il disegno o la figura) o a un gioco nel tempo (come il ritmo, nella sua possibile combinazione con l'armonia e la melodia). Tuttavia, nell'attribuire a Kant una visione così ristretta sorgono diversi problemi. L'oggetto che suscita il libero gioco nel giudizio di gusto, infatti, non deve essere necessariamente simmetrico né mostrare ordine e proporzione, così come la bellezza non deve essere intesa in senso stretto.

Il concetto di un'affascinante bruttezza si può meglio spiegare ricorrendo alla nozione kantiana di bellezza come espressione di un'*idea estetica*. Un'idea estetica è una rappresentazione intuitiva dell'immaginazione talmente ricca da non poter essere racchiusa adeguatamente in un concetto. Si potrebbe sostenere che lo slancio raggiunto dall'immaginazione nell'idea estetica comporta una tensione interiore che rende l'intuizione dell'immaginazione così vigorosa da trovarla esteticamente attraente e intrigante. Il gioco con le idee estetiche è illimitato perché ci si potrebbe soffermare a oltranza su di esse: le idee estetiche possono essere dunque considerate come esempio di una rappresentazione affascinante, ma non per questo *brutta*.

Il principio di finalità e la sua applicazione

4. Il quarto argomento si basa su un'analogia tra l'agire in modo sbagliato, cioè in modo immorale, e il giudicare qualcosa come brutto. Secondo Kant, le azioni sbagliate non vengono compiute per ignoranza della loro natura deplorabile: piuttosto, nel commettere azioni sbagliate e, dunque, nel violare la legge morale, il soggetto

è consapevole (o almeno potrebbe diventare consapevole) di ciò che sta facendo e sa di essere comunque subordinato alla legge morale espressa dall'imperativo categorico; compiere un'azione sbagliata significa, dunque, scegliere di violare la legge morale. Da ciò segue un'analogia con la bruttezza: quando esprimo un giudizio di gusto negativo, sono allo stesso tempo consapevole del principio che mi permette di esprimere un giudizio di gusto positivo, ovvero il principio di finalità, e lo applico nello stesso processo del giudizio.

Questa analogia di per sé non è debole, ma non supporta la tesi dell'*Affermazione* dei giudizi estetici puri sulla bruttezza. L'argomentazione parte da una premessa plausibile, ma sarebbe un errore dedurre che esistono giudizi estetici di bruttezza senza considerare la possibilità che l'oggetto esibisca una forma fallimentare di finalità o di funzionalità che lo renda sgradevole.

È vero, infatti, che anche il soggetto che compie un'azione immorale riconosce (o potrebbe riconoscere) la validità della legge morale, e di conseguenza il dovere di conformarsi ad essa. Come afferma Kant nella *Religione*, "L'uomo (anche più perverso), quali che siano le sue massime, non trasgredisce mai la legge morale, per semplice spirito di rivolta (mediante il rifiuto di obbedienza). Al contrario, la legge morale si impone all'uomo in modo irresistibile, in virtù della sua disposizione morale" (RGV 6:36, p. 356). Un comportamento cattivo non può essere ricondotto a un "pervertimento della ragione moralmente legislatrice, come se essa potesse distruggere in sé la dignità della legge e rinnegare l'obbligatorietà che ne consegue: cose assolutamente impossibili" (RGV 6:35, p. 355; cfr. 6:22n.), ma è dovuto, piuttosto, alla subordinazione della legge morale all'amor proprio. L'agente immorale, infatti, si abbandona all'errore ma conserva ancora la propria razionalità, pertanto non agisce in base a un imperativo diabolico, ma in base a una massima dettata dall'amor proprio. Come suggerisce un passo delle lezioni di antropologia del 1770, "gli esseri umani non traggono infatti alcun compiacimento né godimento immediato dal male, ma solo nella misura in cui esso è un mezzo per soddisfare la loro inclinazione e per promuovere il loro vantaggio" (V-Anth/Fried 25:608). Colui che si comporta in modo sbagliato continua a essere vincolato alla legge morale, eppure fa per se stesso un'eccezione da quella legge al fine di perseguire un proprio vantaggio e il proprio interesse personale. Ciò tuttavia non intacca il fatto che la legge morale rimanga il criterio con cui giudicare le massime e le azioni dell'agente.

L'analogia con la bruttezza avrebbe potuto procedere più vantaggiosamente come segue: la risposta alla bruttezza non implica l'ap-

plicazione di un principio *separato* di non utilità o di controfinalità.²¹ Se si volesse affermare che chi esperisce la bruttezza applica un principio di finalità, si dovrebbe dire che l'oggetto è giudicato come se rivelasse un tipo di finalità sbagliata o fallimentare. È per questo che l'esperienza di tale bruttezza risulta prettamente sgradevole.

Nella terza *Critica*, Kant sostiene che le figure sbilenche dispiacciono a causa della loro deformazione o imperfezione, ma non che queste forme portino a giudizi di pura bruttezza, poiché per trovare deformi gli oggetti non è necessario usare il "gusto". In quella che potrebbe essere una risposta a Francis Hutcheson, il quale considerava le figure geometriche come belle, Kant scrive:

Sarà difficile che qualcuno trovi che ci vuole un uomo di gusto per provare più compiacimento per la figura di un cerchio che per un contorno storpio, più per un quadrilatero equilatero ed equiangolo che per uno sghembo, con i lati diseguali, per così dire *deforme* [*verkrüppelten*]; per questo, infatti, ci vuole solo il senso comune e nient'affatto il gusto. Dove si percepisce un intento, per esempio quello di valutare la grandezza di un luogo, oppure di permettere l'apprensione, con una divisione in parti, del rapporto delle parti medesime l'una con l'altra e con il tutto, lì ci vogliono figure regolari, e anzi quelle della specie più semplice; e il compiacimento non si basa immediatamente sulla visione della figura, ma sulla sua utilizzabilità per ogni sorta di intenti possibili. (KU 5:241-2, p. 249; corsivo aggiunto)

Dopo aver analizzato gli oggetti asimmetrici e simmetrici in termini di finalità, Kant prende in esame l'asimmetria di una stanza, di un giardino e di un animale ferito. Un oggetto di questo tipo, asimmetrico o disfunzionale, provoca dispiacere "perché è controfinale," come si evince dal proseguimento del paragrafo:

Una stanza le cui pareti formino angoli sghembi, un'area di giardino analoga, perfino ogni violazione della simmetria, sia nella figura degli animali (per esempio avere un occhio solo) sia in quella degli edifici o delle composizioni floreali, dispiace [*mißfällt*], perché è controfinale, non solo in pratica, riguardo a un uso determinato di queste cose, ma anche per la valutazione in ogni sorta di intenti possibili; ma non è questo il caso del giudizio di gusto, il quale, se è puro, lega immediatamente il compiacimento o il dispiacimento [*Wohlgefallen oder Mißfallen*] con la mera considerazione dell'oggetto, senza riguardo all'uso o a un fine. (KU 5:241-2, p. 251)

Negli animali, la controfinalità può derivare da disfunzioni, asimmetrie, o anche da entrambe le cose. Questa bruttezza violerebbe tuttavia la condizione disinteressata del giudizio estetico, poiché se la bruttezza diventa sgradevole fino a volerla evitare, viene meno anche il disinteresse necessario per garantire la purezza del giudizio estetico.

²¹ Wenzel è costretto a *modificare* la trattazione di Kant e introduce la nozione di "negative purposiveness" (finalità negativa; Wenzel 2005, p. 131). L'applicazione del principio (positivo) di finalità sostiene la conclusione della tesi di *Negazione*.

La bruttezza come simbolo del male

5. Dal quarto argomento si può trarre un quinto e ultimo argomento correlato. Partendo dalla premessa della bellezza come simbolo del bene morale, si può pensare per analogia alla bruttezza come simbolo del male.

Questa argomentazione vuole trarre vantaggio dalla tesi esposta da Kant nel §59 della *Critica della capacità di giudizio*, ma attinge indirettamente anche alla precedente argomentazione sull'analogia tra il comportamento immorale e il giudizio sul brutto, ispirandosi inoltre alle analogie Leibniziane tra la bruttezza apparente e il male.

Questo argomento, tuttavia, si dimostra fallimentare, soprattutto perché non si concilia con gli obiettivi filosofici più ampi di Kant, primo fra tutti l'intento sistematico di mediare dal dominio della natura a quello della libertà: ciò impedisce di considerare la bruttezza come simbolo del male morale. Il significato morale delle belle forme della natura si giustifica, secondo Kant, nella possibilità di leggere la loro bellezza come una traccia della moralità, che non si contrappone ai tentativi degli esseri umani di realizzarsi moralmente. La bellezza si coglie pertanto come «un linguaggio in cui la natura ci parla»²². Ma lo stesso discorso non vale in modo inverso: non avrebbe senso riconoscere che la natura dia un segno per cui inibire i fini degli esseri umani. Infatti, se si attribuisse alla natura un simile linguaggio – come se essa ci parlasse attraverso la bruttezza – ci si potrebbe trovare demoralizzati e delusi e si rischierebbe di perdere la speranza nella realizzabilità dei fini morali.

Kant sostiene che la bellezza è un simbolo del bene morale, ma non afferma mai che la bruttezza è un simbolo del male. Un argomento a sostegno della bruttezza come simbolo del male non potrebbe conciliarsi con gli obiettivi sistematici di Kant rivolti alla realizzabilità di un "ponte" dal dominio della natura a quello della libertà (cfr. KU 5:175-6, pp. 83-85). La bruttezza non può essere considerata come un'applicazione del principio (positivo) della finalità della natura o del principio trascendentale della capacità di giudizio, a meno che questa non la si consideri come una forma fallimentare di finalità, qualcosa di sgradevole a livello non universale.

²² Kant considera i colori, dal bianco al rosso, secondo l'ordine dei sette colori, come dei modi per richiamare all'animo idee di innocenza, sublimità, audacia, franchezza e così via (KU 5: 302, p. 413).

Conclusione

La mia riflessione sulla bruttezza nell'estetica di Kant, articolata attraverso questi cinque argomenti, non ha la pretesa di essere esaustiva, ma si propone di riassumere alcuni problemi relativi a una possibile trattazione kantiana su un puro giudizio estetico di bruttezza. Alla luce di quanto discusso finora, ci sono valide ragioni per negare che questa teoria sia possibile.

A differenza di molti suoi predecessori, Kant non afferma nella propria teoria estetica la possibilità dei giudizi estetici puri di bruttezza, né dei giudizi negativi di gusto. Considerando i predecessori britannici e tedeschi di Kant, si nota che ai primi manca il sistema concettuale critico kantiano, così come l'idea che l'estetica sia una disciplina basata su un principio a priori della capacità di giudizio. Per gli scrittori britannici, la bruttezza ("deformity") è una sorta di disfunzione o asimmetria (o anche entrambe).

Pur riconoscendo che anche la filosofia critica di Kant ammette disfunzioni e asimmetrie nel mondo, il suo sistema filosofico, prevedendo l'applicazione del principio trascendentale della finalità della natura, non autorizza a parlare di giudizi estetici puri di bruttezza, né in riferimento agli oggetti della natura, né in riferimento all'arte (e, più precisamente, alle opere del genio, che Kant descrive come un talento *naturale* tramite cui la natura dà la regola all'arte; cfr. KU 5: 307-8, pp. 427- 429).

Da un punto di vista più ampio che guarda al contesto storico, Kant può essere riconosciuto come un'eccezione.²³ I suoi successori (come Karl Rosenkranz e Bernard Bolzano), i neokantiani (come Hermann Cohen) e i fenomenologi (come Edith Landmann-Kalischer), riconoscono il giudizio sul *brutto* come un giudizio estetico, o quantomeno lo presentano come tema di discussione nelle loro teorie estetiche. Questa differenza tra Kant e i suoi successori può essere attribuita al fatto che i successori di Kant non adottano completamente due tesi che sono invece fondamentali nella teoria estetica kantiana, ovvero *un principio a priori di finalità della natura* sul quale è fondato il puro giudizio estetico, e il gioco libero e armonico tra le facoltà dell'animo come fonte del piacere caratteristico dell'esperienza estetica.

²³ Rosenkranz 2017; Bolzano 1843, pp. 36-7 (sul bello *relativo*) e pp. 43-4. Cohen 2005, vol. 8, parte 3; vol. 1, p. 58; e vol. 9, parte 3, vol. 2, pp. 382-88. Landmann-Kalischer 1905, pp. 263-328. Il lavoro di Landmann-Kalischer risulta ancora relativamente trascurato negli studi di estetica, ma si veda per un approfondimento anche Matherne 2020, pp. 315-34.

Bibliografia delle opere di Kant

Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften. Hrsg.: Bd. 1–22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin 1900ff. (Akademie-Ausgabe)

AA Akademie-Ausgabe

Anth Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (AA 07)
Trad. it.: *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, in *Critica della ragion pratica e altri scritti morali*, tr. it. di P. Chiodi, UTET, Novara 2014.

BGSE Bemerkungen über die Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen

EEKU Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft (AA 20)

GMS Grundlegung zur Metaphysik der Sitten

KU Kritik der Urteilskraft (AA 05).
Tr. it. L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio* BUR, Milano 2012.

TG Träume eines Geistersehers, erläutert durch die Träume der Metaphysik (AA 02)

V-Anth/Fried Vorlesungen Wintersemester 1775/1776 Friedländer (AA 25)

V-Met-L1/Pölitz Kant Metaphysik L 1 (Pölitz) (Mitte 1770er) (AA 28)

V-Met/Vig Vorlesungen Wintersemester 1793/1794 Die Metaphysik der Sitten Vigilantius (AA 27)

V-Lo/Politz Vorlesungen Sommersemester 1789 Logik Pölitz (AA 24)

Bibliografia secundaria

- Aagaard-Morgensen, L.
2019 *Introduction*, in L. Aagaard-Mogensen e J. Forsey (a cura di), *On the Ugly: Aesthetic Exchanges*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Alexander, S.
1933 *Beauty and Other Forms of Value*, Crowell, New York.
- Bolzano, B.
1843 *Über den Begriff des Schönen: Eine philosophische Abhandlung*, Borrosch and André, Praga.
- Bosanquet, B.
1890 *The Aesthetic Theory of Ugliness*, in “Proceedings of the Aristotelian Society”, 1, 3, pp. 32-48.
- Bosanquet, B.
1963 *Three Lectures on Aesthetics*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.
- Brandt, R.
1994 *Die Schönheit der Kristallen und das Spiel der Erkenntniskräfte. Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant*, in R. Brandt e W. Stark (a cura di), *Autographen, Dokumente und Berichte. Zu Edition, Amtsgeschäften und Werk Immanuel Kants, Kant-Forschungen*, vol. V, Meiner, Amburgo.
- Clewis, R.
2023 *The Origins of Kant's Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cohen, A.,
2013 *Kant on the Possibility of Ugliness*, in “British Journal of Aesthetics”, 53, 2; pp. 199–209.
- Cohen, H.
2005 *Werke*, Georg Olms, Hildesheim.
- Danto, A.,
1896 *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago.
- Eco, U. (a cura di) 2007 *On Ugliness*; tr. ingl. A. McEwen, Rizzoli, New York 2007.
- Guyer, P.
2005 *Kant on the Purity of the Ugly*, in Id., *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Guyer, P.
2015 *Play and Society in the Lectures on Anthropology*, in R. Clewis (a cura di), *Reading Kant's Lectures*, De Gruyter, Berlin -Boston 2015.

- Guyer, P.,
1997 *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Landmann-Kalischer, E.
1905 *Über den Erkenntniswert ästhetischer Urteile: Ein Vergleich zwischen Sinnes- und Werturteilen*, in "Archiv für die Gesamte Psychologie", 5, 3, pp. 263-328.
- Leppert, R.,
2016 *Ugly*, in J.D. Mininger e J.M. Peck (a cura di), *German Aesthetics: Fundamental Concepts from Baumgarten to Adorno*, Bloomsbury, London.
- Lohmar, D.
1998 *Das Geschmacksurteil über das faszinierend Häßliche*, in H. Parret (hrsg.), *Kants Ästhetik, Kant's Aesthetics, L'esthétique de Kant*, de Gruyter, Berlin - New York.
- Makkai, K.
2021 *Kant's Critique of Taste: The Feeling of Life*, Cambridge University Press, Cambridge, 2021.
- Matherne, S.
2020 *Edith Landmann-Kalischer on Aesthetic Demarcation and Normativity*, in "British Journal of Aesthetics", 60, 3; pp. 315-34.
- McConnell, S.,
2008 *How Kant Might Explain Ugliness*, in "British Journal of Aesthetics", 48, 2, pp. 205-28.
- Paris, P.,
2017 *The Deformity-Related Conception of Ugliness*, in "British Journal of Aesthetics", 57, 2, pp. 139-60.
- Pinder, T.
1987 *Zu Kants Logik-Vorlesung um 1780, anlässlich einer neu aufgefundenen Nachschrift*, in R. Brandt – W. Stark (a cura di), *Kant-Forschungen*, vol. 1, pp. 79-114.
- Rosenkranz, K.
1853 *Ästhetik des Hässlichen*, Bornträger, Königsberg; tr. ingl. A. Pop e M. Widrich, *Aesthetics of Ugliness*, Bloomsbury, London 2015.
- Rosenkranz, K. *Aesthetics of Ugliness: a Critical Edition*, Bloomsbury, London 2017; cit. pp. 240.
- Santayana, G.,
1896 *The Sense of Beauty*, Scribners, New York.
- Strub, C.
1989 *Das Häßliche und die 'Kritik der ästhetischen Urteilskraft': Überlegungen zu einer systematischen Lücke*, in "Kant-Studien", 80, pp. 416-46.
- Wenzel, C.

- 2012 *Do Negative Judgments of Taste Have a priori Grounds in Kant?*, in “Kant-Studien”, 103, 4.
- Young, M.
1992 *Introduzione*, in I. Kant, *Lectures on Logic*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Sitografia

- Küplen, M.
2011 *Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective*, «Contemporary Aesthetics», 9, 10 senza p. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol9/iss1/10/
- Naragon, S.
“Kant in the Classroom: Logic Notes”
<https://users.manchester.edu/Facstaff/SSNaragon/Kant/Notes/notesLogic.htm>
- Steenhagen, M.
2010 *Explaining the Ugly: Disharmony and Unrestrained Cognition in Kant*, in “Esthetica”, 11
<https://estheticatijdschrift.wp.hum.uu.nl/wp-content/uploads/sites/175/2014/09/3-Esthetica-ExplainingtheUgly-DisharmonyandUnrestrainedCognitioninKant-2010-11-24.pdf>

