

Aisthesis

Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico

**Towards a new “aesthetics of war”?
Is Polemos still father of all things?**

edited by

Francesco Valagussa

Andrea Mecacci

Fabrizio Desideri

Aisthesis

Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico

*Towards a new “aesthetics of war”?
Is Polemos still father of all things?*

Edited by

Francesco Valagussa

Andrea Mecacci

Fabrizio Desideri

Vol 16, No 2 (2023)

Firenze University Press



Citation: Desideri, F., Mecacci, A., & Valagussa, F. (2023). Foreword. Europe at war: almost eighty years later. *Aisthesis* 16(2): 3-5. doi: 10.36253/Aisthesis-15140

Copyright: ©2023 Desideri, F., Mecacci, A., & Valagussa, F. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Foreword. Europe at war: almost eighty years later

FABRIZIO DESIDERI¹, ANDREA MECACCI¹, FRANCESCO VALAGUSSA²

¹ Università degli Studi di Firenze

² Università Vita-Salute San Raffaele, Milano

fabrizio.desideri@unifi.it; andrea.mecacci@unifi.it; valagussa.francesco@hsr.it

After almost eighty years, exception made for the conflicts in former Yugoslavia (which, however, nominally did not involve European Union member states between 1990 and 2001), war has come knocking at Europe's doors again. Certainly, it can be said that during this long period, the European continent has lost that "familiarity" with the experience and the very idea of being able to participate in a war. To this extent, the absence of an actual European army, resulting from entrusting every military defense entirely to NATO, may have nurtured this peculiar illusion of the European Union. Europeans have believed that the various levels into which the notion of conflict has historically been articulated – e.g. the military level, the cultural level, the political level, but also the religious, ethical, values, and so on – have all collapsed onto the economic level.

The general idea of replacing conflict with competition certainly exercised not only great fascination, but also great influence: politics itself was conceived as an ancillary dimension, inexorably reduced to "ordinary administration". One might just think to what the limit on government deficit (3% of GDP) has represented in recent decades in terms of economic value, becoming almost a kind of symbol; with absolute value even from a political point of view.

The war that broke out two years ago now, in February 2022, and in some respects also the one that broke out a few months ago, in the first days of October 2023, reminded us how war expresses itself at different levels and on a multiplicity of layers.

In this unfolding of new war scenarios, that could even prelude a third world war no longer just "in pieces", to cite Pope Francis' recurring thesis, one cannot limit oneself to merely returning to the claim of the autonomy of the political or to emphasizing the

non-negotiability of certain basic values, however still crucial in the age of global trade. On the other hand, the fallacious identification between war and competition, which re-proposes itself in the form of a sinister parody in the war between gangs that plagues stadiums all over the world, already invites us to step back from a psychological-naturalistic interpretation of war, deriving each of its cyclical reoccurrences from uncontrollable impulses of human nature. It becomes necessary, instead, to think about today's wars without surrendering to the temptation to unify them in a single figure. To ponder them in the specificity of their internal reasons, not only related to the geopolitical order. Being aware that in both cases it is worth neither resurrecting an improbable classic form of war (already catastrophically disproved by the First World War) nor lazily relying on the incapable categories of post-modernism. It is with this awareness that the critical tradition, albeit fragmentary, of European thought can rediscover its vocation. First and foremost, by distinguishing between the different origins and forms of ongoing conflicts. It is only to the extent of our ability to discern and understand the conflicting reasons that we will also be able to nourish with political rationality the possibilities of a fair peace not involving the annihilation or humiliation of one side. It is precisely in this regard that the good European philosophical tradition can do its share. Thus, recognizing the seriousness of Putin's aggression against Ukraine may not preclude one from conceiving its premises and imagining scenarios that would prevent the recurrence of such events. Similarly, standing firm in condemning the terrible pogrom suffered by Israel on 7 October 2023 cannot impede condemning the massacres of civilians (mainly women and children) ordered by the government headed by Netanyahu, without thereby endorsing those forms of old and new anti-Semitism resurfacing both in Europe and overseas, often also in completely unrelated places.

On the basis of these more general premises, the very notion of an "aesthetics of war" needs to be rethought in new forms. Above all, by relating this notion to the thesis put forward by Novalis

according to which "the real war is war of religion; it even goes as far as extermination and the insanity of men is revealed therein in its utmost complete aspect". This requires the abandonment of the Romantic perspective that assimilates war to the chivalrous spirit of the duel, at least to underline that no bare economism would ever explain not just the origin of war but its very persistence. Always, even today, the ultimate motivations of a war must be thought of in their asymmetrical relationship with every soberly rational calculation: what is believed in it and through it, or – if preferred – that quid of "bacchic melancholy" of which Novalis, once again, speaks.

While talking about new forms of "aesthetics of war", we do not mean to refer to an anesthetization of war, which according to Benjamin characterizes fascism, as opposed to the communist project of politicizing the masses. Instead, by "aesthetics of war" we mean the necessity, in the face of the solicitation deriving from the events of war, to thoroughly rethink a whole series of themes: the notion of borders, that of propaganda and of the mild boundaries between this latter and information, the need for paradigms through which to "read" and interpret the emergence and articulation of war events, and so on.

In her article, Maria Filomena Molder reminds us of the importance and role of art as an activity literally capable of tearing the mask off violence, but without ever hiding it. In this sense, the link with Franson's article, dedicated precisely to the connection between war and image, between judgement and propaganda, is profound. Western culture has always claimed the autonomy of judgement, but also the need for judgement to be rooted in the context in which it operates, hence Déborah Brosteaux seeks to investigate those mechanisms of exoneration and detachment that allow us not to feel involved in the phenomenon of war. On the other hand, it is also a question of identifying the paradigms through which to grasp the phenomenology of war: in this sense, Antonio Dall'Igna's article dwells on the paradigm of domination proposed by Ernst Jünger and on that of waiting suggested by Simone Weil. Another read-

ing paradigm revolving around the motif of war in Roger Caillois is proposed by Azzariti-Fumaroli. More directly focused on the relationship between art and war in an actualizing perspective is the article by Alice Iacobone dedicated to the work of Maria Kulikovka.

Inevitably the presence of war has the effect of stimulating new overall conceptions, new *Weltanschauungen*, understood not so much as the claim of “global visions”, but of more modest “world intuitions” that allow us to find new ways through the increasingly complex plots of contemporaneity. Perhaps it is precisely in this sense that Heraclitus’ saying “war is father of all things” still retains the capacity to resonate meaningfully in our world.

The contributions composing the *Focus* section dedicated to the theme of a new “aesthetics of war” are followed by two papers dedicated to the crucial topic of the relationship between “Christian images and ancient culture” at the core of an important work by Daniele Guastini published by Morcelliana in 2021. These are the essay by Graziano Lingua, dedicated to *The secularizing nature of Christian choice for images* and a contribution by Guastini himself, *From allegory to figure and back again*, which delves into some of the motifs of his book (primarily the issue of the figure with reference to Benjamin and Auerbach). To this focus, inaugurating a new direction of Aisthesis intervention – that of the discussion of relevant contemporary works – follow the contributions of a multifaceted and highly interesting *Varia* section, with contributions by Quentin Gailhac, Davide Mogetta, Deborah De Rosa, Miranda Guerra.



Citation: Azzariti-Fumaroli, L. (2023). Una polemologia vertiginosa. Attorno al motivo della guerra in Roger Caillois. *Aisthesis* 16(2): 7-14. doi: 10.36253/Aisthesis-14808

Copyright: © 2023 Azzariti-Fumaroli, L. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Una polemologia vertiginosa. Attorno al motivo della guerra in Roger Caillois

A vertiginous polemology. Around the motif of war in Roger Caillois

LUIGI AZZARITI-FUMAROLI

Università Telematica Pegaso, Napoli
luigi.azz@tin.it

Abstract. The essay is dedicated to war considered through the reflections of Roger Caillois and in particular through certain motifs – feast, sacred, vertigo – that allow us to grasp its ‘metaphysical’ intention, i.e. capable of looking at war as the point of chiasmatic reversibility of life and death.

Keywords: Roger Caillois, war, sacred, vertigo, metaphysics.

1. In uno dei suoi *Exercices d'admiration* Emil Cioran tratteggia di Roger Caillois un ritratto impareggiabile, che ne cattura vividamente l'eclettismo sfrenato, imposto da un'accidiosa impazienza verso la «monotonia» della Scienza (Cioran [1986]: 145-150). Una frettolosa incontentabilità che lo fa vacillare – come Caillois stesso dovette confessare nella premessa a *L'Homme et le sacré* – fin oltre i «limiti della conoscenza positiva» (Caillois [1950]: 13 [trad. it. 11]), perché non appena un tema si trova ad essere da lui abordato, gli fa difetto la costanza che sarebbe necessaria per un'analisi più terabrante. Ad un puntiglio rimuginante, egli preferisce la suggestione dell'intuito, la dispersione fondamentale delle idee, lo sguardo di sorvolo. Una scelta che peraltro sembra essere obbligata allorché sia l'oggetto medesimo della ricerca a rivelarsi poco propenso a lasciarsi «guardare fisso» (Caillois [1936]: 384). È questo, ad esempio, il caso della guerra, il cui *parossismo* appare tale da sottrarsi necessariamente ad una descrizione sistematica. Caillois vi dedica nel 1946 un primo, concentratissimo studio imperniato sulla tesi che la guerra nasca da un *cupio dissolvi* ebbro e invasato, cui fa seguito, quasi vent'anni dopo, un altro lavoro, di maggiore ampiezza, concentrato, in particolare, sulla guerra totale contemporanea, in quanto conflit-

to che non «lascia esistere nulla al di fuori di sé» (Caillois [2012]: 159 [trad. it. 118]). In entrambi i lavori l'urgenza della dimostrazione cede il posto ad una collezione di istantanee, come a voler dare espressione, attraverso una giustapposizione a tratti persino caotica, alla rigorosa causalità alla quale sarebbe sottomessa l'età moderna, e di cui la guerra rappresenterebbe il «fenomeno totale» (Caillois [1946]: 218 [trad. it. 159]), irriducibile ad ogni forma di razionalismo, e per questo più adeguatamente descrivibile solo se immerso in una dimensione affine al «fantastico», in una forma di narrazione, cioè, che Caillois vuole capace di rivelare, per mezzo d'un compromesso tra una concezione razionale della realtà ed il sospetto che la ragione non sia onnisciente, la lacerazione di un «mondo senza miracolo» (Caillois [1966]: 34; cfr. Affinati [2004]; Coglitore [2016]: 15-16).

La rottura della «coerenza universale» (Caillois [1966]: 20; cfr. Porro [2004]: 280) di cui il fantastico registra l'accadere, lo rende d'altro canto apparentabile a quel particolare momento festivo – da Caillois accomunato a più riprese alla guerra – nel quale l'ordine cosmico è soppresso, sì da rendere lecita qualsiasi sfrenatezza (Caillois [1950]: 145 [trad. it. 105])¹. Questa equivalenza fra guerra e festa – che George Bataille ritenne «sconvolgente» (Bataille [1951]: 324)² – era ispirata dagli interessi

più spiccatamente antropologici coltivati da Caillois negli anni della sua formazione (cfr. Felgine [1994]: 74 sgg.). Sviluppando alcune ricerche sulle società primitive, egli era pervenuto all'idea che la festa fosse per queste un momento di «sregolatezza» (cfr. Caillois [1967]: 138 sgg. [trad. it. 106 sgg.]) affine a quel «tempo dell'eccesso» nel quale la guerra parrebbe trovare la propria dimensione cronologica³. E sebbene – si afferma in *Guerre et sacré* (Caillois [1946]: 218 e 224 [trad. it. 159e 164]; ma cfr. pure Caillois [2012]: 213 [trad. it. 161]) – il loro contenuto ed il loro senso – rispettivamente di gioia, la festa, di orrore, la guerra – siano contrapposti, la loro funzione, la loro «grandezza assoluta», le loro «analogie di forma e di scala» indurrebbero ad accostarle. Esse – puntualizza Caillois – rappresentano il climax che smuove e trasforma le società moderne, annullando ogni spazio individuale attraverso una mobilitazione di tutte le energie collettive. D'accordo con quanto espresso da Ernst Jünger in *Der Kampf als inneres Erlebnis*⁴, ma non mancando di richiamare anche i nomi di Goebbels e di Ludendorff, Caillois sostiene che sia soprattutto la guerra moderna, nella sua «essenza ideale», a suscitare quegli istinti primigeni normalmente celati dalla civiltà (Caillois [1946]: 222 [trad. it. 163]). Alla stessa stregua

¹ Questo passo è menzionato pure da Horkheimer e Adorno (1988: 113 [trad. it. 111]), i quali vi ravvisano l'attestazione di una volontà di fuoriuscita dal pensiero e dalla civiltà attraverso «orge primitive», in quanto «forze trasfigurate dell'origine». Un'espressione, questa, a sua volta, per Jesi (2013: 67-69), un po' falsa, o, meglio, colorata di Europa pre-quattordici, ossia ante «festa mondiale della morte», e dietro la quale si celerebbe l'intenzione di riportare all'interno un'economia di discorso più organica «le membra sparse del conoscere scientifico applicato alla festa». Quel conoscere che Caillois realizzerebbe attraverso un'«osservazione etnografica» e insieme «un'esegesi d'una società diversa, ma ritenuta tale da poter fungere legittimamente da modello conoscitivo della nostra».

² Ma si vedano pure la lettera di Bataille a Caillois del 1° ottobre 1945, in Bataille (1987: 132-135); la nota in Bataille (1957: 152 [trad. it. 184, nota 51]) e quella in Bataille (1976a: 250-251 [trad. it. 55, nota 2]), dove *Théorie de la fête* è espressamente richiamata quale fonamen-

tale fonte di ispirazione. Per una più distesa disamina dei rapporti fra Bataille e Caillois anche con particolare riguardo al tema della guerra, si fa comunque rimando a Galletti (2015: 118 sgg.)

³ Come ricorda Hollier (1979: 363), di *Théorie de la fête* le diverse versioni (del 1939, del 1940 e del 1950) differiscono fra loro, segnatamente nelle rispettive clausole. Il pessimismo di Caillois muta infatti di tono, a seconda che la sua riflessione si situi prima o dopo il secondo conflitto mondiale. Prima di questo, Caillois «guarda con disgusto il mondo moderno insabbiarsi nelle vacanze, languire in uno slow stantio che nessuna festa potrà più ravvivare. Dopo la guerra lo vede al contrario (e a cose fatte) condannato alla...guerra». Cfr. Romi Mukherjee (2006).

⁴ L'importanza di quest'opera del pensatore tedesco è attestata specialmente in Caillois (2012: 193-199 [trad. it. 146-151]). Ma analoga esemplarità delle brutali descrizioni di Jünger del campo di battaglia e del suo orrore si trova in Bataille (1976b: 251 [trad. it. 117]). In generale, sul motivo della guerra in Jünger, cfr. Masini (1987).

di quella che Furio Jesi ha chiamato «festa crudele», nella quale le energie mitiche si risvegliano in un'esperienza collettiva di violenza e di dolore che ha qualcosa di numinoso (Jesi [2013]: 65-66), la moderna guerra totale sembrerebbe essere l'unica pratica umana capace di «sedare» (cfr. Bataille [1971]: 557 [trad. it. 125]) un'eccitazione priva di limiti e di ricordare all'individuo ch'egli non è padrone del proprio destino, perché forze a lui superiori possono in ogni momento annientarlo (cfr. Caillois [1946]: 226-227 [trad. it. 165-166]). Occorrerebbe pertanto pensare la guerra come un'epifania del divino, o, meglio, essa sarebbe da riconoscere come una *nèkyia*, come una discesa agl'inferi a partire dalla quale l'uomo si ritrova completamente trasformato, avendo scoperto l'essenza stessa del suo essere (cfr. Caillois [1946]: 228 [trad. it. 167]).

2. La guerra che Caillois descrive vede un prevalere della forma meccanica o scientifica dei combattimenti sull'«eroe titolato», con la conseguenza che le regole che informavano gli scontri pre-moderni e che rendevano la guerra non troppo diversa da un gioco, da un'«occupazione cameratesca», debbono cedere il passo alla perdita d'ogni misura (cfr. Caillois [1946]: 229-231 [trad. it. 160-169]). Le ragioni di questa dismisura sarebbero da ricercare nella civiltà industriale, nello sviluppo degli Stati e nella meccanizzazione della vita collettiva; ma, in primo luogo, esse sarebbero da riportare alla graduale scomparsa del dominio del sacro, inteso come ciò cui ognuno dedica la parte migliore di sé, ciò che ognuno considera il valore supremo al quale sacrificherebbe la vita (Caillois [1946]: 236; [trad. it. 173]; cfr. Ries [1981]: 28 sgg.)⁵. Come tale, e dunque quale archetipo delle scelte spesso drammatiche nelle quali l'uomo è coinvolto, al sacro sarebbe connaturata un'ambivalenza per la quale ogni forza che lo incarna tenderebbe a dissociarsi in un elemento santo ed in un elemento profano. Se pertanto l'ambito del profano, come sembra dimostrare l'evoluzione del-

la società, si ampliasse al punto da abbracciare la quasi totalità dell'esistenza umana (Caillois [1950]: 69 [trad. it. 52]), occorrerebbe constatare come ad imporsi sarebbe sempre più l'indifferenziazione, l'uniformità, la parificazione dei livelli, il rilassamento delle tensioni. Ad assicurare la persistenza dell'antico alternarsi di ordine e caos permarrebbe unicamente l'avvicinarsi della pace e della guerra. Anzi, secondo Caillois, si dovrebbe ammettere che sia solo nella guerra totale moderna a potersi riconoscere la sopravvivenza di quell'«energia pericolosa, incomprensibile, poco maneggevole, sommamente efficace» sprigionata dal sacro (Caillois [1950]: 21 [trad. it. 16]; ma cfr. Caillois [2012]: 232-235 [trad. it. 175-177])⁶.

A questo proposito è stata però a giusta ragione rilevata una contraddizione nell'argomentazione di Caillois: la descrizione della «guerra sacrale» da lui proposta si attaglierebbe non già alla guerra moderna, quanto piuttosto a quella pre-moderna, dalle cui caratteristiche, reali o immaginarie, essa parrebbe essere stata desunta. Quest'errore di prospettiva sarebbe stato generato dalla *reversibilità della diacronia* che permeerebbe la situazione culturale della modernità nel suo rapporto col passato (Scurati [2003]: 113, nota 7). Un tentativo di recupero e di rivitalizzazione del preterito che, nel caso di Caillois, si rivelerebbe non soltanto nell'adozione d'una postura intellettuale improntata ad un passatismo aristocratico conforme alla scelta di perseguire in ogni campo del sapere la ricerca delle origini come intimazione d'eternità (Moebius [2018]: 264-366), ma anche, e più scopertamente, nella decisione di scegliere, per dar sostegno alla propria

⁵ Per una puntuale analisi del motivo del sacro in Caillois, si veda Ries (1981, pp. 28 sgg.)

⁶ Bataille (1951: 325), constatò, sul margine di questi approdi della riflessione di Caillois, come «senza il sacro, la totalità della pienezza dell'essere sfugge all'uomo che sarebbe così solo un uomo incompleto; ma se il sacro prende la forma della guerra, l'uomo è minacciato di annientamento totale». D'altra parte, come Berns (2019: 273) ha recentemente osservato, il problema della reversibilità del sacro e del profano e della necessità di cercare un'energia asimmetrica al di là di questa reversibilità non può che trovare nella guerra, in quanto relazione reversibile e perciò asimmetrica e prettamente energica, il suo naturale compimento.

tesi, un insieme di opere appartenenti per la quasi totalità ad autori annoverabili fra le fila della tradizione reazionaria, e perciò inclini a considerare il passato come «una sorta di pappa omogeneizzata che si può modellare nel modo più utile» (Jesi [2011]: 287; cfr. Ginzburg [2000]: 230-232).

Ma se la caratterizzazione della guerra moderna come unica possibile manifestazione del sacro nel mondo contemporaneo si presta ad essere interpretata come la concessione alle inclinazioni d'«un surrealista velleitario, un etnografo dilettante, un agitatore confusionario», come Lévi-Strauss (Lévi Strauss [1955]: 1219) ebbe ad apostrofare Caillois⁷, è pur vero che la riflessione da questi condotta nella seconda parte del *Bellone* assume una connotazione metafisica, tesa, cioè, dal fisico al non-fisico e all'oltre-fisico (cfr. Caillois [2012]: 159-168 [trad. it. 118-125]), tale da riscattarla dalle panie di un'attardata erudizione storiografica nelle quali avrebbe altrimenti potuto essere relegata. La polemologia dispiegata da Caillois in queste pagine – la cui prima stesura risale al 1947 e nelle quali è evidente l'influenza esercitata dalle *Discussions sur la guerre* cui, nei primi anni Quaranta, si diede vita da parte di alcuni intellettuali del Collège de Sociologie e del gruppo «Esprit», animato da Marcel Moré, Pierre Klossowski e Paul Landsberg (cfr. Galletti [2015]: 116 sgg.) – si declina infatti accordando alla guerra non più una densità storiografica, quanto un significato che ne accentua il carattere di «trasformazione dell'essere» in cui ciascuno si rivela a se stesso (Caillois [2012]: 196 [trad. it. 148]). La guerra prende pertanto i tratti di un turbamento che «dissipa i simulacri» che esprimono le menzogne del sentimento e del pensiero (Caillois [2012]: 215 [trad. it. 162]), e fa vacillare l'indi-

viduo, consegnandolo ad una «vertigine» (Caillois [2012]: 226 [trad. it. 170]) che lo proietta in un universo di spaventosa intensità.

3. Questa nozione di “vertigine”, percorrendo quella “diagonale” da Caillois in più occasioni tracciata fra ambiti diversi e tuttavia capaci di mostrare, in forza di somiglianze e corrispondenze sotterranee, una rete di riflessi, echi, riverberazioni e ridondanze (cfr. Caillois [1960]; Caillois [1970], nonché Guillaume [2018]: 410 sgg.), rivelerebbe analogie con (e si rischiarebbe attraverso) la medesima nozione di “vertigine” che l'analisi fenomenologica ha definito come la «situazione limite in cui si è in balia d'uno spazio «inabissato» (Maldiney [2012a]): il fenomeno della vertigine in tanto manifesterebbe il venir meno d'ogni coordinazione, in quanto rappresenterebbe un'inversione ed una contaminazione di ciò che è prossimo e di ciò che è lontano. In questo senso esso – è stato affermato – non sarebbe altro che l'«*automovimento del caos*» (Maldiney [2012b]: 205). Il quale si estrinsecerebbe nella violenza confessata della guerra nella misura in cui questa sprofonda l'individuo nel nulla, là dove l'uomo non ha centro, né lo spazio luogo (cfr. Maldiney [2012b]: 205), ovvero nella catastrofe conseguente alla sovversione dell'istinto di conservazione e all'imporsi d'una tendenza a venir meno a se stessi, a «disertarsi» (Caillois [1964]: 46 [trad. it. 37]). Si tratta, per Caillois, di constatare l'irrompere d'una smania di annientamento fomentata e nutrita da forze che operano a far nascere il conflitto, per quindi crescere, annettendosi via via i risultati del loro sforzo, secondo un movimento spiralato che si accompagna ad un franare percettivo dello schema del mondo. Un movimento che ripete il tentativo di confutare la legge di gravità che ispira i giochi che poggiano su aerine derivate, su «equilibri mantenuti per via di correzione e minuti ritocchi» (Papetti [1992]: 209), e di cui pure si legge, alla voce «*Ilinx*» («gorgo», da cui sempre in greco, «*ilingos*», «vertigine»), nella tassonomia dei ludi che apre *Les jeux et les hommes* (Caillois [1967]: 67-75 [trad. it. 40-45]). La similitudine fra i cosiddetti “giochi del capogiro”, che intendono accedere ad una specie di spasmo, di trance, onde

⁷ Mette conto ricordare che il grande antropologo replicava con tanto sprezzo alle critiche che Caillois aveva l'anno prima rivolto al suo *Race et histoire* in un articolo, apparso sul n. 24 della «Nouvelle Revue Française», dal titolo *Illusions à rebours*, nel quale attaccava gli etnologi in generale, e più in particolare quelli che avevano mostrato affinità con il Surrealismo (Lévi-Strauss, ma anche Leiris, Métraux e Georges Henri Rivière), accusati di ingratitudine verso la propria civiltà. Al riguardo si fa comunque rimando a Wendling (2010).

annullare la realtà con vertiginosa precipitazione, e la vertigine della guerra non si esaurirebbe, però, nella comune ricerca del piacere instillato dal terrore. A renderli fra loro affini contribuirebbe anche, se non soprattutto, la perdita di coscienza o, meglio, lo “spostamento” che questa conoscerebbe al di fuori di sé, in uno stato ek-statico che non si riduce a sragione, ma si dispone piuttosto come un *redoublement de soi*, giacché cadere nella «deliziosa angoscia» (Caillois [1964]: 49 [trad. it. 39]) che le vertigini suscitano equivarrebbe ad avere una rappresentazione condizionata dallo sdoppiamento di se stessi. Il determinarsi quindi – come già rilevò Robert Vischer (Vischer [1873]: 15; cfr. Caillois [1964]: 49 [trad. it. 39]) – di un’auto-affezione che intensifica una «sensazione vitale generale», e permette uno scindersi della percezione fra un “vedere” ed uno “stare a vedere” in ragione del quale le cose sembrano muoversi, sebbene in realtà siamo soltanto noi che ci muoviamo *in* loro e *con* loro. Non a caso un poeta come Velimir Chlebnikov ha ritenuto di cogliere nelle volute delle altalene che da bambini si disegnano rincorrendo strambe fantasie di traslazione una legge che prescrive «ora al rinoceronte ed ora all’uomo d’essere signori della terra» (Chlebnikov [1989]: 20), potendo riconoscere nel ritmico ondeggiare della biciancola un’occasione per «chiamare all’esistenza, semplicemente lasciandolo accadere, un aspetto appena prevedibile di una materia sottoposta a un’elaborazione incontrollabile» (Caillois [1962]: 9): un rincorrersi di alterazioni, dissolvenze, subitane apparizioni. Ma al contempo in questa repentina sovversione della stabilità della percezione parrebbe esservi anche un rimedio al votarsi dell’esistenza alla distruzione. Nell’oscillare a mezz’aria d’ogni gioco che intende il movimento secondo le alternanze di equilibrio e squilibrio non vi sarebbe infatti soltanto un offuscarsi della forma, bensì pure un tentativo di stancare il tempo, impedendogli di essere un divenire (Caillois [1938]: 130 [trad. it. 75]).

Al contrario, nella vertigine della guerra si assisterebbe ad una intensificazione del tempo, dovuta al suo procedere attraverso una così tanto rapida successione di istanti da dare l’impressione ch’esso moltiplichi la sua carica travolgente e

precipite. Una dinamica, questa, che troverebbe, secondo Caillois, nella frenetica economia bellica il proprio correlativo oggettivo (cfr. Caillois [2012]: 208-211 [trad. it. 158-160]), ma di cui emblema sarebbe il tempo della trasgressione, il quale tenderebbe ad esaurirsi e rinnovarsi nell’istante stesso in cui viene ad essere oltrepassato il limite al quale la trasgressione è legata da un «rapporto di avvolgimento di cui nessuna effrazione può da sola venire a capo» (Foucault [1963]: 59), poiché non vi è trasgressione senza che si dia il limite, la forma che consenta di farla agire. In questa prospettiva la dismisura propria d’una trasgressione a oltranza determinerebbe il conclamarsi di un’esperienza nella quale la «forma assoluta della guerra» (Caillois [2012]: 189 [trad. it. 143]) verrebbe ad essere sempre di nuovo superata: non già soltanto nella sua accezione discorsiva, di «*vrombissant verbiage*»⁸, e neppure in quella che la vuole sinonima di crudele patologia delle relazioni sociali (cfr. Benjamin [1991]: 549-550), quanto in quella che l’intende coincidere con «il vasto limbo» d’un vita rarefatta dalle fulminanti incursioni della morte (Caillois [1977]: 53).

4. È a causa di questo stemperarsi fin quasi all’impercettibilità della soglia che separa vita e morte che all’obiettività dell’analisi sarebbe impedito di cogliere la deformità delle elaborate agonie che la guerra reca con sé (Caillois [2012]: 151 [trad. it. 113]). Nondimeno, Caillois non rinuncia a farsene esegeta, perché vi ravvisa il deflagrante punto di intersezione nel quale il Caso e la Necessità presiedono al destino umano appena prima che subentri una scabra aridità, un’inerzia minerale (Caillois [2008]: 167). La precarietà cui le dimensioni delle guerre moderne costringono l’umanità come mai prima era accaduto avvince Caillois, non già, però, come pure è stato detto (Almansi [1990]: 87), per un cedimento al sadismo, insito in un’impalpabile ansia di capire, bensì perché nel reale

⁸ Fu questa, piuttosto, la prerogativa d’altri autori francesi, a cominciare da Céline, come ulteriormente (cfr. già Pellini 2020) dimostrano le pagine di recente pubblicate di *Guerre* (Céline [2022]). Ma si veda Morot-Sir (1992).

devastato egli sembra trovare l'irripetibile possibilità di descrivere la vita attraverso la sua assenza, di penetrare nell'abisso che separa eppure tiene insieme la materia vivente e quella inanimata (cfr. Caillois [1960]: 12 [trad. it. 5]). Prodomo di quel riparo di fronte alla caducità umana che Caillois troverà in *Pierres*, circoscrivendo un universo estraneo alla consunzione⁹, la sua polemologia intende mostrare l'inebriante voluttà di inabissarsi in quella «vuota pienezza» che esige un continuo processo di trasformazione della morte nel compimento della vita e insieme in un'esistenza che «muore di non morire» (Caillois [1950]: 177 [trad. it. 128]). Questo *stare in morte aspettando la vita*, di cui annuncio si ha nell'elezione del gioco quale modello d'ogni combattimento e insieme d'ogni esercizio irriducibile – contenendoli esso entrambi (ancorché astrattamente, convenzionalmente) – ad una qualche opposizione del vivere e del morire (cfr. Caillois [1967]: 19-21 [trad. it. 11-12]), negli scritti sulla guerra sembra intridere ogni pagina alla stregua della soprasignificazione, della funzione uniformante in cui abita l'impersonalità dell'operazione conforme ad un centro propria della Storia¹⁰, ed in ragione della quale occorrerebbe riconoscere come ogni guerra non sia altro che una sola guerra, punto mobile e preciso in cui tutti gli eventi si riuniscono in uno: là dove la vita e la morte si perdono in se stesse, trasmutandosi, penetrando l'una nell'altra, dilatandosi «in una spirale di fragori metallici e di polvere su tutta la crosta della terra» (Calvino [1995]: 2000).

BIBLIOGRAFIA

- Affinati, E., 2004: *Guerra e letteratura in Roger Caillois*, "Riga" 23, pp. 201-204.
- ⁹ Cfr. Laserra (2012); Yourcenar (1989).
- ¹⁰ Cfr. De Certeau (1975: 228). In ciò – sia detto qui incidentalmente, rinviando per una più distesa disamina sull'argomento a Lazzarich (2009: 95-98) – si ravvisa il debito contratto dalla polemologia di Caillois verso la filosofia hegeliana, da questi peraltro esplicitamente ammesso nelle conclusioni del *Bellone* (Caillois [2012]: 245 [trad. it. 148]).
- Almansi, G., 1990: *L'incerta chiarezza. Storie irregolari tra pittura e letteratura*, Garzanti, Milano.
- Bataille, G., 1951: *La guerre et la philosophie du sacré*, "Critique" 45, pp. 133-143, trad. it. di F.C. Papparo, *La guerra e la filosofia del sacro*, in Id., *L'Aldilà del serio e altri saggi*, Guida, Napoli, 2000, pp. 315-325.
- Bataille, G., 1957, *La Littérature et le mal*, Gallimard, Paris, trad. it. di A. Zanzotto, *La letteratura e il male*, SE, Milano, 2006.
- Bataille, G., 1971: *Méditation Héraclitéenne*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, p. 557, trad. it. di F. Di Stefano, *Meditazione eracleitea*, in *La congiura sacra*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 125.
- Bataille, G., 1976a: *La souveraineté*, in *Œuvres complètes*, vol. VIII, Gallimard, Paris, pp. 243-456, trad. it. di L. Gabellone, *La sovranità*, il Mulino, Bologna, 1990.
- Bataille, G., 1976b: *La limite de l'utile*, in *Œuvres complètes*, vol. VII, Gallimard, Paris, pp. 181-280, trad. it. di F.C. Papparo, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano, 2000.
- Bataille, G., 1987: *Lettres à Roger Caillois*, Éditions Folle Avoine, Romillé.
- Benjamin, W., 1991: *Roger Caillois, Julien Benda, Georges Bernanos, G. Fessard*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 549-552.
- Berns, T., 2019: *La guerre des philosophes*, Puf, Paris.
- Caillois, R., 1936: *Note sur La Guerre dans le sociétés primitives*, de M.R. Davie, in "Nouvelle Revue Française" 275, pp. 384-386.
- Caillois, R., 1938: *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, trad. it. di A. Salsano, *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- Caillois, R., 1946: *El culto de la guerra*, in Id., *Fisiologia de Leviatan*, Editorial Sud-americana, Buenos Aires, poi, rimaneggiato e col titolo, *Guerre et sacré*, in *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950, pp. 215-243, trad. it. di R. Guarino, *Guerra e sacro*, in *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp. 157-177.

- Caillois, R., 1950: *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, trad. it. di R. Guarino, *l'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.
- Caillois, R., 1960: *Sciences diagonales*, in *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris, pp. 11-21, trad. it. di G. Leghissa, *Scienze diagonali*, in *Locchio di medusa*, Cortina, Milano 1998, pp. 3-9
- Caillois, R., 1962: *Esthétique généralisée*, Gallimard, Paris.
- Caillois, R., 1964: *Instincts et Société*, Gonthier, Paris, trad. it. di D. Gorret, *Istinti e società*, Guanda, Parma, 1983.
- Caillois, R., 1966: *De la féerie à la science fiction*, Gallimard, Paris, trad. it. di P. Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Roma-Napoli, 1985.
- Caillois, R., 1967: *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, trad. it. di L. Guarino, *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano 2017.
- Caillois, R., 1970: *Nouveau plaidoyer pour le sciences diagonales*, in *Cases d'un échiquier*, Gallimard, Paris, pp. 53-59.
- Caillois, R., 1977: *Trois leçons des Ténèbres*, Fata Morgana, Montpellier.
- Caillois, R., 2008: *Le fleuve Alphée*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris, pp. 87-178.
- Caillois, R., 2012: *Bellone ou la Pente de la guerre*, Flammarion, Paris, trad. it. di M. Tabacchini, S. Uberti, E. Verzegnassi, *La vertigine della guerra*, casa di marrangi, Gussago (BS), 2014.
- Calvino, I., *Histoire du chevalier parenthèse (per Albrecht Altdorfer)*, in *Saggi. 1945-1985*, vol. 2, Mondadori, Milano 1995, pp. 1999-2000.
- Céline, L.-F., 2022: *Guerre*, Gallimard, Paris, trad. it. di O. Fatica, *Guerra*, Adelphi, Milano 2023.
- Chlebnikov, V., 1989: *La legge delle altalene*, in *Poesie*, Einaudi, Torino.
- Cioran, E. M., 1986: *Exercices d'admiration*, Gallimard, Paris, trad. it. di M.A. Rigoni, *Esercizi d'ammirazione*, Adelphi, Milano, 1988.
- Coglitore, R., 2016: *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico*, Quodlibet, Macerata.
- De Certeau, M., 1975: *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, trad. it. di A. Jeronimidis, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006.
- Felgine, O., 1994: *Roger Caillois. Biographie*, Stock, Paris.
- Foucault, M., 1963: *Préface à la transgression*, "Critique" 195-196, 1963, pp. 751-769, trad. it. di C. Milanese, *Prefazione alla trasgressione*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1996, pp. 55-72.
- Galletti, M., 2015: *La comunità "impossibile" di George Bataille*, Kaplan, Torino.
- Ginzburg, C., 2000: *Mitologia germanica e nazismo*, in Id., *Miti emblemici spie*, Einaudi, Torino, pp. 210-238.
- Guillaume, B., 2018: *Littérature et sciences humaines: autour de Roger Caillois*, Champion, Paris.
- Hollier, D., 1979: *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, Gallimard, Paris, trad. it. di M. Galletti, *Il Collegio di Sociologia (1937-1939)*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W., 1988: *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt a. M., trad. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Jesi, F., 2011: *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, Nottetempo, Roma.
- Jesi, F., 2013: *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, Nottetempo, Milano, pp. 61-113.
- Laserra, A., 2002: *La Déchirure fantastique (et ses détours)*, in Laserra, A. (ed.), *Roger Caillois. Fragments, fractures, refractions d'une oeuvre*, Unipress, Padova, pp. 65-86.
- Lazzarich, D., 2009: *Guerra e pensiero politico. Percorsi novecenteschi*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli.
- Lévi-Strauss, C., 1955: *Diogène couché*, "Les Temps Modernes" 110, pp. 1186-1220.
- Maldiney, H., 2012a: *Sur le Vertige*, in Charcosset, J.-P., (ed.), *Henri Maldiney: penser plus avant...: actes du colloque de Lyon (13 et 14 novembre 2010)*, Les Éditions de La Transparence, Chatou, pp.13-15.
- Maldiney, H., 2012b: *Regard Parole Espace*, Cerf, Paris.
- Masini, F., 1987: *La guerra come nomos della catastrofe*, in Masini, F. (ed.), *Ideologia della guerra*, Bibliopolis, Napoli, pp. 61-76.

- Moebius, S., 2018: *Die Zauberlehrlinge. Soziologisches Geschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*, Herbert von Halem Verlag, Köhln.
- Morot-Sir, E., 1992: *Death, power and the myth of man in French literature of the thirties*, in *Death, power and the myth of man in French literature of the thirties*, in Costa, F., Critchfield, R., Golsan, R.J., Koepke, W. (ed.), *German and International Perspectives on the Spanish Civil War: The Aesthetics of Partisanship*, Camden House, Columbia (SC), pp. 229-260.
- Papetti, P., 1992: *La vertigine*, in Celati, G. (ed.), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano, pp. 209-211.
- Pellini, P., 2020: *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, Quodlibet, Macerata.
- Porro, M., 2004: *Natura, primo sapere*, "Riga" 23, pp. 268-295.
- Ries, J., 1981: *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, Jaca Book, Milano.
- Romi Mukherjee, S., 2006: *Festival, vacation, war: Roger Caillois and the politics of paroxysm*, "International Social Science" 58, pp. 119-138.
- Scurati, A., 2003: *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma.
- Vischer, R., 1873: *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig.
- Wendling, T., 2010: *Une joute intellectuelle au détriment du jeu? Claude Lévi-Strauss vs Roger Caillois (1954-1974)*, "Ethnologies" 32, pp. 29-49.
- Yourcenar, M., 1989: *L'homme qui aimait les pierres*, in *En pèlerin et en étranger: essais*, Gallimard, Paris, pp. 181-205.



Citation: Brosteaux, D. (2023). L'art de mettre à part. Autour d'un affect guerrier. *Aisthesis* 16(2): 15-27. doi: 10.36253/Aisthesis-15141

Copyright: © 2023 Brosteaux, D. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

L'art de mettre à part. Autour d'un affect guerrier

The art of setting apart. About a warlike affection

DÉBORAH BROSTEAUX

Université Libre de Bruxelles
deborah.brosteaux@ulb.be

Abstract. This article explores a certain type of affect that accompanied the post-1945 European dream: the feeling that an impassable distance separates us from worlds at war. Starting with the interplay between protected spaces and devastated territories, the article seeks to trace the operations that give life to this affect of distance. How does this distance play a part in our ways of being at war? And what kind of agentivity is at work, which makes it possible not to feel involved? Drawing on Martha Rosler's montages of images and a fragment of Simone Weil, the article unravels the tortuous mechanisms that allow us to be at war, while at the same time setting war apart.

Keywords: guerre à distance, rêve européen, Martha Rosler, Simone Weil, Stengers & Pignarre.

L'Occident serait agressé pour ce qu'il est, la lumière qu'il porte, sa joie de vivre, de danser, de boire et d'aimer. [...] la sidération de somnambules est de rigueur. « Quand se réveilleront-ils enfin ? » – autrement dit : qu'est-ce que ces gens ont accepté de devenir pour vivre si inconsciemment sur un tas de ruines, pour ne ressentir la violence du monde et n'être ébranlés qu'à cet instant, pour avoir attendu cette atrocité, cette heure fatidique avant de considérer avec sérieux l'existence des fantômes qui les entourent ? Croyaient-ils vraiment que leurs espaces-temps ne se croiseraient jamais ? Qu'à force de marcher les yeux fermés ils ne rencontreraient pas un de ces fantômes prêt à leur faire la peau ?

Louisa Yousfi (2022 : 53)

1. LE REVE EUROPEEN¹

L'invasion de l'Ukraine par la Russie a été, ici à l'ouest de l'Europe, présentée de manière récurrente comme la fin d'un rêve – un rêve qui a pris forme en Europe après 1945 dans les ruines et les cendres. Ce rêve, qui plonge ses racines dans une histoire bien plus longue, est né d'une promesse, dont l'Union Européenne a été présentée comme l'incarnation : après les dévastations inouïes, les souffrances et les morts par dizaines de millions, l'Europe se reconstruira en terre de paix. Mais à y regarder de plus près, ce rêve européen a pris une tournure bien étrange : car nous savons bien sûr que, dans les faits, l'Europe n'a jamais cessé d'être en guerre. Nombre d'États européens ont participé aux coalitions qui ont envahi l'Afghanistan et l'Irak, ont bombardé la Lybie, les Balkans, la Somalie, le Mali, le Yémen, le Pakistan, le Sahel, la Syrie... De fait, ces guerres sont aussi les nôtres. Notre « paix » est engagée dans leur réalité. Et cette intrication des réalités ne s'en tient pas aux seules interventions militaires, mais passe par des faisceaux de relations multiples et complexes : héritages des passés coloniaux qui marquent les guerres présentes, rapports économiques nord-sud, industries européennes de l'armement, dévastation des milieux et réchauffement climatique qui étendent les déserts, font s'accroître les conflits autour des ressources qui se raréfient...

L'annonce, en 2022, d'une « fin du rêve européen » met directement en lumière sa formulation exacte : non pas « plus de guerre », mais « plus de guerre... chez nous ». Le rêve européen est moins un rêve de paix que la promesse d'une séparation : les peuples d'Europe n'auront plus à vivre la guerre, mais la guerre peut être menée au loin. La guerre reste une évidence – on n'imagine même pas un monde sans guerre – mais c'est une évidence seulement en tant que réalité lointaine. Elle est ce que les Européens doivent regarder du dehors, tels les spectateurs à distance de

quelque chose qui n'est pas fondamentalement leur affaire. Nos armées, nos économies, nos industries peuvent être engagées dans ces guerres du moment que leur réalité n'affecte pas la nôtre.

Dans ce qui suit, je voudrais m'arrêter sur les affects qui se logent dans le tableau ainsi dressé du rêve européen, compris comme promesse de séparation. Un tableau dans lequel il semble y avoir des mondes engloutis, possédés par la guerre, en ruines – et notre monde qui y échappe, se tient naturellement à distance. Un tableau dans lequel nous regardons la guerre du dehors ; dans lequel l'expérience de la guerre et de la paix se font face à travers le globe tels des mondes étanches. Il ne s'agit pas de traiter ce tableau comme une sorte de description massive qui viendrait nous « définir » : ce tableau prend lui-même des formes multiples, et il communique avec d'autres histoires qui lui sont hétérogènes. Il se superpose à de nombreuses autres relations à la guerre qui traversent nos territoires, ou entrent en conflit avec elles. Je propose de faire opérer ce tableau comme une sorte de fiction, qui ne forme pas un calque de la réalité, mais qui nous permet de saisir certains de ses traits en procédant à leur amplification : donner toute son importance à tel et tel trait, l'amplifier afin de pouvoir en raconter quelque chose. Il s'agira ensuite de reprendre chaque fois ce tableau pour le déplier couche à couche, pour lui donner de l'épaisseur et de la densité.

Ce que nous explorerons ce faisant, c'est une certaine strate affective : le sentiment qu'une distance en droit infranchissable nous sépare des mondes en guerre. Cette strate affective ne nous définit pas mais elle nous traverse, transportant avec elle des histoires plus longues (Sylvain Venayre [2023] montre ainsi comment nous héritons ici du XIX^e siècle européen, siècle non pas de paix mais de guerres lointaines). Qu'est-ce qui donne vie à ce sentiment de distance ? Et comment participe-t-il justement de nos manières d'être en guerre ? Poser la question en ces termes implique qu'on ne cherchera pas simplement à dénoncer cette distance affective afin d'en appeler en retour à « se rendre plus sensibles » aux violences guerrières qui nous entourent. Une telle

¹ Je remercie Benedikte Zitouni de m'avoir indiqué la place centrale du rêve européen dans les questions abordées dans ce texte, et de m'en avoir proposé la formulation.

exhortation nous ferait passer à côté du problème, dans la mesure où elle impliquerait de traiter cette distance comme une simple absence de sensibilité qu'il s'agirait alors de surmonter, en « rendant visibles » des violences qui seraient restées occultées. Le rêve ne serait alors qu'une illusion dont il nous faudrait sortir. Or, il y a un véritable enjeu à s'arrêter sur cette distance elle-même : elle n'est pas une absence de sensibilité, mais elle abrite au contraire tout un monde d'affects (l'anesthésie, par exemple, est tout un devenir de la sensibilité).

Nous ne sommes pas seulement reliés à de nombreuses guerres *malgré* la distance qui nous en sépare mais, bien plus, cette distance nous raconte beaucoup de nos manières d'être en guerre. La distance qui nous sépare de nos guerres, ce n'est pas la distance qui sépare la guerre de la paix. Si nous ne pouvons en rester à une compréhension de la paix comme un monde qui se définirait par la séparation avec les espaces en guerre, c'est que les opérations de mise à distance font partie intégrante de nos manières d'être en guerre. Si nous regardons à distance, ce n'est pas simplement parce que la guerre s'est « éloignée ». Elle est alimentée par des opérations d'écartement actifs, qui s'entremêlent à plusieurs niveaux : les séparations géographiques dans lesquelles s'inscrivent les conflits armés contemporains, qui prolongent et maintiennent les relations coloniales ; les pratiques militaires des armées occidentales, basées sur les tactiques de la guerre asymétrique et sur les technologies de la guerre à distance ; ou encore la militarisation des frontières européennes, qui tient une place centrale dans ces opérations guerrières d'écartement : mener la guerre à l'extérieur, tout en se barricadant contre cet extérieur perçu comme menaçant. Dans ce contexte, plus la guerre semble s'éloigner, plus il importe de s'arrêter sur le caractère guerrier de cet éloignement.

C'est depuis une telle situation que je voudrais poser le problème de notre distance psychique vis-à-vis des guerres dans lesquelles nos États, et plus largement nos territoires, sont engagés ; où énormément de fils plus ou moins directs et indirects nous relient à elles, et qui pourtant produit

et entretient des différences profondes entre territoires protégés et territoires dévastés. Qu'est-ce qui nous empêche de sentir ces relations et de nous y situer ? Là où le vocabulaire du « rêve » pourrait laisser entendre que nous avons affaire à une illusion de paix dont il faudrait sortir, il faut bien plutôt voir, tout d'abord, comment ce rêve prend place concrètement dans nos expériences, qui elles-mêmes s'ancrent dans ces modalités spécifiques de la violence. Nous savons combien nos espaces en paix sont entremêlés aux violences guerrières – en ce sens nous ne sommes pas « illusionnés » –, et pourtant d'une certaine manière, nous continuons à vivre dans ce rêve. Celles et ceux qui, en Europe, n'ont jamais vécu la guerre font concrètement l'expérience de cette distance. Nous savons que nos territoires sont hantés par d'innombrables morts, mais souvent nous ne sentons pas leur présence. Ou encore, nous savons que la guerre passe par les réseaux économiques et marchands de notre vie quotidienne, par les nombreuses ressources que nous consommons et dont les modes de captation sont guerriers (les aliments cultivés dans les territoires occupés en Palestine, les métaux rares extraits dans les mines du Kivu...), mais il ne s'agit pas moins de modes de circulation diffus, qui souvent nous sont difficilement perceptibles. Dans ces différentes situations, le rêve européen opère comme une trame de notre expérience.

Mais ce n'est pas tout : il y a plus qu'une simple expérience « de fait » à l'œuvre ici. Il faut suivre également les opérations psychiques et les types de cadrage perceptifs qui viennent amplifier ces distances (Butler [2016]), tout en leur faisant jouer le rôle d'une seconde nature. Le rêve européen apparaît alors dans sa dimension de désir, au sens où il est activement nourri par des gestes qui cherchent à le maintenir et à lui donner vie. Pour cerner ces gestes, je reprendrai dans ce texte certaines prises expérimentées, dans un autre contexte, par Isabelle Stengers et Philippe Pignarre dans *La Sorcellerie capitaliste*. Les deux auteurs y proposent de penser la multitude de gestes qui fabriquent et maintiennent activement, laborieusement, les flux capitalistes – ainsi

que l'impression de ne pas pouvoir en sortir – en termes d'« opérations de capture ». Plutôt que de voir dans la participation active à ces gestes l'effet d'une idéologie aveuglante dont il faudrait prendre conscience afin d'accéder au « bon point de vue » (s'il suffisait de prendre conscience d'une aliénation, le capitalisme se serait effondré depuis longtemps), Stengers et Pignarre proposent de suivre les manières dont la capacité même à penser et à sentir se retrouve ici capturée. « Être aveuglé implique que l'on voit "mal", ce qui peut être corrigé ; mais être capturé implique que c'est la puissance de voir qui est affectée » (Stengers et Pignarre [2005] : 62). Poser le problème en termes de capture nous permet de poser les questions suivantes : qu'est-ce qui donne vie au rêve européen ? Par quelles opérations capture-t-il ? Et en quoi nous transforme-t-il ce faisant ?

2. LES MONSTRES DE DISTANCE

Prenons la scène suivante, scène-cliché de la vie dans la paix, qui a été décrite encore et encore : un homme ou une femme, quelque part en France, en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, ouvre les nouvelles du matin, encore à moitié engourdie par le sommeil. Elle voit passer un titre au sujet de la guerre, elle parcourt l'article dans lequel sont incluses des images, des photographies de ruines ou de corps blessés. Ce pourrait être en novembre 2023, Gaza transformée en champ de ruines ; en avril 2022, les fosses communes à Marioupol ; en octobre 2015, les morts et les blessés de l'hôpital bombardé de Kunduz ; les immeubles en ruine d'Alep en 2013 ou de Sarajevo en 1992 ; des enfants brûlés par le napalm au Vietnam, en 1972... Ce sont des images qui emplissent de tristesse ou de colère. Mais un instant plus tard son téléphone sonne, ou elle doit se mettre en route pour aller au travail, réveiller ses enfants, ou simplement elle continue sa lecture du journal, passe à l'article suivant. Très vite la guerre est déjà presque oubliée, chassée par des pensées plus pressantes. Ces images paraissent surgir de loin, d'un monde de destruction qui n'est pas le nôtre.

Ce type de scène – qui a été explorée, dans plusieurs de ses variantes, par Susan Sontag² – est souvent convoquée pour poser le diagnostic suivant : celles et ceux qui ne vivent pas la guerre finissent toujours par s'en détourner, l'oublier, s'en lasser. On évoque alors la limite de nos capacités à nous émouvoir, voire le caractère superficiel de nos indignations lorsqu'elles portent sur des événements lointains. Cette situation apparaît alors comme un éloignement affectif, une difficulté à se rendre sensible, qui est dû à l'écart immense qui sépare la situation de paix dans laquelle nous vivons, et les mondes en guerre dont ces bribes nous parviennent. Plus c'est loin, moins nous en faisons l'expérience, moins nous en sommes affectées nous-mêmes, plus il est normal que la réalité de la guerre nous apparaisse comme quelque chose d'abstrait, que nous n'y soyons pas sérieusement sensibles.

Le problème avec cette manière de décrire les regards du dehors, c'est qu'elle les désactive. Or, dès qu'on entre plus précisément dans les modes d'apparition médiatique des images de guerre et dans les modalités de leur réception, on voit au contraire combien ce dehors est activé, tout ce qu'il peut y avoir de guerrier dans ses manières de se mettre à distance. Au moment où j'écris ces lignes – novembre 2023 – les images de Gaza dévastée circulent à travers tout le globe, relayées par des mouvements de solidarité populaire d'une rare intensité ; quand, dans le même temps, les efforts politiques pour ne pas faire importer ces images se multiplient eux aussi. On voit ici tout ce qu'il peut y avoir de guerrier dans le fait de « ne pas se laisser affecter ».

Reprenons à nouveau la scène qui dépeint les images de la guerre vues du dehors, mais transformons-la, fictionnons-la autrement : rapprochons au maximum ce qu'elle sépare. L'artiste américaine et militante pacifiste Martha Rosler réalise une telle mise en fiction dans sa série de collages *Bringing the War Home* (Rosler [2009]), réalisée en pleine guerre du Vietnam (une technique qu'elle a

² Susan Sontag (2019) explore de nombreuses variantes de cette description dans *Regarding the Pain of Others*.

réitérée durant la guerre en Afghanistan). Rosler a procédé en montant les uns aux autres des fragments de deux sortes, découpés dans les mêmes magazines: les uns sont des images-clichés, stéréotypées, de la domesticité américaine, espaces intérieurs, modernes et harmonieux de l'*American Way of Life* – cuisines hautement équipées, belles et jeunes femmes blanches nettoyant leur salon impeccable à l'aide d'équipements ménagers dernier cri, splendides vérandas avec grande vue pavillonnaire. Les autres sont des images de la guerre américaine en cours au Vietnam, militaires postés dans une tranchée, civile vietnamienne prise en otage – les mains en l'air et les yeux bandés –, corps inertes, convulsés ou accroupis, aux aguets, soldats armés de lance-flammes... En intégrant la guerre dans les foyers, les montages de Rosler font apparaître l'espace domestique américain en tant qu'il est imbriqué dans la machine de guerre: « We may posit that the home is "a haven in a heartless world", to use a victorian phrase. But, in fact, it's as much part of the war machine in the maintenance and reproduction of the soldiers, the society, the work force, as the battlefield itself. » (Rosler [2017] : s.p.) Ses collages rendent littérale cette imbrication: la vue de l'élégant patio débouche sur une rue jonchée de corps, aux façades criblées d'impacts, le long de laquelle s'éloignent des tanks; la cuisine immaculée est fouillée de fond en comble par des militaires en treillis; un homme – un civil vietnamien – aux yeux écarquillés par la terreur, dans ses bras le corps blessé d'un enfant, avance dans l'escalier, tournant le dos au salon où flottent des ballons d'anniversaire. L'espace domestique américain, sa version idéalisée et stéréotypée, est envahi par ces bribes d'image: et pourtant il n'a pas du tout l'air de s'y confronter, mais plutôt de lui tourner obstinément le dos tel un somnambule possédé par de sombres résolutions. Ces collages produisent comme un choc de la séparation obstinée entre deux mondes pourtant intimement liés. Dans ces images d'intérieurs en paix montées aux images de guerre, on retrouve une nouvelle version du cliché de la paix qui apparaissait dans notre première description – un monde distrait et fermé sur soi,



Figure 1. Martha Rosler, *Beauty Rest*, série *House Beautiful: Bringing the War Home*. c. 1967-72, © Martha Rosler, Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York.



In a secluded vacation spot, privacy isn't a problem, so you go all out with glass, for view, light, and visual spaciousness. Simple or no-pattern coverings, soft colors, and small-scale furnishings add to illusion of size. Blue of the ceiling and brown of the beams extend through the glass walls to the eaves from living room to the outdoors

Figure 2. Martha Rosler, *Vacation Getaway*, série *House Beautiful: Bringing the War Home*. c. 1967-72, © Martha Rosler, Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York.

tout à fait abstrait de la réalité vécue de la guerre. Mais apparaît en plus ce qu'il manquait dans cette description: le caractère possédé de ce dehors.

Voilà ce qui à présent, dans cette nouvelle version de la scène, saute aux yeux: l'indifférence présente ici quelque chose d'obstiné, de persévérant, de tenace. Revenons au diagnostic selon

lequel la guerre vue du dehors paraît abstraite, pour le réenvisager à l'aune de toute l'obstination qui habite ces abstractions. L'écart demeure, mais le tableau change de manière décisive, dans la mesure où nous sommes à présent en mesure de demander : quelles sont les opérations qui rendent la guerre abstraite ici, et comment une part de la réalité guerrière passe-t-elle dans ces abstractions ? L'abstraction perd alors son caractère d'« irréalité », pour apparaître dans toute sa férocité. Ce sont des abstractions denses, opérantes et animées³. À travers elles l'écart prend un sens beaucoup plus virulent, et demande à être envisagé depuis ses dynamiques et ses captations propres. Déplier les relations que nous entretenons avec ces abstractions nous situe sur le fil ténu et en réalité plein d'épaisseur qui passe entre ces séparations. La difficulté, c'est justement que ces abstractions à la fois nous situent et rendent si difficile de s'y situer.

Dire que le dehors est possédé par ses propres mises à distance, c'est nommer non pas un simple état de fait, mais quelque chose qui nous arrive, qui implique des devenir actifs. J'aimerais ici reprendre une formule utilisée par la réalisatrice Sarah Vanagt, qui explore dans son film *Dust Breeding*, consacré au Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, les multiples couches de distance qui forment le monde du Tribunal. Au cours du montage des images d'archive du Tribunal – entourée d'images de fosses communes en Bosnie et de cratères dans les rues de Sarajevo –, elle nous dit avoir eu l'impression que le « monstre de distance » s'emparait d'elle aussi, et qu'elle s'en est sentie comme accablée, paralysée (Vanagt [2023] : 128). Je voudrais ici lui emprunter cette formule : le monstre de distance, c'est quelque chose qui peut prendre possession de nous, ou qui nous possède déjà au moins en partie. Mais cela ne revient pas à décrire simplement une situation dans laquelle nous serions « vouées » à ces abstractions. Il faut au contraire partir de la multiplicité des relations qu'on peut entretenir avec elles : des relations qui impliquent à la fois de prendre au

sérieux l'efficacité de leurs effets, de demander ce qui leur permet de prendre possession de nous, et enfin de demander comment s'en protéger.

Qu'est-ce qui en nous nous expose à de telles captures ? Dans son essai *Rester barbare*, Louisa Yousfi demandait ce que nous avons accepté de devenir pour parvenir à vivre inconsciemment au milieu de la violence du monde comme si cette violence ne nous concernait pas, ne nous affectait pas (Yousfi [2022] : 53). Si en effet se laisser posséder par le monstre de distance implique de notre part une certaine agentivité, implique que nous acceptions d'entrer par lui dans un certain devenir, alors la question est de savoir ce que nous y trouvons. Comme l'écrivent Stengers et Pignarre (2005 : 62) dans *La Sorcellerie capitaliste* : « La capture fait prise, et elle fait prise sur quelque chose qui importe, qui fait vivre et penser celui ou celle qui est capturé ». Quels attrait le monstre de distance exerce-t-il sur nous, pour que nous puissions le laisser prendre possession de nous ? Yousfi décrit une sorte de bulle magique habitée par des somnambules, qui se réveillent uniquement lorsqu'une bombe éclate au milieu d'une de leurs stations de métro ou l'un de leurs cafés. Et elle demande autre chose : que vous est-il arrivé pour que vous puissiez vous dire alors : « Ceux qui ont fait cela veulent nous détruire pour la lumière que nous portons, notre joie de vivre, notre amour de la paix, de la liberté et de l'humanité ? » (Yousfi [2022] : 53). L'anesthésie du somnambule et sa conviction d'incarner la paix tiennent ensemble, c'est cela qu'il faut arriver à penser. La bulle envoûtante se referme sur lui quand il dit : « Nous sommes la paix incarnée, la menace est ce qui vient de l'extérieur ou des traîtres parmi nous, et c'est au nom de la paix que nous les combattons » (Yousfi [2022] : 53). On commence à apercevoir ce que le monstre de distance peut présenter d'attrayant. De quoi cette attraction est-elle faite, et comment capture-t-elle ?

3. LES GYGES MODERNES

Ce qui rend redoutables les monstres de distance, c'est à la fois l'efficacité des dispositifs guer-

³ Je dois cette formulation des abstractions en termes de possession à Alice Mortiaux (notamment 2021).

riers qui les mobilisent, et la manière dont ils permettent en même temps de s'en laver les mains. Je voudrais dans ce qui suit donner consistance à l'hypothèse suivante : il y a là un art propre au rêve européen, qui en fait par excellence un rêve de la modernité. Certes, les alliances entre la violence guerrière et les opérations qui introduisent de la distance n'ont rien en elles-mêmes de spécifiquement modernes. Séparer entre l'intérieur et l'extérieur, faire la guerre en dehors des frontières pour consolider la paix intérieure, en passer par des dispositifs qui rendent la violence impersonnelle : tout cela n'a, en tant que tel, rien de propre à la modernité. On peut même avancer que c'est cela qui définit la guerre, en contraste avec d'autres types de violences. Mais les modernes lui donnent une tournure qui leur est propre. J'en retiendrai ici deux traits, intimement liés : d'abord, l'exacerbation inédite des dispositifs qui introduisent de la distance, et la multiplication des médiations entre la violence et ses acteurs ou bénéficiaires – le nombre des grandes instances impersonnelles et des petits sous-traitants – qui à la fois l'éloignent et en diluent l'agentivité. Ensuite, un trait qui concerne les relations des modernes à leur violence : leur propension à considérer que la guerre, essentiellement, est en dehors d'eux. Les modernes sont virtuoses dans l'art de multiplier les gestes froids (Kohpeiß [2023]), les gestes qui éloignent affectivement, et de se blanchir (« nous n'y sommes pour rien ») à travers eux. Nous pouvons nommer cela, avec Houria Bouteldja – qui elle-même marche ici sur les pas de James Baldwin – un art de l'innocence, une habileté à s'innocenter. Je peux garder les mains propres, car entre mon crime et moi, il y a une distance immense :

Aucune justice au monde ne me traînera devant les tribunaux. Mon crime, je le sous-traite. Entre mon crime et moi, il y a d'abord la distance géographique et puis la distance géopolitique. Mais il y a aussi les grandes instances internationales, l'ONU, le FMI, l'OTAN, les multinationales, le système bancaire. [...] Je suis séparée de ma victime – et de mon crime – par une distance infranchissable. Cette distance s'étire. Les checks points de l'Europe se sont déplacés vers le sud. (Bouteldja [2016] : 24)

Si c'est un art dans lequel excellent les modernes, c'est donc aussi parce que leurs techniques, leurs modes d'organisation et le type d'institutions dont ils dépendent sont caractérisés par une prolifération considérable des médiations à travers lesquelles tend à s'effacer tout « sujet » repérable de l'action et de ses effets. J'avais que se laisser posséder par les monstres de distance implique d'y mettre une certaine agentivité, d'*accepter* d'entrer par eux dans un certain devenir... Le fait que cette possession en passe par une prolifération de moyens et de procédés concrets implique qu'on ne pourra pas la réduire à un simple problème de « mauvaise foi » : où il suffirait dès lors de nous prendre la main dans le sac, de révéler nos crimes et nos complicités, de nous mettre face à nos contradictions. Il faut au contraire penser les gestes de blanchiment, et l'agentivité qu'ils requièrent, en lien avec la production d'opérations concrètes qui, de fait, ne cessent de diluer l'agentivité.

Quel genre d'agentivité est à l'œuvre, qui permet justement de ne pas se sentir impliquée ? On trouve, à ce sujet, une piste précieuse dans un fragment de *La pensanteur et la grâce* de Simone Weil, qui nous permet de mettre le doigt sur un certain art psychique, qu'on peut baptiser avec elle l'art des Gygès modernes. En pleine Deuxième Guerre mondiale, elle réinterprétait en effet le récit de l'anneau de Gygès. Le mythe de Gygès, c'est l'histoire de ce berger racontée par Platon dans la *République*, qui trouve un anneau d'or capable de le rendre invisible. Se sentant immunisé par ce nouveau pouvoir, galvanisé de cette immunité, il se met à multiplier les crimes, assassine le roi, s'empare du trône... Dans la réécriture qu'en propose Simone Weil, ce n'est plus à présent celui qui porte l'anneau qui devient invisible : c'est l'anneau lui-même, l'anneau qui lui permet de commettre ses crimes. Le Gygès moderne parvient à rendre l'anneau invisible à ses propres yeux. C'est, comme l'écrit Grégoire Chamayou dans sa *Théorie du drone* ([2013] : 138), une vertu pratique : le Gygès moderne est un spécialiste dans la production de psychismes compartimentés, un maître dans l'art de *mettre à part*. Weil écrit :

L'anneau de Gygès devenu invisible, c'est précisément l'acte de mettre à part. Mettre à part soi et le crime que l'on commet. Ne pas établir la relation entre les deux. [...] Gygès. Je suis devenu roi, et l'autre roi a été assassiné. Aucun rapport entre ces deux choses. Voilà l'anneau. [...] Cette faculté de mettre à part permet tous les crimes. (Weil [1988] : 137)

Cet art psychique est à l'œuvre dans la place que tient la distance chez les modernes en guerre : les modernes sont des experts dans l'art de se blanchir grâce à l'acte de mettre à part, en faisant proliférer les moyens organisationnels, procéduriers et matériels qui permettent de mettre à part soi et le crime qu'on commet. Weil décrypte les mécanismes étranges, retors, d'une telle agentivité :

On met à part sans le savoir, là précisément est le danger. Ou, ce qui est pire encore, on met à part par un acte de volonté, mais par un acte de volonté furtif à l'égard de soi-même. Et ensuite on ne sait plus qu'on a mis à part. On ne veut pas le savoir et, à force de ne pas vouloir le savoir, on arrive à ne pas pouvoir le savoir. (Weil [1988] : 137)

Les Gygès modernes font plusieurs choses, étroitement liées : ils mettent à part et parviennent à oublier qu'ils ont mis à part, expérimentant des modes d'agentivité troubles, qui brouillent leurs propres traces, se rendent opaques à eux-mêmes. Ils se blanchissent ce faisant, se dépeignent et se ressentent eux-mêmes comme de grands innocents. Et ils justifient de nouveaux crimes au nom de cette innocence.

Une première dimension : l'acte de mettre à part. Lors des bombardements aériens et navals de l'opération *Desert Storm*, guerre-éclair menée contre l'Irak par la coalition internationale dirigée par les États-Unis en 1991, un type d'images jusqu'alors peu habituées des journaux télévisés faisait son apparition dans les médias de la coalition : ce sont des images aériennes, prises par des caméras appareillées aux avions ou aux missiles, directement intégrées à l'exécution des frappes. On ne voit personne sur ces images. L'État américain choisit de faire un usage abondant de cette ima-

gerie militaire dans sa communication publique de la guerre, lui permettant de mettre en scène sa puissance technologique et de véhiculer une vision de la « guerre propre ». Comme le décrit Judith Butler, une telle délimitation du champ visuel montre « les modalités par lesquelles les champs visuels et discursifs participent au recrutement et à la conduite de la guerre » (Butler [2016] : VIII). Elle participe à délimiter ce qui va compter comme étant pour nous la réalité de la guerre. Les images retransmises par les médias pendant la guerre du Golfe avaient en commun de ne pas montrer grand-chose des effets physiques et charnels de la violence, des massacres par les airs et des destructions. Mais ce faisant, par cette apparition visuelle de l'effacement, elles montrent beaucoup du mode opératoire de cette violence.

Dans la réécriture qu'en propose Simone Weil, ce n'est plus à présent celui qui porte l'anneau qui devient invisible :, entre les abstractions de langage (« guerre propre », « guerre zéro mort » ...), les abstractions visuelles et les technologies de guerre à distance qui structurent la conduite de cette guerre et les champs sensoriels à travers lesquels elle est perçue ? On peut la formuler en disant qu'à travers tout l'effort pour mettre de la distance entre soi et les effets de la violence, l'État américain et ses alliés européens – et avec et à travers eux, toute une série de puissances qui y trouvaient intérêt – tentaient de passer avec leurs populations une sorte de pacte tacite : laissez-nous mener la guerre, et nous vous assurons en retour qu'elle ne vous affectera pas. Le pacte tacite : vous n'y perdrez plus vos fils. Mais aussi : la mort de l'ennemi ne vous pèsera plus sur la conscience. Vous n'aurez plus de sang sur les mains. Vous ne devrez même plus le voir.

Un tel pacte tacite, qui puise dans la longue tradition des guerres impériales – massacres coloniaux perpétrés grâce à une puissance de feu assurant l'asymétrie des combats (Asad [2018] : 35), ou encore, sous-traitance du sale boulot à des forces indigènes (Chamayou [2013] : 254-259) –, s'est affirmé avec force au début des années 1990. Il a rythmé depuis lors toutes les interventions militaires des puissances occidentales en terres étran-

gères. Il repose sur la mise en œuvre de moyens efficaces : l'externalisation des risques auprès d'alliés locaux et le développement de technologies militaires qui limitent drastiquement l'exposition des militaires nationaux – voire l'annulent complètement dans le cas des drones armés, cette arme qui, comme le résumait un officier de l'Air force, permet de « projeter du pouvoir sans projeter de vulnérabilité » (Chamayou [2013] : 22), de déployer la force militaire hors des frontières, de blesser, de détruire et de tuer sans y risquer sa peau. Le reformuler en termes de pacte implicite, c'est adresser la question : non pas seulement « que s'est-il passé ? » ; mais aussi « *qu'accepte-t-on ce faisant de devenir ?* ».

Une deuxième dimension : l'art de se blanchir, et de commettre de nouveaux crimes au nom de sa propre innocence. Weil nous dit encore que l'art de mettre à part, de séparer entre son crime et soi, est au cœur des procédés par lesquels la civilisation occidentale se contemple elle-même. Tandis qu'elle explique les tares des autres peuples par leurs insuffisances, elle explique ses propres crimes, le massacre des peuples d'Amérique et l'esclavage des peuples d'Afrique *malgré* la perfection de sa propre civilisation. Lorsqu'elle s'apprécie elle-même, la civilisation moderne met le mal de côté (Weil [1988] : 136). Pour se galvaniser de sa propre beauté, elle met sa barbarie à part. Elle peut alors s'autoriser de nouvelles barbaries au nom de sa propre innocence.

Tout le récit de la guerre contre le terrorisme, qui depuis vingt ans vient justifier chacune des interventions militaires occidentales, consiste à se définir soi-même comme incarnation de la liberté, de la lumière et de la paix, et de se donner pour mission de défendre cette beauté dans le monde contre des forces qu'il définit en retour par la tyrannie, l'obscurité et l'inhumanité. Nous n'avons pas d'ennemi, nous voulons la paix, la vie et l'amour – et c'est pourquoi nous combattons féroce­ment ceux qui voudraient détruire toute cette beauté. C'est George W. Bush qui parle, au lendemain des attentats de Madrid du 11 mars 2004 (cela fait un an que l'armée américaine occupe l'Irak) :

Il n'y a pas de ligne de démarcation dans notre monde, ni entre les nations, ni entre les religions ou les cultures, sauf une ligne de démarcation entre deux visions de la justice et la valeur de la vie. Sur une cassette qui revendique les atrocités de Madrid, on entend un homme dire « Nous choisissons la mort, alors que vous choisissez la vie. » Nous ne savons pas si c'est la voix des vrais assassins mais nous savons qu'elle exprime le credo de l'ennemi. C'est un état d'esprit qui se réjouit du suicide, incite au meurtre et célèbre chaque mort que nous pleurons. Et nous qui sommes de l'autre côté de la ligne, nous devons être tout aussi clairs et certains de nos convictions. Nous aimons vivre, nous aimons la vie donnée à nous et à tous. Nous croyons aux valeurs qui défendent la dignité de la vie, la tolérance, la liberté, dont la liberté de conscience. Et nous savons que ce mode de vie vaut la peine d'être défendu. Il n'y a aucun terrain neutre – aucun terrain neutre – dans la lutte entre la civilisation et la terreur, parce qu'il n'y a aucun terrain neutre entre le bien et le mal, la liberté et l'esclavage, la vie et la mort. (Delori [2021] : 61)

Une troisième dimension : mettre à part et puis oublier qu'on a mis à part. Weil : « Un patron d'usine. J'ai telles et telles jouissances coûteuses et mes ouvriers souffrent de la misère. Il peut avoir très sincèrement pitié de ses ouvriers et ne pas former le rapport » (Weil [1988] : 138). Il faut ajouter que le patron ce faisant se réjouit de sa propre capacité à s'émouvoir, il s'honore lui-même – c'est une quatrième dimension – pour être capable de tant de sensibilité et de pitié. Les Gygès modernes sont possédés par de telles dissonances qui transforment leurs psychés en sortes de créatures bicéphales. Mais comme on l'a vu, il y a souvent une prolifération bien plus grande d'opérations qui mettent à part, des médiations très concrètes qui se multiplient entre eux et les souffrances dans lesquelles ils ont leur part. Cette situation les rend enclins à éprouver une émotivité abstraite, amputée de ses relations. Prenons un autre cas : un citoyen d'Europe. Il peut avoir très sincèrement pitié des hommes et des femmes qui meurent dans la Méditerranée, et ne pas former de rapport. Les monstres de distance en ce sens ne se contentent pas d'anesthésier : ils sont encore

à l'œuvre quand nous nous galvanisons trop vite de notre propre émotion. Que l'émotivité humaniste puisse être embrigadée dans les mécanismes de la violence, cela n'apparaît nulle part aussi clairement que dans les réactions de nombreux gouvernants suite aux naufrages. Charles Heller et Lorenzo Pezzoni (2020 : 106), qui portent le projet d'investigation *Forensic Oceanography* autour des naufrages en Mer Méditerranée, reviennent ainsi sur les discours du président de la Commission européenne Jose Manuel Barroso, en octobre 2013, suite à la mort en mer de plus de 500 migrants en l'espace d'une semaine. Après s'être ému publiquement et avoir affirmé que de tels drames étaient inacceptables, il concluait son discours en ne prenant aucune responsabilité pour ces morts, et en annonçant l'augmentation des budgets de Frontex. Il alimentait ainsi toute la mise en scène du renforcement du contrôles des frontières comme mesure pour sauver les migrants. L'art de mettre à part produit activement une incapacité à articuler ce qui est pourtant étroitement lié.

En 2015 l'image du corps d'un enfant échoué sur une plage de Turquie faisait la Une des médias en Europe, le corps d'Aylan Kurdi, Syrien d'origine kurde, dont la famille fuyait Kobane. Les médias titraient alors : « c'est une véritable onde de choc émotionnelle à travers l'Europe »⁴. L'onde de choc émotionnelle, c'est le fait d'une irruption, une secousse liée à quelque chose qui surgit de l'extérieur et nous submerge par surprise. L'image-choc en ce sens-ci, c'est l'apparition soudaine des effets de la violence et de la mort là où les opérations qui la produisent ont permis en même temps de la mettre hors champ.

L'image-choc ne dicte pas par elle-même dans quelle trame affective elle va être incorporée. Elle peut parfaitement s'insérer dans cette esthétique de la désarticulation que Rosler rendait visible dans ses montages : où les regards du dehors et les images de destruction et de mort, pourtant imbriqués les uns aux autres, se font face comme si rien ne les liait. Mais on peut aussi revenir autre-

ment sur l'émotion qu'a suscité la médiatisation de la mort de Kurdi, en déplaçant le regard par la question : que peut-on apprendre du fait que pour beaucoup d'habitants d'Europe, cette image ait pu être vécue comme une découverte, un choc, une prise de conscience ? Qu'est-ce que cela nous raconte de l'histoire de cette violence – par toutes les opérations qui ont permis de ne pas voir, par toutes les manières de s'en arranger ?

Faire apparaître les chemins que prend ici la violence implique de construire la perspective qui permet de faire compter la photo du corps de Kurdi échoué sur une plage de Turquie occidentale en tant qu'image de guerre : ou en tous cas en tant qu'image par laquelle la guerre passe, et ce justement dans la mesure où elle n'y montre pas son visage. C'est la guerre qui passe, opère par la séparation entre dedans et dehors. Avec toute l'agentivité que cela requiert : myriade de checkpoints infranchissables, camps de réfugiés en dehors des frontières européennes et financés par l'Europe, centaines de kilomètres de murs de barbelés, pratique régulière – quoique illégale – du push back en mer par les garde-côtes grecs soutenus par Frontex, qui consiste à refouler les embarcations hors des eaux européennes. La mer et ses noyés, c'est toute l'épaisseur de cette séparation. La guerre, écrivait André Malraux, « c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante » (Malraux [2010] : 109). Voir par où la guerre passe ici implique de s'attarder, dans cette définition, moins sur les morceaux de fer que sur le caractère obstiné de sa violence. Les morts en Méditerranée, c'est encore et toujours faire l'impossible, le résultat d'une agentivité énorme. Ici il faut pouvoir dire, devant une telle image : non, ce n'étaient pas des bouts de métal, ni des gaz toxiques, ni les décombres d'une maison qui l'ont tué, mais il est mort de la guerre par noyade, tué à des centaines de kilomètres des combats. Une histoire qui raconte ici une tentative de fuite hors d'une région en guerre, à feu et à sang, et qui débouche sur la mort suite à des opérations de séparation entre des espaces en guerre et des espaces qui cherchent à se maintenir en dehors, alors même qu'ils sont impliqués dans ces

⁴ Sur la circulation médiatique de cette image, voir notamment L'Obs [2015].

guerres. Resitué de cette manière, l'effet de choc peut effectivement devenir l'occasion de réarticuler le monde de relations qui nous engage dans cette violence : cela fait d'ailleurs partie des effets qu'a produit la circulation de cette image. Face aux violences guerrières qui se nourrissent de liens rendus insaisissables, et qui nous donnent les moyens de ne pas sentir par où la violence passe, créer des prises exige de cultiver un art de l'articulation. Un art d'articuler qui nous rend capables de poser un diagnostic engageant sur la situation⁵.

4. SE PLACER DANS UNE ZONE D'INQUIETUDE

Les agirs guerriers qui fabriquent activement leurs mondes d'innocence – en se revendiquant de la paix ou encore de la vie, ou en produisant les conditions de leur propre ignorance – ont en commun une même recherche d'irresponsabilité. Chacun de leurs gestes dit : « l'affaire est classée », « il n'y a pas à en répondre », « pas de comptes à rendre ». À la suite de Stengers ainsi que de Houria Bouteldja, j'ai cherché ici à situer la réflexion dans une zone d'inquiétude, en cultivant des manières – qu'elles ont nommées non-innocentes – de penser ces violences, des manières de les penser qui empêchent de s'en laver les mains.

C'est pourquoi il importe de lier en une même scène les différentes couches de distance qui traversent le rêve européen : nos existences au sein d'espaces protégés ; la manière dont les puissances occidentales conduisent leurs guerres à distance ; ou encore le durcissement militarisé de nos frontières qui vise à renforcer la séparation des « dehors » (ainsi que la sous-traitance de cette militarisation aux pays qui entourent l'Europe – la Turquie, la Lybie...). On ne pourra pas accuser du dehors, traçant une frontière entre « les coupables » et « nous », ceux qui veulent la guerre et nous qui aimons la paix, qui dénonçons leurs crimes de loin. On ne le pourra pas, à commencer parce que les meneurs de guerre, à les écouter, ne jurent eux-mêmes que par la paix. Mais il ne s'agit pas

pour autant d'identifier les uns aux autres ces différents niveaux (chacun d'entre nous serait « en guerre » tout comme les militaires le sont, et ceux-ci le seraient au même titre que les dirigeants qui prennent la décision de les déployer hors de nos frontières etc.). S'il faut penser notre responsabilité face aux dynamiques guerrières du dehors, c'est pertinemment dans la non-évidence de ces liens qu'elle se joue. La proposition qui guide une telle mise en rapport est qu'à vouloir trop rapidement séparer ces dimensions, en affirmant que nous n'avons pas de responsabilité dans ces guerres, qu'elles se mènent et se décident sans nous, on écarte justement le problème qu'il s'agit d'adresser. La proposition, c'est d'avoir à « répondre » justement de cette absence de « responsabilité », car l'absence de responsabilité, l'absence apparente de liens entre ces guerres et nous est au cœur des dynamiques bellicistes qui les alimentent.

Faire importer la nuance entre la non-innocence et l'identification aux agirs guerriers, c'est marquer toute la différence entre le fait de situer des devenirs qu'on ne se contente pas de subir passivement, et le verdict qui dirait : « tous coupables », « tous bourreaux ». La nuance est importante, tant il serait absurde de dire que nous sommes, à nos petites échelles, en « maîtrise » de la situation – que nous régnons en « chefs de guerre » sur le monde. Ce serait même un aveu de culpabilité fort prétentieux et héroïque : une sorte de fardeau inversé de l'homme blanc, maître puissant sur qui pèse, non plus la lourde tâche de civiliser les barbares, mais la toute aussi lourde tâche de prendre sur lui la faute de toutes leurs souffrances (Despret [2012] : 27-28). Nous sommes empêtrés dans des situations dont nous n'avons pas la maîtrise, et c'est donc cet empêchement qu'il faut penser, notre agentivité oui, mais une agentivité empêtrée, embarquée dans mille processus qui nous dépassent. Ce n'est pas l'agentivité du capitaine qui dirige son navire – ou alors seulement en fortes tempêtes, tentant de s'orienter tant bien que mal au milieu de flots puissants qui l'emportent à la dérive. Il peut agir depuis son bateau, mais certainement pas s'inventer qu'il dirige les flots...

⁵ Je dois ici encore ces formulations aux précieux retours de Benedikte Zitouni.

Prendre sur soi toute l'agentivité de la violence, ou la récuser tout à fait (« nous n'y sommes pour rien ») : la non-innocence est une attitude de pensée qui s'invite lorsqu'il n'est justement pas possible de mettre de l'ordre de cette manière. Il s'agit de penser des modalités de pouvoir non pas en s'y identifiant, mais en tant qu'on est vulnérable à leurs captures, à leurs manières de nous mobiliser, de nous recruter. Penser en termes de capture, comme l'écrivent Stengers et Pignarre,

c'est utiliser un mot que nul ne peut prononcer impunément, en se tenant à distance de ce qu'il ou elle diagnostique. C'est initier un processus sur un mode dont la vérité ne tient pas à l'accord des spécialistes, mais à la manière dont le diagnostic oblige celui ou celle qui le porte. (Pignarre et Stengers [2005] : 143)

L'enjeu – au plus loin de l'attitude du critique triomphant : « nous savons et nous jugeons ou éduquons ceux qui vivent encore dans l'obscurité » – consiste à nommer quelque chose auquel nous sommes vulnérables, qui nous expose au risque de devenir des « âmes capturées » (Pignarre et Stengers [2005] : 143). La non-innocence est le nom d'une pratique qui consiste à poser le diagnostic sur un mode qui ne permet pas de séparer celui qui le pose de ce sur quoi il est posé. Il permet de se protéger de plusieurs poisons, logés dans une série d'attitudes : celle qui dit « tous complices, tous coupables ! », avec son lot de fatalisme et de culpabilité collective ; celle qui se met à la recherche des « vrais coupables », se mettant elle-même à l'abri dans une posture d'innocence ; ou encore l'attitude de paralysie revendiquée qui dit « on n'y peut rien », « on ne peut pas faire autrement que... » (ça avance tout seul).

Situer ainsi la non-innocence permet de préciser comment peut fonctionner ici le « nous » dont j'ai usé abondamment : « Nous qui vivons dans cette paix toujours en guerre », « nous qui multiplions les distances entre nos guerres et nous », etc. À partir du moment où on pose le problème en termes d'effets de capture, dire « nous » ne revient pas seulement à décrire une situation et à y assigner des positions. Il s'agit moins

d'un « nous » descriptif (où il s'agit de se rendre consciente de son positionnement, avec son lot de privilèges, de compromissions etc.) mais plutôt d'un « nous » pragmatique, comme permettent à nouveau de le penser Stengers et Pignarre, qui n'enjoint pas à s'identifier à lui ou à le rallier, mais qui exige de se situer avec attention et inquiétude vis-à-vis d'un problème qu'on ne peut nommer impunément, et qui en ce sens nous engage, dont il nous faut répondre. Lorsqu'on se tourne vers les mouvements antiguerres occidentaux, on rencontre d'autres types de « nous », d'autres manières de les faire fonctionner. Un célèbre slogan pacifiste de l'époque du Vietnam dit par exemple : « Nous ne sommes pas une nation de tueur » – un « nous » qui se revendique de l'essence d'un peuple que la guerre vient défigurer, dénaturer. Temporellement plus proche de nous, il y a « Not in our name », un « nous » qui, comme l'écrivit Grégoire Chamayou (2012 : 53), fait sécession :

Not in our name
will you invade countries
bomb civilians, kill more children
letting history take its course
over the graves of the nameless⁶.

Chamayou défend le « nous » sécessionniste contre le « nous » qui se revendique d'une essence pacifique. Ce dernier endosse, dit-il, une essence véritable du peuple américain qu'il s'agirait de préserver. Or cette revendication repose sur un déni : celui des massacres et des génocides des peuples amérindiens qui est au cœur de la fondation de la nation américaine. C'est à nouveau, peut-on dire avec Weil, une manière de mettre à part, de défendre la beauté de son peuple en mettant à part sa barbarie. Il me semble pourtant qu'il faut ici nuancer, de manière à ne pas prétendre pouvoir faire le tri de manière trop générale entre ce qui devrait être considéré comme de bonnes et de mauvaises manières de se situer collectivement contre les guerres menées par nos États. Dans le

⁶ *Not in Our Name: Pledge of Resistance. A National Anti-War Effort* (2002-2007), [disponible en ligne] <<https://notinourname.net/>> [consulté le 10 août 2022].

cri « Nous ne sommes pas un peuple de tueur », on comprend bien qu'il n'y a pas seulement une identification, la revendication d'une essence pacifique, mais aussi et peut-être avant tout un désir qui s'exprime, un désir abimé : « nous ne voulons pas être un peuple de tueurs », nous refusons ce que vous êtes en train de faire de nous. Ils voudraient pouvoir honorer la beauté de leur peuple, mais ils savent que cette beauté est défigurée. De même que faire sécession en disant « not in our name » est très différent du geste qui consiste à s'en laver les mains, à décliner abstraitement toute responsabilité (« c'est vous – les dirigeants etc. – qui êtes coupables, pas nous »). L'inquiétude pragmatique apporte quelque chose en plus, dont ces manières de dire « nous » pourraient avoir besoin aussi afin de se protéger des effets de capture : car elle exige de se demander ce qui malgré tout se fait en son nom ; ou la manière dont nous sommes malgré tout impliquées dans les violences que nous voulons combattre. Cette inquiétude est précieuse pour pouvoir se frayer des chemins qui permettent d'honorer notre beauté à l'épreuve de ce qui la défigure ; ou pour pouvoir faire sécession tout en se protégeant des gestes qui mettent à part ce qui ne peut être séparé.

REFERENCES

- Asad, T., 2018 : *Attentats-suicides. Questions anthropologiques*, trad. par R. Hadad, Zones sensibles, Bruxelles.
- Bouteldja, H., 2016 : *Les Blancs, les Juifs et nous. Vers une politique de l'amour révolutionnaire*, La Fabrique, Paris.
- Butler, J., 2016 : *Frames of War. When is Life Grievable?*, Verso, London-New York.
- Delori, M., 2021 : *Ce que vaut une vie. Théorie de la violence libérale*, Amsterdam éditions, Paris.
- Chamayou, G., 2013 : *Théorie du drone*, La Fabrique, Paris.
- Despret, V., 2012 : *En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway*, in Dorlin, E. et Rodriguez, E. (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, PUF, Paris.
- Heller, C. et Pessani, L., 2020 : *Forensic Oceanography. Tracing Violence Within and Against the Mediterranean Frontier's Aesthetic Regime*, in Lynes, K., Morgenstern, T. et Paul, I.A. (dir.), *Moving Images: Mediating Migration as Crisis*, Transcript, Bielefeld.
- Hobson, J.A., 1902 : *Imperialism: A Study*, Nisbet, London.
- Kohpeiß H., 2023 : *Affekt und koloniale Subjektivität*, Campus, Frankfurt am Main.
- L'Obs, le 3 septembre 2015, « *L'humanité échouée* » : *la photo qui indigné le monde*, [en ligne : https://www.nouvelobs.com/monde/20150903.OBS5183/l-humanite-echouee-la-photo-qui-indigne-le-monde.html?google_editors_picks=true].
- Malraux, A., 2010 : *L'espoir*, Gallimard, Paris.
- Mortiaux, A., 2021 : *Cultiver nos pratiques d'abstraction ? Reprise de L'art comme expérience*, « journée *Récit des terrestres*, séminaire Specular », [en ligne : <https://www.specular.org/recitsdes-terrestres.html>].
- Rosler, M., 2009 : *La case, la calle, la cocina / the house, the street, the kitchen*, Centro José Guerrero, Granada.
- Rosler, M., 2017 : *Entretien avec Laura Hubber: The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler*, « Getty », [en ligne : <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>].
- Sontag, S., 2019 : *Regarding the Pain of Others*, Penguin, London.
- Stengers, I. et Philippe, P., 2005 : *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, Paris.
- Vanagt, S., 2023 : *Disturbed Earth*, in Berns, T. et Vanaudenhove Brosteaux, D. (dir.), *Traces de guerre*, Presses du réel, Dijon.
- Venayre, S., 2023 : *Les guerres lointaines de la paix. Civilisation et barbarie depuis le XIXe siècle*, Gallimard, Paris.
- Weil, S., 1988 : *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris.
- Yousfi, L., 2022 : *Rester barbare*, La Fabrique, Paris.



Citation: Dall'Igna, A. (2023). Alcuni aspetti del *pólemos* e della catastrofe secondo Ernst Jünger e Simone Weil. *Aisthesis* 16(2): 29-39. doi: 10.36253/Aisthesis-14428

Copyright: © 2023 Dall'Igna, A. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Alcuni aspetti del *pólemos* e della catastrofe secondo Ernst Jünger e Simone Weil

Some aspects of *Pólemos* and catastrophe according to Ernst Jünger and Simone Weil

ANTONIO DALL'IGNA

Università degli Studi di Torino
antonio.dalligna@unito.it

Abstract. The present paper analyses the relationship between the figures of the *Arbeiter* and the *Krieger*, described by Ernst Jünger, and their metaphysical context, that is, the becoming in which the catastrophe of war takes place. The analysis is conducted through a theoretical comparison with Simone Weil's thought, in which war is considered as an extreme case of *malheur*, i.e., the manifestation of divinity as pure grace devoid of power. Two useful paradigms are thus outlined to explain the condition of the human being in the becoming: the paradigm of dominion (Jünger) and the paradigm of waiting (Weil). In the second part of the paper, those two options are associated with two art pieces, in order to visually represent the characteristics of dominion and waiting, showing the dramatic issue of the choice for dominion in the face of the catastrophe produced by technology.

Keywords: *Der Arbeiter, Herrschaft, Malheur*, Renato Bertelli, Adolfo Wildt.

1. NELLA BATTAGLIA

Richiamando un autore e un'autrice collocati dalla vulgata su fronti ideologici opposti, è possibile valutare il diverso atteggiamento umano nei confronti delle trame del divenire; in particolare, si può cogliere la differente disposizione dell'essere umano di fronte alle asperità del tessuto spazio-temporale e saggiare la sua tenuta interiore nel momento in cui si trova collocato in un'apertura catastrofica, segnata dagli effetti di quel *pólemos* che regola il procedere vicissitudinale degli enti. I pensatori in parola sono Simone Weil ed Ernst Jünger, la cui divergenza può essere fatta risalire, dal dominio delle considerazioni ideologizzanti, alle differenze di ordine metafisico.

Il presente articolo analizza alcuni aspetti del rapporto tra le figure jüngeriane dell'*Arbeiter* e del *Krieger* e il luogo metafisico in

cui sono collocate (il mobilitato paesaggio da officina, per il primo; il divenire solcato dalla tempesta, per il secondo). È possibile affermare che il lavoratore e il soldato sono la medesima figura, lo stesso tipo umano declinato secondo i casi di una minore o maggiore mobilitazione¹ di significati e cose, secondo il grado di tendenza alla catastrofe di tale mobilitazione e secondo il rilievo eroico che anima la specifica disposizione umana. L'*Arbeiter* «ha un rapporto elementare con la guerra» (Jünger [1932]: 142-143)²: nello sconvolgimento del divenire causato dall'evento bellico, «si riconosce la forma dell'operaio come centro immutabile di una vicenda così complessa. Questa forma promuove la Mobilitazione Totale» (Jünger [1932]: 140-141), i cui effetti si verificano in «una diffusa distruzione e una costruzione del mondo in forme diverse» (Jünger [1932]: 141), in una continua e profonda riconfigurazione dell'elementare originario. La presenza e l'intervento nel mondo di queste figure umane è mediata dalla tecnica – ed è *tecnica* perché lo stile impersonale dell'azione, seppur non eliminando la differenza tra essere umano, mediazioni tecniche e piano del mondo, assume una scansione che pretende di assimilarsi alla cadenza della macchina. Secondo il primo Jünger, la battaglia traduce teofanicamente il principio metafisico elementare da cui proviene il divenire e pone l'essere umano nelle condizioni di intervenire nel modo più scopertamente tecnico: «La guerra è un esempio di prim'ordine, poiché rivela il carattere di potere innato nella tecnica e ne esclude tutti gli elementi che si riferiscono all'economia e al progresso» (Jünger [1932]: 147), i quali, secondo lo scrittore tedesco, si muovono nel

¹ «Realizzare questo scopo è il compito della Mobilitazione Totale, un atto con cui il complesso e ramificato pulsare della vita moderna viene convogliato con un sol colpo di leva nella grande corrente dell'energia bellica» (Jünger [1930]: 118-119).

² Per i riferimenti bibliografici sul lavoro e sul lavoratore nel pensiero di Jünger, si rimanda a Riedel (2003). Nel presente articolo si fa riferimento alla prima parte della produzione jüngeriana, quella in cui sono poste al centro le battaglie di materiali, la mobilitazione totale e la figura del lavoratore.

segno delle astrazioni tipiche del mondo borghese e obnubilano un rapporto eroico, erotico e furioso, con la vicissitudine³. La guerra è, dunque, un'estrema mobilitazione metafisica del mondo⁴, causata dall'incontro del nucleo elementare del tutto con l'agire dell'essere umano. L'uomo è un ente che è chiamato ad assumere una forma funzionale alla tecnica, *Gestalt* che gli permetterebbe di dominare sia l'orizzonte tecnico sia il mondo mobilitato.

Come elemento di contrasto, al fine di approfondire alcuni versanti del problema e per saggiare la tenuta della costruzione jüngeriana, è possibile riferirsi a certi momenti della speculazione di Weil, figura intellettuale profondamente diversa da Jünger⁵. Ciononostante, si può rintracciare un nesso filosofico tra la pensatrice e il pensatore nello schema neoplatonico che sottende il loro pensiero: il rapporto tra il principio e il principiato, l'origine e il divenire, tra Dio e la creazione (per Simone Weil) e tra l'elementare e il mondo (per Ernst Jünger), nelle rispettive filosofie, può essere ricondotto a dinamiche processuali di stampo neoplatoni-

³ Risulta proficuo utilizzare questi termini bruniani. In particolare, fecondo è il concetto di vicissitudine utilizzato sia al fine di indicare il regno del divenire, la dimensione del mondo, la natura naturata, sia per designare la regola secondo cui si dispiega la trasformazione universale e che scandisce il multiforme configurarsi dell'origine: la vicissitudine è il ritmo dell'esplicazione del principio. Sul concetto di vicissitudine, cfr. Blum (1999): 84, 86; Granada (1999): XC-CXVIII; Granada (2005): 215-228, 245-258; Severini (2004); Severini (2014); Leinkauf (2015).

⁴ L'essere umano è sia soggetto, in quanto forma che realizza un dominio saldo ma dinamico, sia oggetto della mobilitazione perché essa è un principio che impone dall'alto una scansione alla dimensione umana. «La Mobilitazione Totale non è una misura da eseguire, ma qualcosa che si compie da sé, essa è, in guerra come in pace, l'espressione della legge misteriosa e inesorabile a cui ci consegna l'età delle masse e delle macchine» (Jünger [1930]: 121); «La Mobilitazione Totale come misura organizzativa è solo un accenno di quella mobilitazione superiore che il tempo esercita su di noi. Questa mobilitazione segue una propria legge, di cui la legge umana, se vuol essere efficace, deve tenere il passo» (Jünger [1930]: 129).

⁵ Per il rapporto tra i due pensatori, ritengo significativi i rilievi contenuti in Taïbi (2009).

co che prevedono l'espressione di un'origine divina nel perimetro dei limiti formali. Si tratta di dinamiche metafisiche che si dispongono all'interno di una direzione comune, nella quale, nondimeno, sono presenti alcune differenze essenziali perché, rispetto a Jünger, in Weil il darsi del principio presenta un momento di sottrazione che alimenta il suo neoplatonismo con notevoli tensioni gnostiche (le quali decretano un'accentuata trascendenza della divinità, un forte anticosmismo e un moderato antinomismo). Infatti, quando il principio divino si manifesta per mezzo della sottrazione della potenza e dell'affermazione della grazia, l'assetto teofanico subisce uno squilibrio che comporta la coagulazione di forze radicalmente oppostive al principio stesso⁶.

Per entrambi, il regno del divenire è costituito da limiti ed è colmo di asperità, è mobilitazione sempre più accelerata e perfetta, tagliente e aggressiva, di congetture⁷ significanti e di enti di natura; secondo un certo rispetto, il divenire (il piano del mondo di Jünger e il livello della *nécessité* di Weil) è già catastrofe perché rivolgimento perenne, riconfigurazione vicissitudinalmente continua, avvicinarsi spietato e inesorabile di limiti. Tale orizzonte catastrofico mostra le sue punte più laceranti nell'evento della guerra e nel momento della battaglia.

Per Jünger, nell'orizzonte della guerra si rivela la possibilità di esperire e di compiere quella trasformazione della vita in energia che la mobilitazione totale comporta: il lavoratore della guerra realizza la propria forma sia in una funzione regolata da una scansione tecnica (che produce la Seconda coscienza)⁸ sia nel dominio di una

porzione di tessuto spazio-temporale mobilitato. Il modo epocale attraverso cui l'uomo si allinea, attivamente e passivamente, alla mobilitazione è la tecnica: «Elemento di rivoluzione mondiale è la tecnica intesa come mezzo con cui la forma dell'operaio mobilita il mondo» (Jünger [1932]: 201). Nella catastrofe delle trincee la saldezza del dominio sembra, spesso, vacillare perché «la battaglia delle macchine è così rintronante che l'uomo per poco non vi scompare. [...] Eppure: dietro a tutto ciò c'è l'uomo. È lui a imporre alle macchine una direzione, un senso» (Jünger [1922]: 138).

La forma imposta dal lavoratore al mondo comporta anche una decisione metafisica nei confronti dell'infinità della natura perché il tipo umano di Jünger non sceglie l'opzione razionalistica, che consiste nel «proiettare all'infinito il progresso della conoscenza» (Jünger [1932]: 152), ma decide per l'applicazione di un limite, posto secondo la logica del dominio, che favorisce «lo sforzo di affermare l'immagine del mondo come una totalità in sé conclusa e ben delimitata» (Jünger [1932]: 153). Ciò si riflette nella considerazione e nell'utilizzo della tecnica, che dovrebbe essere chiusa e sorvegliata nel controllo dell'essere umano, il quale ne fruisce come diaframma mobilitante: «L'evoluzione della tecnica non è illimitata; essa si conclude nel momento in cui la tecnica si presta, come strumento, alle speciali esigenze che la forma dell'operaio le impone» (Jünger [1932]: 153).

Il movimento dominante è quello di un'autoaffermazione dell'essere che comporta l'esercizio di una volontà di potenza intensiva nei confronti di sé, ma distruttiva verso gli altri enti: si verifica uno stare nella catastrofe del divenire che, nel contempo, prevede la salda presa del dominio autoaffermativo (una chiusura dell'illimitato nella propria totalità formale) e la propagazione del vettore prevaricante e distruttivo (un'apertura invasiva illimitante verso l'altro). Nella prospettiva jüngeriana, inoltre, questa scelta per l'illimitato della potenza produce una logica di dominio che capta, al modo

⁶ Per una valutazione del problema, cfr. Dall'Igna (2021b).

⁷ Riprendo questo efficace termine dalla speculazione cusana, cfr. Cusano (1442).

⁸ Per designare la disciplinata oggettivazione della vita, che dinamizzandosi come una funzione concretamente mobilitante realizza il tipo umano nella forma del dominio, Jünger utilizza l'espressione «Seconda coscienza»: «Questa Seconda coscienza, più fredda [*Dieses Zweite und kältere Bewußtsein*], si annuncia nella crescente capacità di vedere se stessi come un oggetto [*sich selbst als Objekt zu sehen*] [...] la Seconda coscienza è rivolta

a un uomo che è ormai estraneo alla sfera del dolore» (Jünger [1934]: 175).

mistico dell'opera interiore⁹, le sorgenti dell'elementare «là dove la vita e la distruzione si toccano e s'intersecano» (Jünger [1922]: 29): «Ma chi in questa guerra vede solo negazione e sofferenza e non l'affermazione, il massimo dinamismo, allora avrà vissuto da schiavo. Costui avrà avuto solo un'esperienza esteriore, non un'esperienza interiore» (Jünger [1922]: 140).

La capacità di modificare l'ambiente circostante maneggiando una forza catastrofica che è effetto del versante distruttivo dell'elementare – capacità che è insita nel nuovo tipo umano del combattente tecnico, della macchina da battaglia – produce una vibrazione magica nel paesaggio, frutto di un'irradiazione di ordine metafisico che si propaga all'interno del mondo e nella forma umana. Esercitando la propria volontà nell'apertura catastrofica, nel punto centrale del tempo in cui si esperisce un dionisismo elementare, il *Krieger* riesce a connettersi a un principio a lui superiore, il cui incontro lo sottopone a una trasformazione che ricorda la eckhartiana *Überbildung*¹⁰. La presenza vigile e dinamica del lavoratore e il suo intervento nel mondo degli enti si collocano sia secondo una ricezione verticale dell'elementare nella forma umana (traduzione che caratterizza il versante mistico della figura jüngeriana) sia secondo una logica orizzontale regolata dalla volontà di potenza (logica che sottende la qualità magica della forza dell'essere). A prevalere è il versante attivo e interventistico della presa sul principio e della sua gestione, declinazione che proietta l'irruzione dell'elementare all'interno della autoaffermazione della volontà del soggetto. Nel fuoco della battaglia e nel paesaggio da officina, con il favore dal mezzo tecnico, la potenza sviluppa e afferma l'essere dell'ente nella forma della volontà di dominio e nella riconfigurazione di una porzione di mondo, il cui scenario subisce vigorose scosse telluri-

⁹ Il termine misticismo è qui utilizzato per indicare la parte della filosofia che concerne gli stati più elevati della conoscenza (intelletto) e dell'amore (volontà) e che riguarda la conversione e il ritorno dell'essere umano alla propria origine metafisica.

¹⁰ Per l'utilizzo di questo termine in riferimento al misticismo di Meister Eckhart, cfr. Dall'Igna (2017).

che trascolorando magicamente: «Istruttiva è qui la vista della battaglia, in cui questo carattere di potenza pura viene scopertamente alla luce» (Jünger [1934]: 168).

Per quanto riguarda Weil, è interessante riferirsi al breve testo *Projet d'une formation d'infirmières de première ligne*. I piccoli gruppi di infermiere teorizzati da Weil sono votati a un'azione disperata, la cui «preparazione necessaria è pressoché nulla» e per cui «non sarebbe necessaria alcuna organizzazione» preliminare (Weil [1942a]: 47). Le infermiere si considerano esseri umani sacrificabili nella catastrofe del fronte e il loro impegno risuona come una macabra scommessa: «In caso di fallimento gli inconvenienti sono quasi nulli; [...] in caso di successo i vantaggi sono veramente considerevoli. [...] Esse dovrebbero aver fatto sacrificio della loro vita» (Weil [1942a]: 47). Tuttavia, il coraggio richiesto in questa operazione è quasi maggiore di quello profuso dal *Krieger*: «Bisogna che esse siano pronte a trovarsi sempre nei punti più difficili, a correre lo stesso pericolo e anche maggiore dei soldati più esposti, e questo senza essere sostenute dallo spirito offensivo» (Weil [1942a]: 49). Si tratta di un'autentica, perché consapevole, collocazione nella sventura da parte di un gruppo di donne, situazione che si trasforma in un simbolo lanciato contro le immagini della propaganda che assecondano la forza¹¹ e che alimentano il totalitarismo. L'eroismo delle S.S. è marchiato dal coraggio della brutalità, un perversimento del cuore che «procede dalla volontà di potenza e di distruzione» (Weil [1942a]: 55). L'azione esemplare delle infermiere oppone alla forza e alla prevaricazione, alla violenza e alla barbarie, il compimento in forma umana del modello di Cristo. Il piegarsi senza speranza sui feriti e sui morenti¹² è la realizzazione di una radicale sottrazione della potenza al fine di affermare la facoltà soprannaturale: un'«*évocation vivante*» (Weil [1942a]: 58) dell'amore nel punto centrale della catastrofe. Un caso di piena accettazione, quindi, della sventura.

¹¹ Sul tema della forza, cfr. Weil (1940-1941).

¹² Cfr. Weil (1942a): 49.

L'orizzonte in cui si muove l'essere umano di Jünger e di Weil è caratterizzato dalla mobilitazione di enti di ragione e di enti di natura, di significati che si prestano alla lettura¹³ del soggetto e di determinazioni a cui si applica la volontà umana. Nell'esacerbazione catastrofica della guerra, l'atteggiamento auspicato dallo scrittore tedesco è votato al dominio di una porzione di vicissitudine. La meccanica dell'*Herrschaft* è fondata nel nesso mistico che si istituisce tra l'elementare e il combattente: la *Materialschlacht* dispiega un potenziale tecnico che tende a soverchiare l'essere umano, ma la connessione tra il nucleo elementare umano (che, metaforicamente, risiede nel cuore)¹⁴ e la forza elementare della terra sembra garantire la resistenza e il dominio del nuovo tipo umano. Nel saggio del 1922 *Der Kampf als inneres Erlebnis* si afferma che l'elementare risiede anche nell'interiorità dell'essere umano: infatti, «le vere fonti della guerra sgorgano dal profondo del nostro petto [*springen tief in unserer Brust*], e tutto l'orrore che poi inonda il mondo è solo un'immagine riflessa dell'anima umana [*nur ein Spiegelbild der menschlichen Seele*] che si palesa negli avvenimenti» (Jünger [1922]: 59). È necessario aderire in modo saldo e consapevole al corso della mobilitazione e allo sviluppo della tecnica al fine di portare a coincidenza il *quantum* elementare dell'uomo con il principio elementare del Tutto, connessione radicale che realizza un incontro estatico¹⁵.

Per la pensatrice francese, lo sconvolgimento vicissitudinale della guerra può essere considerato una manifestazione della catastrofe che decreta i limiti, l'estensione e la configurazione dello spettro metafisico: la morte in croce della divinità. La Croce, modello della sventura (*malheur*) in cui l'essere umano è collocato¹⁶, stabilisce il margine

estremo del reale entro cui la divinità si rivela nella forma della pura grazia priva di potenza: «Alla distanza massima, la distanza infinita, è andato Dio stesso, poiché nessun altro avrebbe potuto farlo. Questa distanza infinita fra Dio e Dio, lacerazione suprema, dolore senza pari, meraviglia dell'amore, è la Crocifissione» (Weil [1942b]: 177)¹⁷. Per mezzo di una dinamica sottrattiva che afferma soltanto l'amore divino, la Croce dà forma al luogo metafisico del margine e stabilisce un istante eterno di attesa, in cui il trascorrere del tempo viene vinto e riassorbito in una dimensione sospesa di teofania estrema.

L'essere umano che incontra un momento di sventura – come le infermiere che si impegnano nella linea del fronte in un'azione esemplare (perché impersonale), ma priva di speranza – si colloca all'interno di un solco di quella trincea metafisica che è il margine della Croce. Se il *malheur* viene consapevolmente accettato, la situazione umana si riconfigura in modo autentico nella accettazione della grazia divina. Questa radicale *conversio* si realizza mediante un atteggiamento di umile attesa, che è accettazione perseverante e riconoscimento subordinante della grazia soprannaturale, perfettamente manifestata nel sacrificio della potenza divina che determina il supplizio della Croce. È possibile citare questo passo, animato da un'immagine indubbiamente icastica:

Quando con il martello si batte un chiodo, il colpo ricevuto dalla larga testa del chiodo si trasmette alla parte appuntita per intero, senza alcuna perdita, sebbene questa parte non sia che un punto. Se il martello e la testa del chiodo fossero infinitamente grandi, capiterebbe la stessa cosa. La punta del chiodo trasmetterebbe quel colpo infinito al punto sul quale essa è applicata. L'estrema sventura, che è insieme dolore fisico, smarrimento dell'anima e degradazione sociale, costituisce questo chiodo. La punta è applicata sul centro stesso dell'anima. La testa del chiodo è l'intera necessità diffusa attraverso la totalità dello spazio e del tempo. [...] Chi perse-

M. [1979]: 25, 48) e «tutta la sventura è su tutti» (Putino [1997]: 50).

¹⁷ Sul tema, cfr. Castellana F. (1985): 191-211.

¹³ Sul concetto weiliano di lettura, cfr. Zani (1994): 90-92; Fulco (2002): 93-128, 169-174; Vogel (2010): 201-213; Chenavier (2012): 116-130; Dall'Igna (2021a): 152-166.

¹⁴ «Cos'è la comprensione del cervello rispetto a quella del cuore [*gegen das des Herzens*]?» (Jünger [1922]: 53).

¹⁵ Cfr. Jünger (1922): 73-74.

¹⁶ Paradigmatico, al riguardo, è Weil (1942b). «Il «*malheur*» è la vera condizione dell'uomo», «condizione strutturale dell'uomo è quindi il *malheur*» (Castellana

veri nel mantenere orientata la propria anima verso Dio mentre un chiodo la trafigge si trova inchiodato sul centro stesso dell'universo. È il vero centro, che non sta nel punto mediano, che è fuori dello spazio e del tempo, che è Dio. Secondo una dimensione che non appartiene allo spazio e che non è il tempo, una dimensione completamente altra, quel chiodo ha aperto un varco nella creazione bucando lo spessore dello schermo che separa l'anima da Dio. (Weil [1942b]: 187-188)

Si evidenziano, dunque, due paradigmi per spiegare la situazione dell'essere umano nella realtà e di fronte alle asperità che vi si incontrano: il paradigma del dominio e quello dell'attesa. Il dominio jüngeriano¹⁸ accetta l'accelerazione dei significati causata dalla mobilitazione totale, interviene in essa fruendo della trasformazione della vita in energia¹⁹, riconoscendovi le forme di una totalità organica e applicandovi un controllo geometrico, tecnico e matematico. L'attesa weiliana riesce a vedere nella vicissitudine delle forme un necessario disegno della precisione divina, è in grado di leggere il reale fino al suo fondo metafisico, riconoscendo, sperando e accettando la contraddizione della sventura (la Croce), comporta un momento apicale di abbandono mistico in cui si compie un allineamento salvifico tra il nucleo divino dell'essere umano e la meccanica perfetta e rigorosa della grazia divina. Il lavoratore di Jünger asseconda l'accelerazione della mobilitazione totale levigando e consumando le determinazioni in una trasfigurazione magica; lo sventurato di Weil sviluppa l'intuizione intellettuale in un margine superiore in cui la lettura dei significati e l'attenzione verso le determinazioni cede il posto al vuoto dell'amore soprannaturale²⁰.

¹⁸ Per approfondire il concetto di dominio in questo snodo della speculazione jüngeriana, oltre a Jünger (1932), cfr. anche Heidegger (2004).

¹⁹ «Si può ora vedere meglio come la trasposizione crescente della vita in energia, il volatilizzarsi progressivo di tutti i vincoli a favore della velocità, conferisca all'atto della mobilitazione un carattere sempre più decisivo» (Jünger [1930]: 117-118).

²⁰ Stadio designato da Weil con l'espressione «*non-lectura*», cfr. Dall'Igna (2021a).

Il compimento della forma umana può essere, da un lato, conquista e dominio del mondo, della tecnica e dell'elementare oppure, dall'altro lato, attesa, accettazione e riconoscimento della grazia divina. Secondo un versante, si opera nel mondo freddo e gerarchizzato delle forme, animate da una scansione meccanica; secondo l'altro, si riconosce un ordine delle forme pervaso dall'amore divino e collocato nella marginalità. Per Jünger, l'esaltazione della battaglia è un'occasione mobilitante a cui si applica il fermo dominio della realtà; per Weil, la stretta divina della sventura è riconnessione al soprannaturale per mezzo dell'esperienza della Croce. In Jünger è presa, in Weil è apertura. Entrambi guardano al dovere di riconnettersi all'origine, identificandone la presenza *in interiore homine*; tuttavia, prevedono forme distanti di realizzazione mistica, e la differenza tra le due opzioni deriva dalla diversa impostazione metafisica della relazione tra l'origine e il mondo.

2. NEL DOLORE

È possibile utilizzare due figurazioni plastiche al fine di approfondire il tipo²¹ del lavoratore e l'incontro dell'essere umano con la catastrofe, il momento in cui «raggiungiamo [...] un punto di osservazione dal quale i luoghi della perdita e della rovina appaiono alla vista come la massa petrosa che salta via dal blocco durante la lavorazione di una statua. [...] una prospettiva nella quale la forma, intesa come l'essere non subordinato al tempo, determina l'evoluzione della vita in divenire» (Jünger [1932]: 109-110).

La prima opera a cui si può fare riferimento è la scultura di Renato Bertelli, *Profilo continuo* (1933). Essa è certamente un simbolo del regime fascista, animato dall'intenzione di evocare le presunte radici arcaiche del movimento nella forma bifronte attribuita al suo capo storico. L'opera è una rappresentazione della presenza totalitaria del dittatore, un veicolo di propaganda dalla forte caratterizzazione iconica. Seppur con alcu-

²¹ Per una sistemazione dei concetti di tipo e forma, cfr. Jünger (1963).

ne riserve, la scultura di Bertelli potrebbe essere un'efficace raffigurazione del tipo umano teorizzato da Jünger. *L'Arbeiter* è dotato di un profilo netto, squadrato, di un'essenzializzazione dei tratti del tipo che si oppone al carattere effusivo dell'individuo; la scultura sembra collocarsi come punto terminale di «un progressivo passaggio dall'ambiguità all'univocità» (Jünger [1932]: 116) e la sua ambivalenza si raccoglie in un nucleo centrale granitico e stabile che manca, secondo lo scrittore tedesco, nell'individuo borghese: «Il raggio di luce cerca qualità diverse, cioè durezza, esattezza e carattere oggettivo» (Jünger [1932]: 116-117). L'opera è in grado di portare a coincidenza staticità e dinamismo, essendo essa il risultato di un movimento rotatorio incardinato sull'asse centrale: lo slancio circolare delle linee, che segna la continuità e l'onnipresenza del profilo, è trattenuto da una tensione centripeta che si coagula nella forma, dal richiamo dorico, della base. La struttura dell'opera è prodotta in un momento di equilibrio che si verifica all'interno della dialettica di statico e dinamico, uno *Zeitpunkt* in cui la spinta verso il centro è la logica secondo cui si ottiene il dominio della materia e l'espressione della forma. Come nell'imporsi autoaffermativo dell'ente all'insegna della volontà di potenza, sono qui all'opera un incentramento e un decentramento, una chiusura meccanica nel *proprium* della filautia che stabilisce, nel contempo, un'attestazione verso l'esterno, la quale non è soltanto rigida e virile profilatura dei tratti, ma pure propensione all'urto e allo scontro.

Quel che nel mondo liberale era considerato un "bel" volto era propriamente il volto raffinato, nervoso, mobile, mutevole e aperto agli influssi e agli stimoli più diversi. Il volto disciplinato è invece chiuso; è un volto dallo sguardo fisso, univoco, oggettivo, rigido. Ovunque si dia un'educazione orientata a un fine, si noterà subito come l'intervento di norme ferree e impersonali si traduca in un indurimento del volto». (Jünger [1934]: 159)

Anche nella scultura in analisi la regola impersonale che si vuole trasferire al fruitore sembra assimilabile a un dinamismo tecnico, all'oscillazio-

ne cadenzata, alla logica del congegno, alla scansione inesorabile e perenne della macchina.

La costruzione del profilo continuo rappresenta il dominio tecnico come esercizio della volontà nello spazio e nel tempo, l'azione soverchiante della potenza all'interno del trascorrere vicissitudinale del mondo. Il rivolgersi del profilo a tutte le direzioni che dipartono dal suo nucleo significa il controllo totalitario applicato allo spazio, una disposizione che aleggia vigile nel cielo (le linee del profilo rimandano a una struttura alata o a un ombrello protettivo, e incombono sullo spazio circostante), ma che è saldamente radicata e applicata alla terra (la base vale da supporto e manifestazione dell'asse centrale). La forma del dinamismo ottenuta da un movimento di rotazione attorno a un cardine essenziale indica sia la presenza di un centro fisso ed eterno sia il suo sviluppo secondo l'ordine del tempo: la struttura dell'opera rimanda all'archetipo dell'albero, in cui si assiste a una crescita dell'asse verticale fondato nella terra lungo la direzione orizzontale del divenire.

In questo caso, a differenza del lavoratore jüngeriano, che mantiene l'elemento organico e tellurico al centro della sua visione, seppur mobilitando il dionisiaco attraverso la costruzione tecnica, l'irradiazione del profilo mobile e continuo risulta puramente meccanica, artificiale, tecnicizzata: caratteristica che potrebbe valere da sporgenza verso il razionale astratto, la misurazione immateriale, il cedimento borghese²². Un astratto che potrebbe insinuarsi anche nell'eroismo operaio, rovesciando il rapporto di dominio tra il lavoratore e la tecnica²³. Il carattere vigile e severo, tota-

²² «Questi eventi meritano di essere segnalati soltanto se alle loro spalle s'indovina il dominio della forma che utilizza ai propri fini il senso del tipo umano, e quindi dell'operaio. La forma non dev'essere concepita secondo il concetto universale e spirituale di infinità, ma secondo il concetto particolare e organico di totalità. Questa condizione d'isolamento fa sì che la cifra compaia qui a un grado del tutto diverso, cioè in rapporto immediato con la metafisica. È chiaro, ora, come mai nello stesso istante la fisica sia costretta a mutare natura, ad assumere un carattere magico?» (Jünger [1932]: 130).

²³ Caterina Resta scrive che «[...] se da una parte la mobilitazione totale rimanda a quell'energia elementare che attraversa tutta la materia, organica e inorganica,

lizzante e totalitario della scultura può rimandare alla verticalità dell'*Arbeiter* perché «l'unica gerarchia di valori che qui ci interessi dev'essere cercata all'interno del tipo di cui parliamo, cioè verticalmente, nel senso di un suo proprio ordine gerarchico, non orizzontalmente, in un confronto con qualsivoglia fenomeno legato a un altro spazio e a un altro tempo» (Jünger [1932]: 109). Tuttavia, il confronto diventa scontro e l'attesa paziente di un'alterità, anche nella traduzione del principio elementare, cede definitivamente il passo alla volontà di dominio tecnica del soggetto.

Al fine di raffigurare l'essere umano che accoglie, secondo Weil con lucida e perseverante attesa, la forza deformante della sventura, all'immagine associata all'eroismo jüngeriano è possibile contrapporre un'opera dello scultore Adolfo Wildt, *Maschera del dolore (Autoritratto)* (1909). Se il profilo continuo di Bertelli era caratterizzato da un taglio duro e freddo, proiettato verso l'astratto, in questa scultura il dolore procede da una lacerazione interiore paralizzante, a cui corrisponde una concreta consunzione fisica che confina l'umano nel labirinto di una vibrante disperazione. La virtuosistica levigatezza della superficie non ha nulla del rigore stilizzante e astrante: come nella precisione della grazia weiliana, la chiara e netta posi-

dall'altra l'Operaio è la sola figura in grado di darle forma, ossia di "dominarla", conferendo un ordine al suo anarchico manifestarsi. Jünger, tuttavia, non si nasconde – nemmeno ai tempi dell'*Arbeiter* – il fatto che, in realtà, non sia tanto l'uomo a servirsi della tecnica per imporre la *propria* forma alla Terra, ma sia piuttosto quest'ultima a servirsi dell'uomo o comunque a strumentalizzarlo all'interno di un disegno più vasto e impenetrabile, i cui scopi ultimi, inevitabilmente, ci sono inaccessibili. Se ancora nel testo del '32 egli è convinto che l'Operaio riuscirà a esercitare la *propria* imposizione della forma e con ciò il *proprio* dominio sulla terra [...], d'altra parte c'è da dire che esso sarà in seguito ampiamente superato [...]» (Resta [2000]: 88-89, n. 25). La studiosa individua nell'anno successivo a quello della pubblicazione di *Der Arbeiter* l'apparire delle «prime crepe» (Resta [2019]: 139). Secondo Volpi (1996): 110, «solo nel saggio *Sul dolore* del 1934 può essere registrato uno spostamento di prospettiva. Per la prima volta si fa spazio l'idea che la tecnica sia un fattore di nichilismo [...]». Cfr. anche Amato (2001): 33-72.

zione di un limite, curata fino all'ostinato dettaglio del margine, modella un volto palpitante a tal punto che si può affermare che non di maschera sovrapposta a un viso si tratta, ma di una *persona* in cui maschera e volto coincidono.

Due delle caratteristiche del *malheur* sono in quest'opera icasticamente ricapitolate: il dolore del corpo e lo sradicamento dell'anima. Questi due vettori disgreganti convergono nella linea di superficie, il cui tendersi, grazie all'accurato lavoro dell'artista, produce una dialettica di sporgenze e rientranze, di pieni e di vuoti, di sussulti silenziosi e di grida mute; dialettica posta in opera dalla volontà di figurare uno scavo interiore nel senso della sottrazione della potenza, per riandare alla metafisica di Weil. Sembra essere un profondo svuotamento interiore la causa della forma del volto, tesa tra la tristezza infinita degli occhi e la disperazione raggelata della bocca. Allo stesso modo, in Weil, la forma della scultura è causata dal sovrapporsi e dall'oppori della gravità disgregante, che spinge verso un illimitato prevaricante e distruttivo, e della grazia discendente, che conferisce nella forma il potere limitante dell'amore: «Scultura – ogni cosa discende secondo la forza di gravità (pietra fluida) e tuttavia il tutto sale» (Weil [1941]: 296). Si noti la differenza tra questa concezione della scultura e la lavorazione della statua presa a modello nella citazione riportata all'inizio di questo paragrafo: per la pensatrice francese, la coagulazione della forma discende dall'azione catecontica²⁴ della grazia che, spogliandosi della potenza e contenendo la dispersione, si rapprende nella forma verticale dell'opera; secondo Jünger, la costruzione formale deriva da un potente e preciso lavoro di togliimento del superfluo, di sottrazione violenta del materiale che occultava i contorni formali del tipo. Il punto di equilibrio della concezione metafisico-estetica weiliana è la rivelazione della grazia nella bellezza, che vale da leva per l'assoluto: una delimitazione formale governata dall'azione dell'amore puro privo di potenza, dalla gra-

²⁴ «*Katechein*, più che l'atto del trattenero o raffrenare, significa contenere, comprendere in sé» (Cacciari [2013]: 22).

zia che trattiene l'illimitato disegnando i contorni e i solchi di un volto sventurato.

La maschera di Wildt, nella sua tesa staticità e nel suo incipiente sfaldamento, non privi di una quieta e grandiosa serenità, rappresenta un uomo che ha accettato lo sradicamento dell'essere: la forma del dolore è situata in un punto di equilibrio in cui l'accoglimento della morte dell'anima, la compiutezza sofferta del grido, il distacco sospeso e l'abbandono consapevole recano con sé i tratti dell'impersonale realizzazione del vuoto di cui parla Weil.

La figura del lavoratore, soprattutto nei sembianti del *Krieger*, è un'*organische Konstruktion* che non cede al razionale astratto – anche se il problema di una prevalenza della mobilitazione tecnica sull'essere umano è già avvertito –, ma che realizza sovranamente il dominio umano nella mobilitazione totale del concreto. Pure di fronte alla intensificazione catastrofica del divenire, il tipo applica il controllo tecnico: per il *Krieger* e per l'*Arbeiter*, l'ora della catastrofe è l'ora del dominio. Lo sconvolgimento della guerra rappresenta l'esito di un'intensificazione tellurica, che si verifica in una fenditura del mondo, della potenza mobilitante: un'apertura che decreta la possibilità di esperire la dimensione elementare della realtà. Gli effetti della sventura, nel «mondo eroico» (Jünger [1934]: 152), devono essere gestiti attraverso il dominio di sé e della vicissitudine, della tecnica (interiore ed esteriore) e del mondo. Per quanto concerne l'esperienza del dolore, «si tratta di assimilarlo e di organizzare la vita in modo tale da renderla pronta in ogni momento all'incontro con esso» (Jünger [1934]: 152-153)²⁵. In questo caso, si ottiene una forma suprema dell'essere umano perché «qui non si tratta di una superiorità su altri uomini, ma sull'intero spazio sottoposto alla legge del dolore. È questa la superiorità suprema, che racchiude in sé tutte le altre» (Jünger [1934]: 155).

In merito ai problemi della tenuta del profilo tipico in una situazione catastrofica, si può fare riferimento a un passo di *Feuer und Blut*. Nel caso

dello stordimento causato da un colpo molto duro subito nello snodo narrato nel libro, Jünger scrive:

È strano che, in attimi simili, il proprio corpo susciti la sensazione di un oggetto estraneo [*das Gefühl eines fremden Gegenstandes*]. È come se si uscisse fuori di sé con l'intima forza vitale, e si prova il desiderio di allontanarsi da sé stessi come da un'immagine priva di senso. Mi spiego così anche la traccia di nausea o di disgusto che così spesso si può osservare nelle maschere mortuarie [*an den Totenmasken*]. (Jünger [1925]: 149)

Prendendo spunto da questo episodio, si può affermare che, quando la costruzione organica incontra quella catastrofe che la sua funzione – sebbene votata alla strada inedita, alla voce ignota e all'avventura perigliosa – dovrebbe già prevedere e risolvere, essa potrebbe iniziare a vacillare e il suo profilo finire in pezzi. È vero che «consideriamo dunque un segno di alta efficienza il fatto che la vita sappia staccarsi da sé stessa, o, per dirla con altre parole, sappia sacrificarsi» (Jünger [1934]: 167); nondimeno, quando il sacrificio non è compiuto da una Seconda coscienza che si afferma mantenendo compatta la costruzione organica del lavoratore, e quindi preservando la sua integrità e perfezionando la sua volontà, il profilo oggettivo subisce uno sfaldamento. Jünger sostiene che il lavoratore vede sé stesso come oggetto e che la Seconda coscienza pone l'uomo in una dimensione non toccata dalla sfera del dolore; tuttavia, nel caso dell'effetto del colpo quasi mortale, è soltanto il corpo a essere percepito come un *fremder Gegenstand*²⁶: si assiste alla risoluzione dell'essere in un fallimentare *caput mortuum*, a un'estrema deriva residuale della tecnica della Seconda coscienza perché la realizzazione della funzione

²⁵ Sul dolore, cfr. Gorgone (2002): 29-69.

²⁶ Si tratta di un caso, ovviamente, diverso rispetto a quello in cui, secondo la nuova coscienza, si verifica un distacco che «si manifesta [...] nella capacità dell'uomo di trattare il corpo, ossia quello spazio mediante il quale è partecipe del dolore, come un oggetto. Tale pratica richiede certo una postazione di comando dall'alto della quale il corpo venga considerato come un avamposto che l'uomo, da grande distanza, è in grado di impiegare e sacrificare in battaglia» (Jünger [1934]: 152).

oggettivante si compie soltanto in una parte della compagine umana. La componente vitale si separa, la costruzione umana si sfalda, la parte che reca una traccia di coscienza soggettiva prova disgusto per la parte estranea, a cui si attribuisce un'oggettività non riconosciuta o saldata nel nesso di una totalità strutturale e organica: «E tuttavia il dolore reclama i suoi diritti sulla vita con una logica implacabile» (Jünger [1934]: 149).

Nel caso di un simile sfaldamento²⁷, la maschera del tipo non decade nella maschera dell'uomo borghese, che lascia trasparire l'individualità e la multiformità dell'essere, ma risulta abbandonata o distrutta. Riprendendo l'opera di Wildt, nel caso ora in parola essa non rappresenterebbe più una coincidenza di volto e di maschera nel momento di accettazione della sventura e di attesa della grazia, ma la maschera del/nel dolore significherebbe il disgusto provato dalla forza vitale che, allontanandosi, guarda un volto oggettivato, rigido e inerte. Si può, così, affermare che sia l'incontro con la catastrofe sia il potere della tecnica – o, per meglio dire, i diversi livelli della catastrofe tecnica – mettono in questione o mandano in frantumi la sovranità del tipo umano sul divenire delle forme del mondo e sul principio elementare della terra.

BIBLIOGRAFIA

- Amato, P., 2001: *Lo sguardo sul nulla. Ernst Jünger e la questione del nichilismo*, Mimesis, Milano-Udine.
- Blum, P.R., 1999: *Giordano Bruno. An Introduction*, transl. by P. Hennevel, Rodopi, Amsterdam-New York, 2012.
- Cacciari, M., 2013: *Il potere che frena. Saggio di teologia politica*, Adelphi, Milano.
- Castellana, F., 1985: *La teologia della Croce in Simone Weil*, in Nesti, P. (ed.), *Salvezza cristiana e culture odierne*, Elledici, Leumann, Rivoli, vol. II: *Spiritualità, riconciliazione, escatologia*, pp. 191-211.
- Castellana, M., 1979: *Mistica e rivoluzione in Simone Weil*, Lacaia, Manduria.
- Chenavier, R., 2012: *Quand agir, c'est lire. La lecture créatrice selon Simone Weil*, "Esprit" 387 (8-9), pp. 116-130.
- Cusano, N., 1442: *Le congetture*, in Cusano, N., *La dotto ignoranza. Le congetture*, tr. it. di G. Santinello, Rusconi, Milano, 1988, pp. 239-358.
- Dall'Igna, A., 2017: *Homo ab humo dicitur. La radicalità del rapporto Dio-uomo nel "Commento al Vangelo di Giovanni" di Meister Eckhart*, Mimesis, Milano-Udine.
- Dall'Igna, A., 2021a: *Lettura e non-lettura secondo Simone Weil*, "Rivista di estetica" 78 (3), 61, pp. 152-166.
- Dall'Igna, A., 2021b: *Nel tempo contro il tempo. Teofania del margine e regime del tempo secondo Simone Weil*, Jouvence, Milano.
- Fulco, R., 2022: *Corrispondere al limite. Simone Weil: il pensiero e la luce*, Studium, Roma.
- Gorgone, S., 2002: *Cristallografie dell'invisibile. Dolore, eros e temporalità in Ernst Jünger*, Mimesis, Milano-Udine.
- Granada, M.A., 1999: *Introduction*, in Bruno, G., *Des fureurs héroïques*, Les Belles Lettres, Paris, pp. I-CXL.
- Granada, M.A., 2005: *La reivindicación de la filosofía en Giordano Bruno*, Herder, Barcelona.
- Heidegger, M., 2004: *Ernst Jünger*, tr. it. di M. Barison, Bompiani, Milano, 2013.
- Jünger, E., 1922: *La battaglia come esperienza interiore*, tr. it. di S. Buttazzi, Piano B, Prato, 2014, 2017².
- Jünger, E., 1925: *Fuoco e sangue. Breve episodio di una grande battaglia*, tr. it. di A. Iadicicco, Guanda, Milano, 2016.
- Jünger, E., 1930: *La Mobilitazione Totale*, in Jünger, E., *Foglie e pietre*, tr. it. di F. Cuniberto, Adelphi, Milano, 1997, 2012², pp. 113-138.
- Jünger, E., 1932: *L'Operaio. Dominio e forma*, tr. it. di Q. Principe, Guanda, Milano, 2020.
- Jünger, E., 1934: *Sul dolore*, in Jünger, E., *Foglie e pietre*, tr. it. di F. Cuniberto, Adelphi, Milano, 1997, 2012², pp. 139-185.

²⁷ Un colpo subito anni prima rispetto all'opera del 1932, ma che lascia presagire le difficoltà che il tipo dell'*Arbeiter* incontrerà, successivamente, nella sua collocazione nell'orizzonte tecnico.

- Jünger, E., 1963: *Tipo Nome Forma*, tr. it. di A. Iadicicco, Herrenhaus, Seregno, 2002.
- Leinkauf, T., 2015: *Il concetto di "vicissitudine" nella seconda metà del Cinquecento. Louis Le Roy e Giordano Bruno*, "Annuario Filosofico" 31, pp. 106-124.
- Putino, A., 1997: *Simone Weil e la passione di Dio. Il ritmo divino nell'uomo*, Edizioni Dehoniane, Bologna.
- Resta, C., 2000: *Verso assetti planetari*, in Bonesio, L., Resta, C., *Passaggi al bosco. Ernst Jünger nell'era dei Titani*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 81-121.
- Resta, C., 2019: *De bello maximo. Come si diventa ciò che si è*, in Gregorio, G., Gorgone, S. (eds.), *Sismografie. Ernst Junger e la Grande Guerra*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 103-152.
- Riedel, N., 2003: *Ernst Jünger-Bibliographie. Wissenschaftliche und essayistische Beiträge zu seinem Werk (1928-2002)*, Metzler, Stuttgart-Weimar.
- Severini, M.E., 2004: *Vicissitudine e tempo nel pensiero di Giordano Bruno*, in Meroi, F. (ed.), *La mente di Giordano Bruno*, Olschki, Firenze, pp. 225-258.
- Severini, M.E., 2014: *Vicissitudine, vicissitudinale (vicissitudo, vicissitudinalis)*, in Ciliberto, M. (ed.), *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, Edizioni della Normale, Pisa, vol. II, pp. 2045-2051.
- Taïbi, N., 2009: *À l'usine, on ne travaille pas. Réflexions sur le Journal d'usine de Simone Weil (1934-1935)*, "Cahiers Simone Weil" 32 (4), pp. 497-515.
- Vogel, C., 2010: *La lecture comme réception et production du sens. Les enjeux de la pensée weilienne*, "Cahiers Simone Weil" 15 (2), pp. 201-213.
- Volpi, F., 1996: *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- Weil, S., 1940-1941: *L'Iliade o il poema della forza*, in Weil, S., *La rivelazione greca*, tr. it. e a cura di M.C. Sala e G. Gaeta, Adelphi, Milano, 2014, pp. 31-64.
- Weil, S., 1941: *Quaderno III*, in Weil, S., *Quaderni. Volume primo*, tr. it. di G. Gaeta, Adelphi, Milano, 1982, pp. 223-306.
- Weil, S., 1942a: *Progetto di una formazione di infermiere di prima linea*, in Weil, S., Bousquet, J., *Corrispondenza*, tr. it. di G. Gaeta, SE, Milano, 1994, pp. 45-59.
- Weil, S., 1942b: *L'amore di Dio e la sventura*, in Weil S., *Attesa di Dio*, tr. it. di M.C. Sala, Adelphi, Milano, 2008, pp. 171-189.
- Zani, M., 1994: *Invito al pensiero di Simone Weil*, Mursia, Milano.



Citation: Fransoni, A. (2023). War, image, art: From vision to judgement. *Aisthesis* 16(2): 41-54. doi: 10.36253/Aisthesis-14461

Copyright: © 2023 Fransoni, A. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

War, image, art: From vision to judgement

ALESSIO FRANSONI

Independent Scholar (PhD at La Sapienza University Rome)
alessio.fransoni@gmail.com

Abstract. There are excellent research papers in the field of visual studies that examine the relationship between war and images. This paper has other and additional aims. The first is to examine not so much how war is transferred from the ground to image production, but how war, as intrusion of the real, forces a general reflection on image techniques. The second is to examine whether there is an instance of art that is somehow different from the instance of the mere image, which is always related to something that manifests itself in war, and which, especially on the occasion of a war, invites a broader reflection on existence, judgement and the world. The paths taken for these investigations are rooted in the idea that a (political) theory of art cannot be reduced to an internal classification of image theory, since it investigates aspects that go beyond the definition of the image itself.

Keywords: theory of images, theory of art, political theory of art, difference, judgement.

1. THIS WAR, ALL THE WARS

The world is somewhere always at war, and this is an obvious and necessary premise. What follows, even though it has been occasioned by the invasion of Ukraine and the ensuing conflict between the invaders and the invaded, could be applied to all wars.

In any case, the event of war forces those who study aesthetics, image theory or art theory to focus their attention on certain fundamental themes of these disciplines: the relationship between things and images, the sense of reality, perception, and history.

Since the first days of the invasion, the current conflict has been defined at all levels (from specialist essays to infotainment television programmes) as a highly significant example of a “hybrid” war. In truth, I do not believe that there has ever been a war that has not been hybrid, if by hybrid we mean the combined use of weapons, words, images, sabotage of all kinds, the use of all means to weaken not only the enemy army but also the will of the civilian population and the governments.

There are excellent research papers in the field of visual studies that examine these aspects. However, this paper has other and additional aims. The first is to examine not so much how war is transferred from the ground to image production, but how war, as intrusion of the real, forces a general reflection on image techniques. The second is to examine whether there is an instance of art that is somehow different from the instance of the mere image, which is always related to something that manifests itself in war, and which, especially on the occasion of a war, invites a broader reflection on existence, judgement and the world. The paths taken for these investigations are rooted in the idea that a (political) theory of art cannot be reduced to an internal classification of image theory, since it investigates aspects that go beyond the definition of the image itself.

2. THE WAR OF IMAGES, IMAGES AT WAR

A few weeks after the beginning of the Russian invasion (24 February 2022), in the city where I live (Rome), the Association for Ukrainian Catholics “Saint Sofia” published an appeal to the population to bring basic necessities (food, clothing, medicines, etc.) to the collection centre set up in the Basilica of Saint Sophia, to be sent to Ukraine by convoys of some humanitarian organisations. Although the collection was managed by a Christian association under the leadership of the Rector of the Basilica, Father Marco Yaroslav Semehen, a luminous figure of peace, bringing something to this collection centre immediately took on a double meaning. At the time, Putin’s propaganda was offering Russian-speaking Ukrainians or Russophiles from the Donbass the opportunity to be transferred to Russia, thanks to convoys of buses organised for the occasion, in order to “save themselves” from the repression and reprisals of the Kyiv army. Bringing food and medicine to Saint Sophia thus meant both bringing aid to the civilian population and helping to strengthen the will of the population to remain in the towns close to the front, at great risk. In other words, it was a joint

GUERRA TOTALE

Sembrirebbe ormai certa l’inutilità di protesta in piazza



Figure 1. *Guerra totale*, 2022. Leaflet for the St. Sophia war collection.

contribution to the civil and military resistance to the invasion. This double meaning is made clear in a leaflet I found by chance in an underground station in those days. The anonymous leaflet shows the famous Uncle Sam, designed by James Montgomery Flagg for the First World War US recruitment campaign, dressed in the yellow and blue of the Ukrainian flag and pointing his finger: «I want you to help». Above it, in capital letters, are the words «Total War» and «It would now seem certain the futility of street protests». However, the flyer does not invite people to enlist, but to take part in the St. Sophia collection. The association is thus confirmed: bringing food or medicine is tantamount to contributing to the war effort.

The image of Uncle Sam pointing his finger at the passer-by and glaring at him shouting “I want you” is analysed by W.J.T. Mitchell in a well-known essay significantly titled *What do Pictures “Really” Want?*. Uncle Sam, with his tried-and-

tested visual attributes, the gaze and the finger, is an image that leaves no escape. It persuades you by virtue of its lack, its senile sterility, or rather its sterility as an image, as Mitchell suggests, which as such has a grip on those who are in “flesh and blood” and who can really go to war. In this sense, the way images can participate in war is exclusively to convince someone to go to war, i.e. to perform no more and no less than their communicative and propagandistic function. However, Flagg’s Uncle Sam is truly the icon of any recruitment campaign, and even if it lends itself to the most diverse uses, it retains a precise reference. The anonymous leaflet calling for a mobilisation drive for the Ukrainian war relies precisely on this reference: Uncle Sam calls to arms the citizens of the democratic West, or “free world” as they say, against the threat of dictatorships. It is a crystallised image of the conflict between civilisation and barbarism, no more and no less than the gigantomachies and amazonomachies of ancient Greece, a transfiguration of the wars of the Greeks against other peoples, first and foremost those against the Persians. In other words, in the context of the St. Sophia collection, with the appearance of Uncle Sam, history begins to make its entrance.

3. PLASTIC VS. GRAPHIC: THE COVER OF *TIME* MAGAZINE

There is another example of the use of images that deliberately draws on memory and history, and even more so, invites us to question the very concept of history. In March 2022, *Time* magazine dedicated a special issue to the invasion of Ukraine (14 March). The issue provoked an international debate on many levels because of the topics and, perhaps even more, because of the cover, which shows a photograph of an advancing tank under the title *The Return of History*. The reference of the image is quite direct, a double reference to the history of the 20th century. The first, in reverse chronological order, is the invasion of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops on 20-21 August 1968, which put an end to the Prague



TIME's new cover: How Putin shattered Europe's dreams ti.me/3M2SwJ0



12:48 AM · Feb 25, 2022 · Sprinkl

4,724 Retweets 810 Quote Tweets 12.4K Likes

Figure 2. “Time” magazine, 14 March 2022. Cover image appeared on “Time”’s Twitter account on 25 February 2022. Archived in <https://web.archive.org/web/20220228211419/https://twitter.com/TIME/status/1497010566581346307?s=20&t=nZJB25NFUrNAwn2ZSyhmBQ> (last accessed 16/07/2023)

Spring. On the occasion of that event, *Time* published a similar image, a drawing of an advancing tank with the word *Invasion* at the bottom. The iconographic reference is established by the continuity of the support, the cover of *Time*. The analogies between the two issues are well analysed in a fine article by Francesco Giosuè in the magazine *Engramma* (2022).

The second reference is further back in time: the invasion of Poland by Nazi Germany on 1 September 1939. Shortly after its publication, a fake *Time* cover went viral. It makes an explicit

reference to Nazi Germany. The fake cover, created by the graphic designer Patrick Mulder (Das [2022]), features an image of Putin ripped off at the level of his nose, with Hitler's unmistakable moustache in the background. The two images – Putin in the foreground and Hitler in the background – are aligned to create a kind of *decollage*, revealing Putin's "true" face beneath his "mask": Putin is like Hitler.

The title of the original cover is maintained in the one redesigned by Mulder: *The Return of History*. The title is extremely significant, an excellent introduction to the magazine's articles and in itself a cue for other debates, as it refers directly to the essay *The End of History and the Last Man* (1992) in which Francis Fukuyama declared the end of history after the fall of the Berlin Wall. However, there is a significant difference in the modes these two covers refer to the past and history.

In the case of the fake cover, it is a kind of *resurfacing* by analogy. Hitler's features replace those of Putin, as happens in dreams when one face is superimposed on another, revealing a hidden association, another level of truth. History as "the past" returns to the psyche of the Western world in the form of something repressed. Instead, in the case of the original cover there is a kind of *direct* re-presentation. The tank in the photograph does not recall by analogy the tank of the Warsaw Pact troops in 1968 or of the German troops in 1939, but is simply the *same* tank. What returns is simply *the* tank. While Putin's face and even Hitler's moustache are immediately recognisable to the average reader, a reader who is not an armaments expert cannot identify a tank by period or model, or by belonging to one army or another.

In short, for the average reader, the tank could be any tank used in any war or drill at any time anywhere in the world. Only a caption could confirm that it is a Russian tank photographed advancing across the Ukrainian border at the end of February 2022. But the beholder of the cover does not need this information to know the true content of the image. It is not "the past" that returns, neither by analogy nor by actual return (as if the old tank from 1968 or 1939 had been



Figure 3. Patrick Mulder, Fake *Time* cover, 2022.

restarted for a new invasion), but it is history itself that returns, as the title correctly states, that is, the very concept of history, which finds a chosen protagonist in the image of the advancing tank.

In fact, however much one may wish to identify the domination of the air (Douhet [1921]) as the key point of modern mobile warfare, it is on the ground that the final destiny of conquest and the redefinition of borders between nations is played out. And if history is this redefinition of space, the tank is its engram, not as an image but as a plastic, moving object. Images, by "flying" rapidly from support to support, enter the war in their own way; the plastic engrams of history, must march on the ground.

4. ENTERING AND HOLDING THE SCENE

Whether or not they refer back to other events, we believe it is appropriate to treat all the

events as «jets of singularities» (Deleuze [1969]: 53), as Gilles Deleuze puts it. For Deleuze, this definition is also a methodological tool that allows us to get rid of any reading in terms of essences, but also to restore the event to its “double” character, personal and impersonal, present and non-present at the same time. For this reason, the event par excellence would be the death, which Deleuze recalls in precisely the terms in which Maurice Blanchot describes it in his *Espace littéraire* (1955):

No one has shown better than Maurice Blanchot that [...] death and its wound are not simply events among other events. Every event is like death, double and impersonal in its double. «It is the abyss of the present, the time without present with which I have no relation, toward which I am unable to project myself. For in it I do not die. I forfeit the power of dying. In this abyss they (*on*) die – they never cease to die, and they never succeed in dying». How different this “they” is from that which we encounter in everyday banality. It is the “they” of impersonal and pre-individual singularities, the “they” of the pure event wherein *it* dies in the same way that *it* rains. The splendour of the “they” is the splendour of the event itself or of the fourth person. This is why there are no private or collective events, no more than there are individuals and universals, particularities and generalities. Everything is singular, and thus both collective and private, particular and general, neither individual nor universal. (Deleuze [1969]: 151-152)

Therefore, in view of the emergence of the event of war, it is appropriate to introduce Death or, better, a specific *Triumph of Death*, an extraordinary fresco painted between 1440 and 1450 and preserved in Palermo, in the Palazzo Abatellis, home of the Regional Gallery of Sicily, a true masterpiece whose author, despite decades of research, is still unknown. The work is linked to the fear of the plague (which had recurred in various parts of Europe for a century, and in Palermo in 1430-1431 and in 1437-1438), but it is nevertheless a work that somehow found its way into the war. The fresco was in fact in the courtyard of the 14th



Figure 4. *Triumph of Death*, around 1440-1450. Detached fresco, 600×642 cm. Palermo, Regional Gallery of Sicily Palazzo Abatellis.

century Palazzo Sclafani, from the 1530s the home of the Ospedale Grande e Nuovo (Great and New Hospital), then in the 19th century used as a barracks and finally as a gendarmerie. The palace was severely damaged by Allied bombing in the first half of 1943 and, after the war, it was considered necessary to dismantle the fresco for conservation purposes. In 1954, after a long restoration, it was moved to Palazzo Abatellis as part of Carlo Scarpa's layout, in which it obviously played a central role.

The Death rides from the left on a skeletal horse and bursts into a *hortus conclusus*, firing his arrows. All social classes and ages are represented in the scene: poor, rich, intellectuals, clerics, old and young people. Historical figures can be recognised among the others: Pope Eugene IV, Antipope Felice V, Cardinal Nicolò Tudeschi.

This fresco has been the subject of a book by Michele Cometa (Cometa [2017]). Deliberately leaving aside questions of art history, such as the identification of the author, the core of the essay is the analysis of the overcoming of the medieval logic of death, to which the depiction refers thematically and iconographically, and the opening up to very modern sentiments: nostalgia, astonishment, expectation, indignation, consolation, care (Cometa [2017]: 135-148). The author shows how this new set of meanings is activated not by

the figures themselves (which are in fact linked to a largely traditional and international iconography), but by the very rich interplay of glances and hand gestures that weave a series of relationships between the figures and engage the beholders on this side of the surface of the picture. I believe, however, that something can be added to this admirably conducted reading in terms of visual culture. In particular an analysis can be carried out, that tries to go beyond the boundaries of the theory of the image, in order to enter fully into the field of the theory of art. An analysis that addresses the question of the singular physicality and specific presence of the work, the relationship between figuration and this physicality and presence, then the relationship between interior and exterior space, as it is also concretely given in the margins of the fresco, and finally the instance of the specific support.

Let us therefore read again the fresco from this perspective. Death rides from left to right. The string of the bow in Death's hand is not taut, the last arrow was shot before everything was frozen in a static image. In particular, the last two arrows shot are those that hit the young woman in the foreground dressed in red, who collapses to the ground supported by two other women, and the man on the far right dressed in blue brocade edged with ermine. Neither of the latter two arrows are on axis with the bow in its current position, which means they were shot when Death was far to the left. This misalignment, which is a simple detail when one looks at the reproduced image, becomes a fundamental aspect of movement when one observes the fresco on site and finds oneself with the eyes more or less at the level of these two figures and Death dominating from above. The viewer is led to imagine the scene kinematically: the movement began before Death gained the centre of the scene, the arrows were shot and hit their targets when he was perhaps even out of the frame. Only now, when the man and the woman are resting their hands on the ground, does Death reach the current position.

The insertion would be violent, but the artist succeeds in restoring a sense of slow motion

through the play of lines and soft contrasts, which create the effect of a strange swaying of the figures. He forces us to follow the scene as it unfolds, down to the last drop of paint: the gaze glides slowly, capturing the dying of the figures moment by moment. In her movement, the Death creates a kind of depression around which everything else is distributed, admittedly in a somewhat mechanical way. The effect of the juxtaposition and disarray of the levels and of the figures would be fatal if the Death, and above all her horse, did not form a plastic knot of extraordinary intensity among them. The horse is skeletal or bony, but the neck is indecipherable: a negative cast, almost as if the skin had been sucked from within, highlighting the nerves but not the cervical vertebrae, which have disappeared. A play of concavities and convexities links the advancing groups (the poor on the left), the centrifugal movement of the figures on the right, the other scattered figures and the hedge in the background.

As an image, Death enters a *hortus conclusus*, an enclosed garden. As a plastic phenomenon, Death enters the physical left margin of the painted scene, from a margin that is not part of the image, but an integral part of the support, and therefore of the work. The relationship between image and work is a question of art. Would the plastic force of this movement be fully perceptible without the direct experience of the instance of the support? In this case, support means the painting turned into stone (with the fresco technique) and the relationship with the base level, but also, inevitably, the giving of the work to time: its patina, its wounds and fragility, its having risked destruction. And so the detachment from the original wall, with the necessary cutting into four parts.

The American painter Cecily Brown was struck by this fresco during one of her visits to Palermo and painted her own version of it, her *Triumph of Death*. The Palermitan painting is practically reproduced in her style. But what interests us here is that her large painting is painted on four canvases that were later reunited, a solution that has not technical but artistic reasons. Brown's work wanted to reproduce the caesuras



Figure 5. Cecily Brown, *The Triumph of Death*, 2019. Oil on canvas, in four parts, 534,6x534,2 cm. © Cecily Brown. Courtesy the artist and Thomas Dane Gallery. Photo: Todd-White Art Photography.

of the fresco detached from Palazzo Sclafani evidently because she sees in these an element that is now, accidentally and in spite of itself, part, of the instance of the support, and therefore an element of plastic accentuation.

Ultimately, a dialectic of different spaces is delineated. Death on horseback physically presses on the space of the beholder, on the one hand because through the instance of the support it plastically presses on the boundaries of the scene, and on the other because it plastically creates and articulates a space within the work towards which we are sucked. We enter the scene ourselves and participate in this atrocious slow-motion dance. And then immediately we find ourselves here, in the space of existence, together *with* the work, with its potential fragility and durability, like that of everything connected to matter.

Thus, if the interplay of gazes establishes a visual relationship with the beholder (like Uncle Sam, Putin-Hitler), the sense of movement, internal time, style, plasticity and the instance of support establish the incidence of the work of art in space. It is not the death as image or medieval or moral concept that interests us, but this very

Death that rides, a plastic device in movement, like the tank, that enters the scene and keeps us there. It anchors itself to the ground and wedges itself into the space of the viewer, but not from the surface of a screen, but by bending the space in front of it, thanks to the strong plasticity of internal spaces and the hard edges of its support.

If this triumphant Death and the tank of *Time* are figures of history, it is not because they represent the way history enters the scene, but because they enter the scene by showing something that goes beyond being a mere “flying” image. An entry into the scene that finds its analogy in the peculiar way in which the work of art becomes present and wedges itself into the world.

5. THE IMPOSSIBLE TESTIMONY OF ART: I WAS NOT THERE

On 17 April 1944, on Herbert Kappler's orders, the SS carried out a brutal sweep in the Quadraro district of Rome. Almost a thousand men from this suburb, inhabited mainly by workers from southern Italy, were taken from their homes and deported to concentration camps in Germany. The action, which was prompted by the killing of four German soldiers, was intended to go beyond the limits of reprisals and to inflict a punishment that would serve as an example to the entire population and discourage any form of resistance. The Quadraro was defined by Kappler himself as a “hornet's nest”, precisely because of its widespread collective participation in civil resistance, and was therefore a perfect target. For this episode, the district was awarded the Gold Medal for Civil Merit in 2004. Every year on 17 April, a commemorative ceremony is held, with tributes from the authorities and the participation of local associations in a series of events, including artistic and cultural ones, under the title *Q44*. For *Q44* in 2023, the Roman artist Marco Bernardi presented a work created for the occasion at the Camera Frigo gallery. It is an installation consisting of an inscription made by upholstered structure and an empty armchair. The inscription reads «Io non c'ero»



Figure 6. Marco Bernardi, *Io non c'ero* (*I was not there*), 2023. Wood, foam, fabric, armchair, variable dimensions. Courtesy the artist.

(“I was not there”), which is also the title of the installation. The curator of the exhibition is the critic Ilari Valbonesi, whose writings have for years questioned the themes of presence and testimony. In 2013, one of her articles appeared in the magazine *Arte e Critica*, focuses on precisely this theme: it is a path that links the film *Reality* (2012) by Matteo Garrone, the famous performance by Marina Abramović at MoMA, *The artist is present* (2010) and a very interesting work by Rabih Mroué presented at *Documenta 13* (2012), entitled *The Pixelated Revolution*.

Mroué's work was a kind of lecture, supported by video documents found on the Internet, that explored a paradox of witnessing. The videos, shot by ordinary citizens with mobile phones during the war in Syria, showed soldiers firing on civilians. Mroué was particularly interested in the vid-



Figure 7. Rabih Mroué, stills from *The Pixelated Revolution, Part I* of the series *The Fall of a Hair*, 2012. Courtesy the artist.

eos in which armed militiamen were filmed and, as soon as they realised they were being filmed, turned their guns on the filmmakers and fired. In order to document the entire action, the witness must, of course, continue filming until the very end. Hence the paradox: the testimony can only be truthful if the person filming is killed by the incoming bullet, but if the person filming is hit by the bullet and his mobile phone is probably destroyed or lost, how can he testify? If this testimony reaches anyone, does it lose its truthfulness?

In short, these art forms tell us something about the constitution of an «idea of reality itself as an impossible testimony» (Valbonesi [2013]: 74). Indeed:

Obviously, either the filmmaker has just been wounded or the mobile phone has been picked up by someone else. What is being testified to is the interruption of the physical continuity that makes the evidence veridical, and this discontinuity could cast a shadow of non-absolute truthfulness over the footage. But the impossible testimony does not checkmate the real, which can only occur at the moment when one accepts the testimony in its intrinsic impossibility [...]. The solution, in fact,

does not lie in the image, but in a logical or ethical questioning: if we have a certain number of impossible testimonies of assassinations, we would surely have an infinitely greater number of assassinations so real that they could not be recorded, because the filmmaker was undoubtedly killed and his mobile phone destroyed. (Valbonesi [2013]: 75)

Bernardi's exhibition seems to follow the same line of thought and offers an opportunity to complete these reflections: art is always an impossible testimony.

In a commemoration such as *Q44*, the protagonist is the memory of the survivors, the memory of those who "were there" and saw with their own eyes. As the years go by, the possibility of having direct witnesses to the events of the Second World War or the extermination camps inevitably becomes rarer and rarer. The installation *Io non c'ero* addresses the issue of a whole generation who were not able to be there because of their age, but who do not want to renounce the civic duty of remembering.

This work is a complex machine, so much so that its action is also difficult to place in the classification of speaking images one can find in Bredekamp (Bredekamp [2010]: 41-69). At first glance, it appears to be the artist taking the floor and saying "I was not there" (and for Marco Bernardi, born in 1969, it could not be otherwise). However, the spectators are invited, if they wish, to sit in the seat next to the inscription and also be photographed. Then, that "I was not there" for a moment becomes the phrase exclaimed or thought (as in a comic book balloon) by the visitor. But ultimately, as Valbonesi warns us in the exhibition's presentation text, «it is the work itself that takes the floor». The armchair in front of the inscription opens up a space within the work, an empty scene in which all the elements create a play of cross-references and slips that cannot be untangled. "I was not there" echoes the words of the work in a space occupied by an armchair that makes an absence visible. We are not in front of a scene abandoned by someone, nor is the work itself absent; on the contrary, by pronouncing the words, by being

these words, it makes itself maximally present. It does not activate the easy paradox of declaring "I am not here", but pronounces an "I was not there", which makes absence and presence, past and present, clash in a continuous shifting of planes. This installation clearly exemplifies how the work of art can show that "difference" that the Italian critic Cesare Brandi called *astanza*, a «presence-absence, for a trace that is only insofar as it is not, but divides, detaches, incises: as presence, therefore, that does not refer to *ousia*. *Parousia* without *ousia*» (Brandi [1974]: 72).

This presence and its action are characteristic not of a simple image but of a work of art, as a device that implies the creation of an interior space, even a concretely inhabitable one, and at the same time a plastic extension outwards, thanks to the «specificity of a material and [the] continuity of a support», as Valbonesi states always in the presentation text of the exhibition. That is to say, the upholstered material, which establishes precise plastic relations between the elements and connotes the experience of contact, and the support as a figure of continuity. The latter enters into the play of the "differences" of art, as fading and consumption, as promise of a duration and risk of destruction, and thus as the condition for that testimony, impossible but effective, that only the work of art seems able to transmit.

6. LAS MENINAS AND VOLODYMYR ZELENSKY

Las Meninas by Diego Velázquez (1656) is perhaps one of the most studied paintings in the world and the bibliography about it is enormous. It is also an object of great interest outside the sphere of art history, starting with the famous pages dedicated to it by Foucault in his *Les Mots et les Choses* (1966), for the complex mechanics of the gaze it brings into play. The viewer sees the back of the canvas at which the painter (Velázquez) is intent, while next to him are distributed in space *las meninas* (the damsels) and various characters from the court of Philip IV and above all the *infanta* Margaret. Who is the



Figure 8. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Oil on canvas, 320,5×281,5 cm. Madrid, Prado Museum. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

painter looking at? Whose portrait are we seeing on the back? Philip IV himself and his consort Mariana of Austria, as we can deduce from the mirror in the background of the painting, which would reflect the foreground. This ought to be questioned as it would not be congruent in terms of perspective. Then it is Velázquez's painting of the Spanish Royals that is reflected in the mirror in the background, as pointed out by other scholars, as well reconstructed in Nova (1997). This further confirms the comment by Foucault, for whom the final result is in any case the evidence of a sort of elision of the subject in itself (Foucault [1966]: 30). On closer inspection, however, the rules of perspective would not allow even this last mirroring. But who cares, anyway? Is a painter not allowed to depart from the strictures of the rule to tell us what he wants to tell us? Surely it is permissible for a painter like Velázquez, who could have rendered the same image in a perspectively correct manner. In short, the painting is an extremely complex machine, but what remains in

the end? What remains is what comes to the eye with the greatest visual evidence: the *infanta* Margaret, luminous, at the center of the picture. This complex interplay of relationships is functional to her simple gesture of self-ostentation. In the end, everything is annihilated and suspended before her. The *infanta* gives herself up to the gaze and everything becomes marginal: the Velázquez-Foucault conceit, the figures of the *meninas*. The *infanta* is the "seeing" in itself, but not as a play of gazes, but as *attention*. A firework that solidifies as it continues to shine, thanks to a pictorial texture that in some places verges on informalism (as can be seen, for example, on the jewelled bow that closes the dress on the chest). All the more so because the gesture of self-ostentation, which stops all in a pause that seems never to end, is soon to be abruptly interrupted: in a moment the Pyrenean mastiff, a big shepherd dog, one of the most calm and protective breeds known, and itself an image of temporal suspension, will feel the footsteps of the court dwarf Nicola Pertusato, will move with sudden movement and the whole scene will come alive with him. In none of the analyses I have read of this painting I have found the description of this simple kinematics. But if you go to the Prado, the *infanta* immediately enchants you, whether you are a 21st century tourist or the embodiment of Philip IV or Mariana of Austria, she simply says: "Look!". Her simple gesture opens the scene, the dog in the foreground will close it in a second. We are in the middle. The whole play of mirrors and spaces is contained in this interval of time. And the *infanta* emerges from it, present, real.

The play of fake mirrors in *Las Meninas* seems like a very distant reference, but one can detect in it strange assonances with our era, in which the means of digital manipulation of images are so sophisticated. Today, any image that purports to bear witness to the truth may soon be substituted by another that demonstrate that it is fake. Governments' choices are supported by public opinion, and the information and image war seems to play a more decisive role the greater the investment in technology.

Since the beginning of the war in Ukraine, several videos have been made to document the disasters of war and to call on friendly nations to support the invaded nation. Some of them are carefully staged, lit, edited and sometimes accompanied by a soundtrack. In short, they follow a certain idea that visual intensification and persuasion go hand in hand. They aim to provoke indignation and awaken consciences with a language that is no more or less “filmic” than any propaganda video. And like any propaganda video, the visual intensification, in the sense of the image, even in the absolute drama of the moment, absurdly risks having the opposite effect, of giving the impression of falsehood.

The first video Zelensky made after the beginning of the conflict has a completely different tone. A few days after the invasion, Russian propaganda spread the news that the Ukrainian president had fled Kyiv with the members of the Government. On 25 February 2022, Zelensky posted a video shot with his smartphone to show that he had all but abandoned the capital and, far from surrendering to the Russians, was organising resistance from there.

This video should therefore be judged in its own right. Not only because of its obvious historical value (it communicates to the world that Ukrainian resistance is effective), but because it leads us to reflect on what elements strengthen presence. Which was vital in that moment, as through this video Zelensky had to demonstrate that he was maximally *present*.

Zelensky films himself in a Kyiv street with (from right to left) Davyd Arakhamia, Leader of the Faction Servant of the People, Andrij Ermak, Head of Presidential Office, Denys Šmyhal', Prime Minister and Mychajlo Podoljak, Advisor to the Head of the Presidential Office. He names each of his comrades declaring «is here» and closes the round with «the President is here, our troops are here, citizens are here. All of us are protecting the independence of our country [...]. Glory to Ukraine». At one point, Šmyhal' shows the screen of his mobile phone, which displays the time: 6.33pm. It is a timid attempt,



Figure 9. Volodymyr Zelensky, Video posted on 25 February 2022.

and he almost immediately retracts his hand, partly so as not to interfere with the President's speech, partly because he perhaps realises the utter insignificance of his gesture. In the age of digital forgery, showing a smartphone display to certify the exact time of the announcement is ingenuous. Šmyhal's smartphone is thus reflected for a moment in another smartphone in a game of mirrors, in which the real instead of being reinforced dangerously uncovers the side of the illusory. The key element of the shot is another: it is the play of covering/uncovering the light of the lamppost in the background created by the movements of Zelensky's smartphone and those of the other people. The shot begins with the light of the lamppost pointing uncovered towards the lens, a beacon in the viewer's face, with elongated reflections disturbing the entire image and making Arakhamia almost unrecognisable against the light on the right. Towards the middle of the shot, the movement of Zelensky's arm brings the lens out of the light of the lamppost, the light ratio changes, and Arakhamia fully recovers his features.

The whole group is now best lit from the front. Zelensky plasticly emerges in the foreground. Towards the end of the shot, when the words “our troops are here” are uttered, the lamppost is uncovered again, the light again beats down on the lens, the reflection expands, almost reaching the centre of the frame with maximum interference effect, until it is almost blinding at the final words praising glory.

The shot is spontaneous, but the effect, not filmic but plastic, could not be more effective. Although the characters are almost still in the shot, the movement of the camera brings them into the scene, thanks to the play of lights in the background, and creates an internal space. A sensitive space *between* the surface of the lens and the people in the foreground, and between them and the background. It is an interstitial space that invites movement in itself. As the camera moves, it pushes this interstitial space towards the beholder, dazzling him with the background lights.

This video thus seems to transcend the sphere of the cinematic image: it shows a structural and plastic surplus. It begins as political communication and becomes politics *tout court*, a gesture that touches us, a beacon that points at our faces. And with a beacon pointed at our face, we either close our eyes, or we feel “enlightened”, or we move, and in turn we somehow enter the scene. In a play no less complex than that of the works of art, the image is translated into a protrusion towards the space we inhabit, together with others. And this protrusion forces us to take a position. In other words, to judge.

7. CONFLICT AND JUDGEMENT

If the war in Ukraine so strongly invites us to reflect, I think it is not so much because of some inherent novelty in the use of images, but because it invites precisely us (Westerners, Europeans) to reflect. Because it is a war that *touches* us. This is why my path, which began with the image of trespass (the tank) and continued with the activation of the margins and the entry into the scene (the Death of Palermo), the impossible testimony, the presence-non-presence of the work of art and the plastic protrusion, naturally leads to the question of judgement.

Personally, this war makes me think not so much about the aestheticization of war itself or its development, or even about the relationship between images and war in general. It makes me reflect on the fact that this war touches us, not only because of the production of images that are

“touching”, but in the literal sense of the word, in that it pushes and crosses the boundaries of a space that is the space we live in. When this happens, aesthetics and the theory of the image must come to terms with political theory, the theory of art, or, directly with what I call a political theory of art.

In Hannah Arendt’s interpretation of the *Critique of Judgement* in her *Lectures on Kant’s political philosophy* (1982), the well-known antinomy of the judgement of taste has a pivotal role. This is Kant’s text:

The second commonplace about taste, which is used even by those who grant judgments of taste the right to speak validly for everyone, is this: *There is no disputing about taste*. That amounts to saying that, even though the basis determining a judgment of taste may be objective, that basis still cannot be brought to determinate concepts; and hence even proofs do not allow us to decide anything about such a judgment, although we can certainly *quarrel* [*streiten*] about it, and rightly so. (Kant [1987]: 210)

Taking it to the extreme, one could say that the «claim to other people’s necessary assent» (Kant [1987]: 211) seems to be based primarily on conflict, on the possibility of quarrelling, on something that *forces* us to judge. And we are forced to judge because something plastically protrudes towards our space or breaks into it, and we are forced to take a position, *through* and with *respect* to it and with *respect* to others (Fransoni [2018]: 88). And this is another fundamental point that marks the transition from aesthetic to political judgement. Taking a position transcends the thing being judged and is quite different from the dual relationship established in the act of contemplation or interpretation, in which a recipient relates to originator through a “thing”. It is a relationship in which the beholder appeals to (and possibly quarrels with) at least one further beholder. In short, it opens up an interaction between many, a political relationship.

Hence our insistence on the protrusion and actual plasticity of the physical artwork, rather than on the visual (two-way) relations between (one) beholder and the image.

It is a fact that in the encounter with any images there is always a kind of duplicity at play that allows us to transcend the mere dimension of the visual. This can be demonstrated through a wide range of concepts developed by different authors over the years. For example, the difference between “seeing-as” and “seeing-in”, which we find in Richard Wollheim (Wollheim [1980]), obliges us to always consider the image in its dual nature, e.g. as representation and support. In this respect, Mitchell’s well-known division between *image* and *picture* (Mitchell [2007]: 71-73) is, in my opinion, sufficient to define the entire field of investigation as far as visual studies are concerned. It is also interesting to mention Gottfried Boehm’s concept of *iconic difference* (partly developed from the Heideggerian concept of difference), that describes the inherent duplicity of the images which «show something, even simulate something, and at the same time show the criteria and premises of this experience» (Boehm [1994]: 63).

On the other hand, if we consider the encounter with the physical work of art, such concept of duplicity involves also plasticity and the very notion of presence. An actual presence and not a mere “presence-effect”, which, taking up some of Fischer-Lichte’s arguments can be said to be typical of technological media (as opposed to live performance) and hermeneutic and semiotic aesthetics ([2004]: 29, 164-166 and 177). In order to better investigate this topic, it is also appropriate to refer to methodological tools that we find in art criticism, from the very beginning of its development in the modern sense. The dialectical pairs of Adolf von Hildebrand (Hildebrand [1893]) and of Alois Riegl (Riegl [1901]) are worth mentioning: vision from close/vision from a distance and the optical/tactile couple are fundamental concepts of modern art criticism. Michael Fried’s pairs of terms (theatricality/objecthood or theatricality/absorption; presence/presentness) allow us to extend the investigation by bringing into play the temporal dimension and the space of the beholder (Fried [1967] and [1988]).

The reference to art theory and political theory helps to understand that the main point is

not simply to establish the existence of different modes of seeing, or even their coexistence or conflict within the framework of the visual experience of the same object or image. With the physical work of art, one experiences both the “internal” difference of the image and the plastic insertion of a difference (the work of art itself) into the world, that is, a wholeness and singularity that simply *differs* from other things that are in the world (Fransoni [2018]: 36). And it forces us to take a physical position with the body and to recognise ourselves as many. So, if there is something this war forces us to think about in terms of aesthetics, it is that the experience of difference *as* movement and *in* movement can only be given exemplarily in the work of art, and that the concepts used to analyse the mere images in their theoretical autonomy from any support, acquire poignancy precisely from such experience.

REFERENCES

- Arendt, H., 1982: *Lectures on Kant’s Political Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago.
- Blanchot, M., 1955: *Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Boehm, G., 1994: *Il ritorno delle immagini*, transl. by N. Mocchi, in Pinotti, A., Somaini, A. (eds.), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, pp. 39-71.
- Brandi, C., 1974: *Teoria generale della critica*, Roma, Editori riuniti, Roma, 1998.
- Bredenkamp, H., 2010: *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, transl. by S. Buttazzi, Raffaello Cortina, Milano, 2015.
- Cometa, M., 2017: *Il Trionfo della morte di Palermo. Un’allegoria della modernità*, Quodlibet, Macerata.
- Das, B., 2022: *Fact Check: New TIME Magazine cover did not show Vladimir Putin as Hitler*, <https://newsroompost.com/viral-check/fact-check-new-time-magazine-cover-did-not-show-vladimir-putin-as-hitler/5069273.html>, last access 30/04/2023.

- Deleuze, G., 1969: *The Logic of Sense*, transl. by M. Lester with C. Stivale, The Athlone Press, London, 1990.
- Douhet, G., 1921: *Il dominio dell'aria. Saggio sull'arte della guerra aerea*, Stabilimento poligrafico per l'amministrazione della guerra, Roma.
- Fischer-Lichte, E., 2004: *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, transl. by T. Gusman, Carocci, Roma, 2014.
- Foucault, M., 1966: *Le parole e le cose*, transl. by E. Painatescu, Rizzoli, Milano.
- Fransoni, A., 2018: *Teoria politica dell'arte*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Fried, M., 1967: *Art and Objecthood*, "Artforum" 5 (10), pp. 12-23.
- Fried, M., 1988: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press.
- Fukuyama, F., 1992: *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York.
- Giosuè, F., 2022: *What a Time! Il ritorno del passato tra shock e continuità in due copertine di Time*, "La Rivista di Engramma", 193, pp. 207-217.
- Hildebrand, A. von, 1893: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz
- Kant, I., 1987: *Critique of Judgement*, transl. by W. S. Pluhar, Hackett, Indianapolis.
- Mitchell, W.J.T., 2017: *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Nova, A., 1997: *La Meninas, Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano.
- Riegl, A., 1901: *Die spätrömische Kunst-Industrie*, Wien, Staatsdruckerei.
- Valbonesi, I., 2013: *Arte e reality*, "Arte e critica", 73, pp. 74-75.
- Wollheim, R., 1980: *Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation*, in *Art and its objects. With six supplementary essays*, Cambridge University Press, London, pp. 137-151.



Citation: Iacobone, A. (2023). «Lay it into the open wounds». Art at war in Maria Kulikovska's performative sculpture. *Aisthesis* 16(2): 55-66. doi: 10.36253/Aisthesis-14455

Copyright: © 2023 Iacobone, A. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

«Lay it into the open wounds». Art at war in Maria Kulikovska's performative sculpture

ALICE IACOBONE

Università degli Studi di Genova
alice.iacobone@gmail.com

Abstract. The paper addresses the work of Ukrainian artist Maria Kulikovska, who resorts to military equipment as artistic materials and to destruction as an artistic method. In the first section, I contextualize Kulikovska's performative sculpture within art history, claiming that it can be regarded as Destruction Art. In the second section, I turn to Catherine Malabou's concept of "destructive plasticity" as a philosophical tool of an aesthetics of war, which offers a sound theoretical framework to further understand the implications of Kulikovska's artistic activity. In the third section, I focus on the main material adopted by Kulikovska, ballistic soap, showing how the artist materially deconstructs inherited dichotomies that keep informing our understanding of wars. By considering the artistic practice of a feminist artist (M. Kulikovska) through the lens of feminist scholarship (K. Stiles, C. Malabou, J. Butler), the paper investigates the relations between war and the arts from a situated perspective.

Keywords: plasticity, feminist art, Catherine Malabou, sculpture, performance.

*We do not want to raise our index
finger in admonition but rather lay
it into the open wounds.*

Gottfried Hattinger, *Out of Control:
Ars Electronica 1991*

On June 9, 2014, pro-Russian militants opened fire on some sculptures by Crimean-Ukrainian artist Maria Kulikovska, disfiguring them. The artworks were displayed in Donetsk, in the territory of the Izolyatsia Foundation, an art center that became a target of the Russia-backed Donetsk People's Republic (DPR) separatists. These events took place in the context of the annexation of Crimea and of the war in the Donbas region – conflicts that paved the way to the full Russian invasion of Ukraine in 2022. In that framework, the art center was invaded and Kulikovska's sculptures were shot as a political gesture: as the DPR militants explained, they aimed at

taking down the sculptures of «a degenerate artist» (MKOV.studio [2023]), whose feminist and queer art had to be destroyed in order to show what would happen to those who might want to «disobey moral values and rules of the self-proclaimed republic» (MKOV.studio [2023]). Since then, the Izolyatsia complex has become a prison for Ukrainian hostages, a training base for DPR fighters and a depot for Russian weapons. Artistic materials, equipment and facilities have been converted into military ones (IZOLYATSIA [2023]).

The sculptures that were “executed” that day belonged to the series *Army of Clones* (2010) and to the triptych *Homo Bulla – Human as Soap Bubble* (2012-2014). Both series consisted of full-size casts of Kulikovska’s naked body, realized in plaster and in soap respectively. The sculptures were not safely displayed in a museum – on the contrary, they were scattered around the Izolyatsia territory: Kulikovska’s explicit aim was to make the copies of her own body vulnerable to the environment and to witness their slow, almost organic decay. Exposed to the rain, to the wind, to the sun, the surface of Kulikovska’s soap bodies would begin to erode, undergoing a process in which aging would not consist in getting wrinkles but rather in bubbling, peeling, and ultimately cracking. The casts, thus, were intended as processual sculptures: they were meant to unfold in time, to transform in response to the interaction with their surroundings. War interrupted this organic process of gradual decay by opening unforeseeable wounds in the sculptures’ bodies, changing their appearance forever in ways that could not have been imagined beforehand. When the DPR militants seized the Izolyatsia Foundation, not only did they shoot at some sculptures made by Kulikovska: much more radically, they shot at her very figure and, by substitution, at her body.

Unsurprisingly, 2014 represented a turning point in Kulikovska’s artistic and personal history. Because of her politically engaged artistic statements and performances, she was included in a list of artists banned from Russia. In particular, two performances were responsible for the ban: on one hand, her marriage-as-a-performance to

female Swedish artist Jacqueline Shabo, on January 11, 2014, which made her engagement with LGBTQIA+ issues decidedly come to the fore; on the other, her unauthorized performance 254, held on July 1, 2014 at the opening of the biennial of contemporary art *Manifesta 10* in Saint Petersburg, in which she drew attention to the facts happening in Ukraine. In Russia, Kulikovska still falls under the category of terrorists or people dangerous to society. With the annexation of Crimea, this label now applies to her in her homeland too, and this is why since 2014 she has no longer been able to go back to her native city, Kerch.

The artist did not witness directly the DPR fighters wiping her sculptures out. Nevertheless, she was heavily hit by the episode, which represented a truly traumatic experience for her. In the attempt to cope with this event, she started re-enacting it over and over again through her artistic practice, adopting different scenarios and strategies in her performances. All these artistic actions have something in common: in re-staging the event, Kulikovska would not limit her presence to the role of the victim, represented by the injured casts displaying her own features, but she would also take on the role of the perpetrator, playing the role of the one who shot or beat the statues.

One of these artistic events occurred on November 23, 2015, at the Saatchi Gallery, in London, when Kulikovska angrily smashed a green replica of *Homo Bulla* she had realized for the gallery. The performance, named *Happy Birthday*, took place on the birthday of the artist’s mother, who was stuck in the occupied territory. Kulikovska entered the exhibition space completely naked, wearing just a pink wig, sunglasses and shoes, and started beating the soap figure with a hammer (MKOV.studio [2023]).

More accurate re-staging of the shootings at Izolyatsia followed during the next years. On January 20, 2019, Kulikovska performed *6 Shot Soap Figures*, in which she fired at three replicas of the triptych *Homo Bulla* and at three additional casts of her body, made with a mixture of ballistic soap, blood and semen. The artistic performance became part of the Ukrainian-Swiss film *Zabuti* (*The For-*

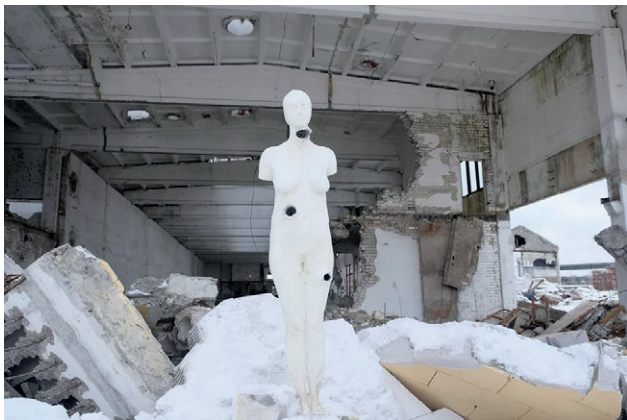


Figure 1. Maria Kulikovska, *Six Shot Soap Figures*. Life-size casts in ballistic soap; shooting performance for the film *The Forgotten*. Kyiv, Ukraine, January 20, 2019. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.



Figure 3. Maria Kulikovska, *Six Shot Soap Figures*. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.



Figure 2. Maria Kulikovska, *Six Shot Soap Figures*. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.

gotten), directed by Daria Onyshchenko and set in the city of Luhansk during its occupation by pro-Russian separatists. In the movie, Kulikovska impersonated a pro-Russian journalist who fired at the statues, placed in an industrial setting that closely recalled Izolyatsia Foundation's one (MKOV.studio [2023]) (see Figure 1, Figure 2, Figure 3)¹.

Lastly, on June 9, 2019, Kulikovska realized a video performance named *Let Me Say: It's Not Forgotten* (MKOV.studio [2023]). Engaging with

her memories and elaborating on them, Kulikovska's video presents the artist in a forest-like environment, naked, embracing a rifle. She advances cautiously, then stops, points the rifle, and shoots three times at some targets that are left out of frame. Six soap sculptures appear through a dissipating haze. The figures are casts of Kulikovska's body and show round, open wounds on vital organs such as their heads, necks and chests. The penultimate frame shows us the artist with her rifle among the injured soap versions of herself².

In the face of Kulikovska's works, made with bullets rather than with chisels, many questions arise. What place can they find within art history? And how to conceive of them theoretically? Is it possible to bring together art and war, to envision something like an art made with war tools? War does not seem to be the bearer of a constructive agency in a narrow sense, as it functions by destroying and undoing, whereas art appears to belong to the sphere of making that war, by principle, excludes.

In the first section of this paper, I will contextualize Kulikovska's performative sculptures in art history by arguing that they have a distinguished and direct antecedent: the *Shootings* performed in the early 1960s by Niki de Saint Phalle. The artworks by Kulikovska, together with those by Saint

¹ A video is available at https://vimeo.com/355812203?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=28678424. At present, the artist collaborates with her partner Uleg Vinichenko to the realization of her work.

² The video performance is available at <https://vimeo.com/355812493?signup=true>.

Phalle, can be understood as representatives of a wider and open category, that of Destruction Art. Destruction Art, as I will claim in the second section, can be regarded as the artistic declension of what philosopher Catherine Malabou has called «destructive plasticity», that is, formation achieved by means of destruction. Destructive plasticity, in turn, can become a central concept for a new aesthetics of war. In the third section I will focus more thoroughly on the materiality at stake in Kulikovska's pieces, i.e., on the artistic possibilities offered by ballistic soap. By means of this peculiar material and of the procedure of cast-making, Kulikovska artistically deconstructs inherited dichotomies such as those of ally and enemy, creation and destruction, thus showing that such allegedly opposed categories are entangled with one another.

1. DESTRUCTION ART

Traditionally, artistic practices seem to be based on creation and production rather than on destruction. On the contrary, the performances that Kulikovska realized in the aftermath of the 2014 events display a kind of making that is achieved by destroying. Here, war, violence and destruction function not only as triggering events for the artistic activity but also as the very tools at work in the artistic making. Therefore, it appears legitimate to ask whether these works can actually find a place within art history, and if so, where exactly they should be located.

In fact, Kulikovska is not the first one to explore the possibilities offered by rifles, guns and explosions as artistic tools. Suffices it to mention the case of Chris Burden's 1971 performance *Shoot*, in which the body artist decided to be non-lethally shot so that he could experience the firings instead of perceiving them visually (Stiles [2016]: 159-175). But there is an even more direct antecedent for Kulikovska's performances: the *peinture à la carabine* made by French-American artist Niki de Saint Phalle in the early 1960s.

From 1961 to 1963 Niki de Saint Phalle, the only female member of the Nouveaux Réal-

istes, enacted a series of performances called *Tirs* (French for *Shootings*) where she fired at bas-reliefs or sculptures she had previously made. In order to prepare them, she first embedded some bags filled with colored paint and some cans of spray paint in the sculptures; then, she whitewashed and plastered those massive assemblages to give them a seamless appearance. When these white, big objects were ready, Saint Phalle proceeded to shoot them: the bullets pierced the artworks' surfaces and made them explode; as a consequence, the artworks erupted with paint, as the color inside the bags began to drip. The artist's explicit goal, with these gestures, was to harm her own art, «to make [it] bleed» (Reynaud [2014]). During the session that took place on May 4, 1962, for instance, Saint Phalle pointed her rifle towards a plaster that had the features of the *Venus de Milo*: she shot, and, in turn, the iconic sculpture started bleeding (Dawsey et al. [2021]: 50-51).

In the case of both Saint Phalle and Kulikovska, what triggered the artistic gesture was a traumatic event – the military attack for Kulikovska, and a paternal sexual abuse for Saint Phalle. Both artists built on those traumas and started working with destruction as an artistic tool through an explicitly feminist approach. Both also resorted to an imagery of war³. Both artists, finally, directed violence towards artworks that were not to be understood as mere objects, but as parts of the artists themselves. If this is quite evident in the case of Kulikovska, who attacks casts of her own body, the fact must be acknowledged for Saint Phalle too, who conceived of the shooting sessions as a method for committing something like an always partial suicide (Bredenkamp [2010]: 69-72). In both cases, then, the artworks were regarded as full-fledged parts of the artists' bodies.

In the above-described cases, creation and production are paradoxically achieved by means of destruction. With one and the same gesture, the artwork is blown away and is reborn in a differ-

³ The case of Saint Phalle may be less evident, but her work too relies on images of military violence. See Dawsey et al. (2021): 44; 64.

ent form: what arises is a “post-traumatic artwork”, which bears traces of the previous artwork but is also something radically different. Saint Phalle's statements make this ambivalence very clear, and this seems to apply to Kulikovska's performances as well: «It was an amazing feeling shooting at [an artwork] and watching it transform itself into a new being. It was not only EXCITING and SEXY, but TRAGIC – as though we were witnessing a birth and a death at the same moment» (Dawsey et al. [2021]: 15). As Saint Phalle acknowledges in an interview with founder of the Nouveau Réalisme Pierre Restany, before the firings the assemblages could already be regarded as full-fledged works of art, also considering that the process of making them was arduous and time-consuming. However, they could not simply stay that way, just as Kulikovska's casts can no longer live their quiet lives in the Izolyatsia territory. To Restany asking why she shot her artworks with a hunting rifle, Saint Phalle replied: «Well, I must shoot them for multiple reasons. [...] The shoot [...] is creation, it gives a new life to the object, which otherwise would have remained an art piece but that doesn't have this new dimension that the shoot can give it» (Dawsey et al. [2021]: 62). This new, bleeding life is the post-traumatic form that Kulikovska's wounded sculptures take on as well.

Kulikovska's performative sculptures work according to a logic that is not unique nor far-fetched but finds renowned antecedents and will arguably inspire new art in the future. What is this logic, exactly? I am convinced (along with Somchynsky [2020]: 56-61) that Kulikovska's performances can find a place within the wide and open category of “Destruction Art”, to which Saint Phalle's *Tirs* have also been ascribed (Stiles [1992]: 88). Destruction Art is a term adopted and developed by art historian and curator Kristine Stiles, who borrows it from artist Gustav Metzger. It does not refer to any movement (Stiles [1992]: 76) or well-defined group of artists; even the artists who participated in the *Destruction in Art Symposium* (DIAS) in 1966 never produced a manifesto. This is why Destruction Art cannot be regarded as a closed category: rather, it is to be understood as

an artistic *logic*, which is at disposal for new artistic experiences and for further experimentation⁴.

To put it in a few words, the logic of Destruction Art consists in *performing* destruction instead of depicting it. Saint Phalle and Kulikovska do not portray the firings: they *actually fire* at the sculptures. The destruction is real. In this sense, Destruction Art does not deal with the representation of violence, with its visual, depictive renderings (which have been the object of most analyses centered on the relationship between art, aesthetics and violence, e.g., Berleant [2019]), it deals with the *presentation* of violence. On the other hand, Destruction Art must not be confused with iconoclasm: Kulikovska's shootings at the soap casts are artistic performances, while the firings by the DPR militants were not. Both the iconoclastic shootings by the DPR fighters and the Destruction Art performances by Kulikovska confront us with destructive gestures whose meaning and value is political and very much impacting on reality; however, the former gesture concerns the destruction *of* art, while the latter concerns destruction *in* art, or art *as* destruction. By adopting destruction as an artistic tool and method, Destruction Art cannot be assimilated to iconoclasm, nor can it be reduced to the mere depiction of violence.

Along with this description *ex negativo*, Destruction Art presents us with some peculiar characteristics that can be examined as such. According to Stiles, for example, Destruction Art has to do with bodies, wounds, and survivals. «In Destruction Art, artists present the “imagery of extinction” localized in the body, the object which is offered both as a destructible material and/or an agent of that destruction» (Stiles [1992]: 76). Destruction concerns the body both in active and

⁴ In this respect, Destruction Art seems to have something in common with Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss' concept of the “formless”. Both Destruction Art and the formless are to be regarded as an operative logic that exceeds categories, movements, or genres; moreover, both are interested in the negativity of the form. However, they maintain a fundamental difference in focus, as the concept described by Bois and Krauss does not go in the direction of actual destruction. See Bois, Krauss (1996).



Figure 4. Maria Kulikovska, *Six Shot Soap Figures*. Frame from the film *Zabuti* (2019), directed by Daria Onyshchenko. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.

in passive terms, as one and the same body can take on the role of the destructive subject as well as that of the destroyed object. Such an undecidability, which destabilizes a clear dichotomy between victims and perpetrators, is evident in Kulikovska's performances: she is the one who shoots but also, by mimetic substitution, the one who is shot (Figure 4).

Destruction Art does not concern the annihilation of the body, which means that it does not engage with death – rather, it deals with wounds and wounded subjects outliving death. «*Destruction art is about open wounds*», Stiles claims ([1992]: 77, my emphasis). And wounds, one might add, are not lethal, but rather *plastic*: when wounded, a given body is not annihilated; on the contrary, it is traumatically molded. The wound gives access to a different corporeality. Such a new, wounded body is the body of the survivor, which is someone who failed to die for a traumatic event they experienced: the survivor is the post-traumatic subject in the broadest sense (which includes those who survived sexual abuse, as Saint Phalle, as well as those who survived geo-political and war trauma, as Kulikovska).

Destruction Art confronts us with trauma, understood – as we shall see more in depth – as a violent molding force. In spite of its gloomy overtones, however, Destruction Art does not give way to resignation. It is rather a politically engaged art we are dealing with, which bypasses not only all forms of acquiescence, but also of naïve optimism: «Destruction Art is not a utopic project», Stiles explains. «Rather it is a pragmatic one, enacted by

artists who are profoundly skeptical but not cynical and who commingle responsiveness with reaction» (Stiles [1992]: 77). This perfectly applies to Kulikovska's performative sculptures, which bring together war wounds and new strategies to survive and embody them. The art of Kulikovska can be regarded as political «resistance in the form of an event», while it also allows the artist to learn how to live with her new, wounded body, thus providing her with «an important means to survival that must be continuously explored» (Stiles [1992]: 96).

2. DESTRUCTIVE PLASTICITY

Kulikovska's performative sculpture presents us with the possibility of *formation through destruction*⁵. Her work shows that war has indeed a morphogenetic power, or better that war can influence and deviate morphogenetic processes instead of just hindering them. It is my contention that Catherine Malabou's concept of destructive plasticity can provide a sound theoretical framework for the «formative-destructive power of the wound» (Malabou [2007]: 18) that we have seen at work in Kulikovska's art pieces. I argue that, besides being a valuable conceptual ally for addressing Kulikovska's practice, Malabou's theory too has something to gain from the encounter with these artistic performances. The French philosopher considers destructive plasticity as a phenomenon strictly relating to the human subject, which rules out the possibility for destructive plasticity to pertain to the arts too, especially to sculpture. Sculpture is regarded by Malabou quite univocally as concerning a positive, irenic formation (e.g., Malabou [2005]: 10). The encounter between

⁵ Symmetrically, there are also artistic cases in which destruction is the result of excessive formation. These are processes of «undoing through creation» which are carried out, paradoxically, «against form and through form» (Pappas-Kelley [2019]: 76). What is shown by both approaches (destruction through creation and creation through destruction) is the impossibility of conceiving of the relation between morphogenesis and form-disruption in mutually exclusive terms.

Malabou's destructive plasticity and Kulikovska's Destruction Art is fruitful not only for the latter, which can thus benefit from a fitting theoretical framework, but also for the former, which can be broadened beyond its original purposes. Going beyond Malabou's intentions, it is possible to draw on the encounter between Destruction Art and destructive plasticity to turn the latter into an aesthetic concept – namely, into a concept for a new “aesthetics of war”.

In order to understand what destructive plasticity is and how it can contribute to such aesthetics, let us take a step back to consider plasticity in general. Malabou efficiently recalls the multifaceted meanings of the concept:

The term “plasticity” [...] has three principal significations. On one hand, it designates the capacity of certain materials, such as clay or plaster, to receive form. On the other hand, it designates the power to give form – the power of a sculptor [...]. But, finally, it also refers to the possibility of the deflagration or explosion of every form – as when one speaks of “plastique”, “plastic explosive”, or, in French, *plastique* (“bombing”). *The notion of plasticity is thus situated at both extremes of the creation and destruction of form.* (Malabou [2007]: 17, my emphasis)

Plasticity has first of all a positive meaning (the dynamics of giving and receiving form), which is understood by Malabou as a formative, “sculptural” activity (it is no chance that she speaks of the sculptor and of sculptural materials such as clay and plaster). Brain plasticity is most commonly regarded in the light of said positive meaning (which takes the form of either developmental, modulational or reparative plasticity, see Malabou [2004]). However, there are cases in which the brain undergoes permanent damage: Alzheimer's patients, people who suffered brain injury, victims of natural or political catastrophes, victims of mistreatment, war, terrorist attacks, captivity, sexual abuse⁶ – all these cases repre-

sent, in Malabou's view, instantiations of a different kind of cerebral plasticity, which is usually not even regarded as such. «In science, medicine, art, and education, the connotations of the term “plasticity” are always positive. Plasticity refers to an equilibrium between the receiving and giving of form», Malabou ([2009]: 3) complains. In contrast with this widely shared perspective, Malabou claims that there must be a negative meaning of plasticity accounting for those occasions in which wounds, by destroying, create new forms. Traumatic events do not shatter plasticity, as it is often thought; they rather open up to a whole different kind of plasticity. The point is to envision «not the disruption of plasticity, but the plasticity of disruption» (Malabou [2011]: 491, my transl.).

The “new form” taken up by the subject who has undergone a traumatic experience is that of the survivor. The survivor, the “new wounded”, is thus the subject of the aesthetics of war, which works plastically by means of wounds. The wound opens a caesura in the body and in the biography of the subject; moreover, it has a truly metamorphic power in that it creates a whole different person with an unprecedented identity. The wound puts an end to the previous regime of events. By breaching the personal history, the traumatic experience escapes any possible hermeneutic dimension: it is not possible to make sense of the wound. And yet the post-traumatic subject, uninterpretable and destroyed, does have a form. «Destruction too is formative. A smashed-up face is still a face, a stump a limb, a traumatized psyche remains a psyche» (Malabou [2009]: 4).

It is precisely with the aim of conceiving of the disturbing forms rising out of the wound that Malabou introduces the concept of explosive or destructive plasticity. Destructive plasticity is two-fold: on a first level, destruction still works to the benefit of the good form. This “positive destruction” follows the model of apoptosis (i.e., in biology, the phenomenon of programmed cellular suicide which is what allows, for instance, fingers to take shape thanks to the cellular annihilation that creates interstitial voids between them, see Ameisen [2003]). As Malabou ([2009]: 4)

⁶ Malabou's is a unified theory of the trauma: she explicitly and meaningfully brings together organic and socio-political trauma (e.g., Malabou [2007]: xviii; 10-11; 156).

argues, «this type of destruction in no way contradicts positive plasticity: it is its condition. It serves the neatness and power of realized form». Things change when we move to the second, more disturbing level of destructive plasticity. Here, destruction is a full-fledged explosion, a radical deviation from the good form: it is a negative plasticity that asks to be thought of on the model of terrorism. Here, we are dealing with a «pathological plasticity, a plasticity that does not repair, a plasticity without recompense or scar» (Malabou [2009]: 6). Proper destructive plasticity has no possible redemption nor cicatrization: it is therefore a plasticity of the open wound.

Malabou is particularly interested in this explosive, terroristic plasticity. If it is true that, in general, we are now witnessing a «failure of classical war» (Virilio [2007]: 10) fought in the external battlefield in favor of an «impure war» based on hyperterrorism (Virilio [2007]: 8-9), then this new war calls for a new aesthetics, whose subjects are the new wounded produced by destructive plasticity. However, it is crucial that in Malabou's view, even «[terroristic, destructive] plasticity – and herein resides its paradox – *ultimately remains an adventure of form*» (Malabou [2007]: 17, my emphasis)⁷. How does formation through destruction occur, precisely? Positive plasticity works following a logic of the imprint (Malabou [2004]: 15; see also Meloni [2019]), in which giving and receiving form are well balanced aspects. Destructive plasticity – this is my claim – takes the logic of the imprint to extreme: there is indeed a physical contact, but such contact is actually an impact, which is so violent that the new form emerges by explosion. Destructive plasticity carries on the idea that morphogenesis happens at the point of contact, but the contact itself is in this case so brutal that it does not result in a molding or casting activity – it rather

⁷ It is worth noticing, as a critical remark, that Malabou's plasticity never materially exceeds the morphological plane: it never goes in the direction of the formless (broadly intended). The point is acknowledged by Malabou herself, who, in an interview with Tyler M. Williams, recalls that Jacques Derrida formulated precisely this criticism (Malabou [2022]: 319).

results in a violation. If positive plasticity forms by means of imprints, destructive plasticity forms by means of traumas. And what is a trauma, if not an imprint so violent as to result in a rupture?

The word “trauma” in Greek means “wound” and derives from *τῆρῶσκω*, which means “to pierce”. Trauma thus designates the wound that results from an effraction – an “effraction” that can be physical (a “patent” wound) or psychical. In either case, trauma names a shock that forces open or pierces a protective barrier. (Malabou [2007]: 6).

Plasticity, be it positive or negative, is thus a morphological notion, insofar as it has to do with forms and with the negotiations of their boundaries. But the contact that takes place in the imprint (the “good” imprint as well as the violent one) forces us to acknowledge that plasticity is about materiality too: plasticity is a matter of touch. After all, «to be wounded [...] is to be touched» (Malabou [2007]: 160-161). War has the ability to shape and therefore has a specific aesthetic relevance; it endows bodies and psyches (Malabou) as well as sculptures (Kulikovska) with a new form. These new forms (the wounded subjects, the wounded sculptures) have their specific materiality, which asks for consideration.

3. EXPLOSIONS, ERASURES, ENTANGLEMENTS

Let us turn, then, to the material aspects of the peculiar encounter of art and war represented by Kulikovska's case. The artist, as we saw, realizes ballistic soap casts of her body. Soap is certainly not a material commonly adopted in the plastic arts, plaster being a much more common choice for casts and molds. However, soap has very interesting qualities and behaviors. Albeit having been around for millennia⁸, soap is not to be found in nature: it is a human-made material obtained

⁸ Evidence shows that soap had already been produced as early as 2800 BC. The history of the invention of soap is actually not easy to retrace because this water-soluble material leaves traces that are difficult for archeologists to interpret. This intriguing material thus represents a real

through saponification. This material is not only used as a cleaning product but is in fact employed also as a military material. In wound ballistics (the field studying the interactions between bullets and human bodies), soap is broadly adopted as a testing material because of its ability to simulate soft human body tissues in the firing experiments. The plastic quality of soap makes it particularly apt to behaviorally imitate the human flesh: «the choice of soap [...] for simulating the behavior of human body tissue [is] guided by the fact that the passage of a projectile through soap, which is characterized by a lot of plasticity, results in a wound channel whose cavity remains visible after the experiments», scholars in wound ballistics explain (Dyckmans et al. [2003]: 627). Soap circulates among different domains, performatively acquiring new meanings: it is capable to move from domestic households to military bases to the plastic arts.

Not only does Kulikovska explore the possibilities offered by soap in the connection between war and sculpture (as she does in *6 Shot Soap Figures* and in *Let Me Say: It's Not Forgotten*); she also investigates the ways in which soap materially cuts across domesticity and the arts. Once again, this artistic operation is led in the light of war trauma, which is brought back, this time, to its most private dimension. *Lustration / Ablution* is a long-term performance, planned to be held 88 times (the first session took place in 2018), in which soap is returned to the intimacy of a domestic encounter in the bathtub: Kulikovska bathes together with one of her ballistic soap casts, whose traits slowly start to melt and dissolve (Figure 5, Figure 6)⁹.

With this performance, Kulikovska intends to artistically clean up from trauma: she wishes to «clear herself from the pain, the political conflicts, discrimination, difficulties and chaos of this world» (MKOV.studio [2023]). However, the gesture displayed in *Lustration / Ablution* is limited to

puzzle for material culture studies. On soap's history see Gibbs (1939).

⁹ A video of the second part of the performance, realized in collaboration with Vogue, is available at https://vimeo.com/355818052?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=28678424.



Figure 5. Maria Kulikovska, *Lustration / Ablution* no. 1. First session of a long-term performance. Mystetskyi Arsenal National Art and Culture Museum Complex, Kyiv, Ukraine, March 8, 2018. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.



Figure 6. Maria Kulikovska, *Lustration / Ablution* no. 2. Second session of a long-term performance. Art Edition of Vogue UA, Kyiv, Ukraine, 2018. Photo/video © Alive Gontar and the Vogue team; © MKOV.studio. Courtesy of the artist.

a mere attempt to wash the artist's wounds away: an attempt that only results in an even more traumatic and traumatized form, as the disfigured face in the bathtub shows (Figure 7).

Thus, war destruction manifests itself not only through deflagrations and explosions, but also through post-factum solace that, trying to clear the wounded body, ends up further eroding it. Erasure does not erase: it rather produces further wounds¹⁰. An open wound, in this sense, cannot

¹⁰ On surviving the erasure and on the eroticism of such a survival (clearly visible in Kulikovska's performances) see Malabou (2020).



Figure 7. Maria Kulikovska, *Lustration / Ablution no. 2*. Photo/video © Alive Gontar and the Vogue team; © MKOV.studio. Courtesy of the artist.



Figure 8. Maria Kulikovska, *Carpe Diem*. Life-size casts in epoxy resin with the addition of flowers, chains, feathers, seashells, keys, and bones. Kyiv, Ukraine, 2017-2018. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.

be healed: after the trauma, one can only learn how to live with their new wounded body.

Soap is water-soluble, it has the same density of the flesh, and it is also translucent. By exploiting this latter quality, Kulikovska uses the soap to display the permeable nature of bodies, whose boundaries are always porous. In her sculptures *Carpe Diem* (2017-2018)¹¹ and *880* (2019), for instance, Kulikovska embeds various objects in the casts – ranging from flowers to chains, feathers, seashells, keys, and bones – which remain visible from the outside (Figure 8, Figure 9).

If the wound is what decidedly opens the body, a certain openness was already inherent to the body as such: its intrinsic vulnerability (Butler [2009]: 33-62) always exposes it to the possibility of engaging in material entanglements with its surroundings.

Most times, this material entanglement is a direct confrontation with the enemy to whom one is necessarily bound. The point can be clarified by resorting to a classic argument on identity and relations, in the version outlined by Judith Butler.

The subject that I am is bound to the subject I am not, we each have the power to destroy and to be

¹¹ The casts of *Carpe Diem* are actually realized in epoxy resin, but they maintain the translucent character of soap, which is used in the same way in other performative sculptures such as the one titled *Hortus conclusus* (2019).

destroyed, and we are bound to one another in this power and this precariousness. [...] The “permeability of the border” represents a national threat, or indeed a threat to identity itself. Identity, however, is not thinkable without the permeable border. [...] If my survivability depends on a relation to others, to a “you” or a set of “yous” without whom I cannot exist, then my existence is not mine alone, but is to be found outside myself, in this set of relations that precede and exceed the boundaries of who I am. [...] The boundary is a function of the relation, a brokering of difference, a negotiation in which I am bound to you in my separateness. (Butler [2009]: 43-44)¹²

Kulikovska’s art shows us the permeable nature of bodies and boundaries, but it also points out that social and material roles are never fixed. This is evident, for instance, in the video performance *Let Me Say: It’s Not Forgotten*, where the artist shifts from the role of the victim to that of the perpetrator and back. In the performance, even the position of the viewer is called into question, as they take, in turn, the role of the target or that of the shooter (Somchynsky [2020]: 52; 57-58). A binary framework that posits a series of dichoto-

¹² This is, of course, a Hegelian argument, built on the premise that «the subject is always outside itself, other than itself, since its relation to the other is essential to what it is» (Butler [2009]: 49).

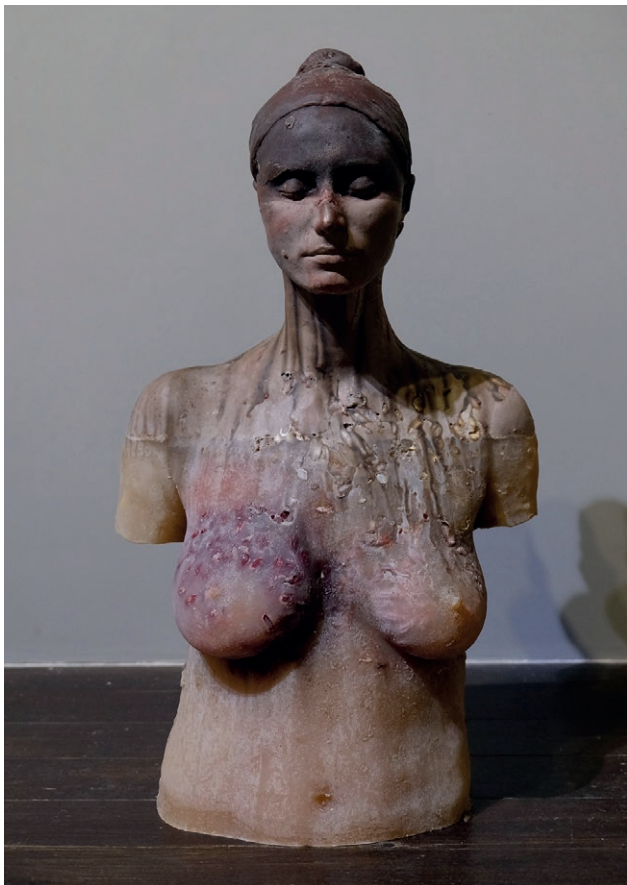


Figure 9. Maria Kulikovska, *880*. Casts in ballistic soap with flowers. Kyiv, Ukraine, 2019. © MKOV.studio. Courtesy of the artist.

mies (good vs. evil, friend vs. enemy, war vs. peace, destruction vs. creation) cannot account for Kulikovska's artistic practice, nor for war phenomena themselves¹³. Her performances are so powerful in that they display a mimetic antagonism¹⁴: an

¹³ Another performance makes the point even clearer: *Blood and pressure* (2017), made by Kulikovska in collaboration with Russian-British artist Mila Dolman at Ugly Duck Art Center in London. Despite standing on opposite sides of the military conflict between Russia and Ukraine, Kulikovska and Dolman have similar interior struggles (e.g., their role as female artists). In the performance, they throw pieces of blood meat at each other, acting «as attackers and victims at the same time» (MKOV.studio [2023]).

¹⁴ I borrow the expression “mimetic agonism” and slightly change it into “mimetic antagonism” from the field of the Mimetic Studies inaugurated by Nidesh Lawtoo (2022).

antagonism that does not function through opposition but rather through a mirroring encounter. In pointing the rifle at her own figure, Kulikovska shows something that proves true not only for her art but also for war dynamics – that is, that destruction cannot but happen between entities that might appear to be opposed, but are actually intimately entangled with one another. Antagonism truly works only if it is mimetic.

4. CONCLUSIONS

Kulikovska's performative sculpture deals with open wounds, traumas, and survivals: from an art historical perspective, it unfolds by following the logic of Destruction Art and posits itself in this tradition. From a philosophical point of view, on the other hand, Kulikovska's pieces can be addressed as artistic occurrences of Catherine Malabou's concept of destructive plasticity, whose formulation (originally relating to the human subject) is thus broadened to the field of the plastic arts, leading to a new aesthetics of war. Finally, the materiality of ballistic soap adopted as an artistic material reveals some fundamental dynamics at work in war trauma and military conflicts: most importantly, the co-implication of the different actors in a network of mirroring relations. Taking place at the intersection between war events and feminist practices, the art of Maria Kulikovska proves to be particularly timely and politically fierce.

REFERENCES

- Ameisen, J.C., 2003: *La sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Points, Paris.
- Berleant, A., 2019: *Reflections on the aesthetics of violence*, “Contemporary Aesthetics” Special volume 7: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss7/7/?utm_source=digitalcommons.risd.edu%2Fliberalarts_contempaesthetics%2Fvol0%2Fiss7%2F7&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.

- Bois, Y.-A., Krauss, R., 1996: *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.
- Bredekamp, H., 2010: *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, transl. and ed. by E. Clegg, De Gruyter, Berlin-Boston, 2018.
- Butler, J., 2009: *Frames of War. When is Life Grievable?*, Verso, London-New York.
- Dawsey, J., White, M. (eds.), 2021: *Niki de Saint Phalle in the 1960s*, The Menil Collection and Museum of Contemporary Art San Diego, Houston; Yale University Press, New Haven-London.
- Dyckmans, G., Ndompetelo, N., Chabotier, A., 2003: *Numerical and experimental study of the impact of small caliber projectiles on ballistic soap*, "Journal de Physique IV" 110, pp. 627-632.
- Gibbs, F.W., 1939: *The history of the manufacture of soap*, "Annals of Science" 4 (2), pp. 169-190.
- Hattinger, G., Weibel, P., Gerbel, K., 1991: *Out of control: ars electronica*, Veritas, Verlag.
- Lawtoo, N., 2022: *Homo Mimeticus. A New Theory of Imitation*, Leuven University Press, Leuven.
- Malabou, C., 2004: *What Should We Do with Our Brain?*, transl. by S. Rand, Fordham University Press, New York, 2008.
- Malabou, C., 2005: *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction*, transl. by C. Shread, Columbia University Press, New York, 2010.
- Malabou, C., 2007: *The New Wounded. From Neurosis to Brain Damage*, transl. by S. Miller, Fordham University Press, New York, 2012.
- Malabou, C., 2009: *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, transl. by C. Shread, Polity Press, Cambridge, 2012.
- Malabou, C., 2011: *Souffrance cérébrale, souffrance psychique et plasticité*, "Études" 4, pp. 487-498.
- Malabou, C., 2020: *Pleasure Erased. The Clitoris and Thought*, transl. by C. Shread, Polity Press, Cambridge-Hoboken, 2022.
- Malabou, C., 2022: *Plasticity. The Promise of Explosion*, ed. by T.M. Williams, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Meloni, M., 2019: *Impressionable Biologies. From the Archaeology of Plasticity to the Sociology of Epigenetics*, Routledge, New York-London.
- Pappas-Kelley, J., 2019: *Solvent Form: Art and Destruction*, Manchester University Press, Manchester.
- Reynaud, E., 2014: *Niki de Saint Phalle: «Il faut faire saigner la peinture!»*, Éditions Écriture, Paris.
- Somchynsky, K., 2020: *Creating Resistance by Engaging Destruction: Three Contemporary Feminist Artists from Ukraine*, unpublished Master Thesis, University of Alberta.
- Stiles, K., 1992: *Survival Ethos and Destruction Art*, "Discourse" 14 (2), pp. 74-102.
- Stiles, K., 2016: *Concerning Consequences. Studies in Art, Destruction, and Trauma*, University of Chicago Press, Chicago.
- Virilio, P., Lotringer, S., 2007: *Pure War. Twenty-Five Years Later*, Semiotext(e), Los Angeles.

SITOGRAPHY

- MKOV.studio, 2023: <https://mariakulikovska.net/>
- IZOLYATSIA, 2023: <https://izolyatsia.org/en/foundation/exile/>



Citation: Molder, M.F. (2023). "Warfare is a specialised variety of hunting". *Aisthesis* 16(2): 67-72. doi: 10.36253/Aisthesis-14759

Copyright: © 2023 Molder, M.F. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

“Warfare is a specialised variety of hunting”¹

MARIA FILOMENA MOLDER
Universidade NOVA de Lisboa
mfmolder@gmail.com

Abstract. The Ukrainian war pervades – as a token for deciphering the ruins of our present – the lines of this interview. That deciphering implies both refusing to be subjected to the devastation of the cities as an inevitable fate and trying to unfold the possibilities of rediscovering a «poetry of the city» (Fabrizio Desideri). We risk falling into incontrollable mistakes and mystifications if we hide from ourselves life's violence. Philosophically speaking, the most beautiful victory is the one in which we defeat ourselves (Plato). But the role of art, the only human activity able to tear off the masque to violence (Giorgio Colli) is irreplaceable: from Greek tragedy to contemporary cinema.

Keywords: *polemos*, art: painting, poetry, cinema, *Spielraum*, devastation of the cities <-> poetics of the city.

Interview At 72, the philosopher Maria Filomena Molder speaks for the first time about international politics: about the war in Ukraine, which has been going on for more than a year. A conversation about pain, courage, «ruins, dust, historicism and abstraction».

Text by Bárbara Reis

She doesn't have a mobile phone or television, her doctorate came from an investigation into the German writer Johann Wolfgang von Goethe, she has written and spoken a lot about aesthetics, language, art and artists. Never about international politics, much less about a war. Now, when speaking about the war in Ukraine, which began more than a year ago, Maria Filomena Molder, philosopher, at 72, is breaking with tradition, or at least with one habit.

Professor of Aesthetics at the New University of Lisbon, she stopped teaching in 2013, was an invited professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales, in Paris, and for several years was a member of the scientific council of the Collège International de Philosophie. She is a member of the Institute of the Philosophy

¹ First published in the newspaper *Público* on February 26th, 2023.

of Language (Ifilnova) and of the Groupe International de Recherches sur Nietzsche (GIRN). She has published 12 books in Portugal (the last of which was about drawing) and three in Brazil.

Challenged to speak publicly about the war, Molder hesitated and, in the initial exchange of emails, suggested that she was not «the right person». But having read «just enough about the horrors», she accepted. «A challenge is always irresistible to me». In addition, she likes to take on “tasks”. This is a “conversation” done in writing, in an exchange of questions and answers, back and forth. Molder speaks of war; of how pain befalls everyone, winners and losers; of art, «the only activity that presents human life»; of the price of «avoiding surprise» and «endless fear»; of courage and the lack thereof. «Our present life is a mixture of ruins, dust, historicism and abstraction», says the philosopher. Molder speaks with density and with lightness, gives us clear and enigmatic images, gives us a raw and cold take on things, but with surgical sensitivity. She is a scholar who uses Plato to understand the world, but also James Bond and the Big Bad Wolf.

Bárbara Reis: If you were commissioned to write an essay on the war in Ukraine, where would you begin your reflections?

Maria Filomena Molder: With Polemos, «the father of all things», as Heraclitus said; with *The Peloponnesian War*, by Thucydides, and with military strategies in relation to everything that has to do with survival: water, weapons, energy sources; with the growing weakening of the sense of survival in our very anaesthetised lives (technologies, drugs, and associated things); with the images of war that covid-19 evoked (and that many found inadequate); with the idea of losing the war with oneself, that Plato thought was the most painful form of defeat; with what J. L. Godard says about war, and with *Shame*, by Ingmar Bergman.

BR: War has always been a theme of philosophy. How have you been following the war in Ukraine?

MFM: War began as a poetic motif with Homer’s *Iliad*, «the poem of force» as Simone Weil called it.

In tragedy, we immediately have the extraordinary case of *The Persians* by Aeschylus. And in several tragedies by Sophocles and Euripides the motif reappears. But Aeschylus’s play remains unique, as in it a foreign people, and at the same time, a vanquished empire, become poetic and meditative content to the point of generating a vision of a human community originating from the awareness that pain befalls everyone, Greeks and Persians, winners and losers.

I have not followed, nor do I want to follow, the war, beyond the minimum possible. As I don’t have a television, I rarely see images, but it has happened, not just live images, but also documentaries with a thesis made when the dead are yet to be buried (every day there are dead to be buried, right?).

BR: What do you see in the images of this war?

MFM: The images we see of Ukraine are once again those of the devastation of cities, those of the intimacy of lives broken into unrecognizable pieces, those of insatiable cruelty – so much in ruins, so much pain, so much cold.

We see the images as many times as we want or the TV channel decides and then everyone gets on with their lives. The war can be viewed and reviewed with just one click. All sorts of interests of warlords and everything associated with them, including the media and those who control it. This war is going on at a distance of 4.000 km from Portugal. Tourists think that it is a good distance and so do we.

BR: And have you been paying attention to the “words of war” of Vladimir Putin and Volodymyr Zelensky?

MFM: Both Putin’s and Zelensky’s words are those of two well-rehearsed actors, although only one has studied in the field. Both are rhetoricians who use words like weapons or as gestures of seduction. Both want to convince.

Putin has more elaborate schooling, as he was trained in the KGB. Compared to him, Zelensky looks like an amateur, a beginner. Putin has the traits of a sick spirit, a psychopath, as they say in

the jargon of our time, a man devoid of feelings of sympathy and the faculty of communicating in an intimate and universal way, which Kant called humanity.

Instead, he is prepared for final destruction, as long as not one of his hairs is affected (despite the fact that he only has a few). Did you see the series of interviews that Oliver Stone did? They are worth seeing.

There is one thing that Putin lacks and that you can observe in Zelensky, and that is courage. Putin is not a courageous man, he is too calculating to be able to exercise that disposition. He surrounds himself with a thousand protections. Do you remember how and where he was protected during the most critical periods of the pandemic? That says it all about his solidarity with the Russian people. I also find it very difficult to imagine him at a meeting of talks to put an end to this war or any other undertaking in which he is involved.

On the other hand, I don't see clearly who is interested in and who has a precise idea of how to bring this war to an end. Empires tend to remain empires until they are torn apart by external forces and/or eroded by internal forces. The American empire would want to annihilate what is left of the Russian-Soviet empire.

What will happen, I don't know. I often think that our life has a double structure, which reproduces the duality of the most banal metaphysics, as in the James Bond films. One of the structures, the one that derives from society and its activities, is manifest and irrelevant. The other, secret and sovereign, manipulates the strings of the manifest structure. Like in the story of the donkey and the carrot or the story of the mechanical chess player that [Walter] Benjamin talks about. In this case, a relationship between history (the manifest structure) and theology (the hidden structure).

A society that wants to avoid chance and surprise at all costs, committed to taming the unknown and hiding, disguising it, the violence of life, is at the mercy of endless fear. With rare exceptions, the media contribute to this. Heraclitus thought that, for human beings, the best thing

is not for everything they want to happen: will we ever be prepared to understand this?

BR: What does «avoiding surprise» and «being at the mercy of fear» mean? It is a mysterious phrase. Turning it around: are we brave if we accept surprise?

MFM: Not always trying to control the unexpected, the surprise, is not exactly an act of courage, but the acceptance of chance. I am not thinking so much about the war as about our day-to-day lives. From this point you can also address war.

BR: We look to philosophy for keys to understanding the world. Is this a realistic expectation?

MFM: There are already stories for children in which the Big Bad Wolf becomes the Good Wolf and gives up eating sheep or goes to play with Little Red Riding Hood.

The dream of making the bad guys, the carnivorous animals, disappear from children's stories continues to produce its effects. And yet the most fearsome of all animals is the omnivore, the inventor of the war of all against all.

It seems to me that this can be placed in a wider context, which has to do with the desire to hide the violence of life through various finalistic systems, all of them proceeding from the symbolism created from survival and the struggle for survival. These are ideological systems, whether they are religious, political or scientific. This concealment, this disguise, leaves, as it were, violence loose and ready to squirt out without warning.

According to [Giorgio] Colli, art is the only human activity capable of tearing off the mask of violence, letting finalistic systems fall.

War also seems to remove the mask of violence, but no, in war that mask is shown in all its splendour, as the finalistic systems really intensify their deceptive game, in this case: weapons production, distribution/sale of weapons, espionage and counter-espionage, strategies of attack and defence, systematic torture, detention camps. And also compensatory systems, geostrategic theories, since World War II, international tribunals

for war crimes, films, documentaries about war, in our time in real time or almost, battalions of opinion articles and debates in concert with live images of the war, positions taken by institutions programmed for this purpose, the UN, NATO, NGOs, this interview and the like. These will not be antidotes.

Regarding the instruments of death, the weapons, to you remember studying the Ages of Metals at school: the Ages of Copper, Bronze, and Iron? Those who used Iron weapons defeated those who still used bronze ones. In fact, the inventiveness of the warrior is enormous, not only in terms of techniques but also strategies.

BR: You have already written about Apollo, the arrow and death at a distance. Do we remain estranged from distant death, despite the fact that wars are broadcast live and in real time?

MFM: Our present life is a mixture of ruins, dust, historicism and growing abstraction. One of the fields of abstraction that is the most vast, productive and frightening has to do with the concatenation of killing from a distance and watching from a distance. How can we internalise such a bond?

Yes, killing from a distance is a prerogative of Apollo, who introduced the bow among the Greeks. As for watching from a distance, the matrix comes from the invented assemblies of gods, for example, in Sumeria and Greece. In Rome, a profitable system of watching death live was created, a spectacle presided over by the emperor. It took place in the Coliseum.

Now the radical novelty is that human beings watch death live from a distance of thousands of kilometres, through technical reproduction devices, sitting at home, sheltered from the bad weather. We are in the realm of electronic images that can be recorded, replayed, to be played back later, after dinner. What counts is that we have the possibility of invention, to use an image originating from the war, spaces in which to manoeuvre (*Spielräume*, is the concept used, amongst others, by Nietzsche and Benjamin, that have converted it into an instrument of argumentative liberation and of invention of openings and thresholds).

What could those be? Here I turn to the thought of an admirable contemporary philosopher, Fabrizio Desideri (University of Florence) who speaks in his paper «Cities of Memory and Ruins of the Present: Reflections in Wartime»² of the destruction of the unmistakable profile that inhabiting a city draws, as in some Ukrainian cities.

And to this observation he adds the mission of deciphering these ruins, not only so as not to forget that the wars chose the city as a «space of conflict and object of destruction», but also to remember that it is necessary to resist the slogan of razing everything to the ground, in order to oppose the warlike representation of history as «a drama without a fixed term», the decision not to surrender to the strategic justifications of its violence. To carry out this decision, Fabrizio Desideri leans on Walter Benjamin, in particular, in *The Origin of German Tragic Drama* and «On the Concept of History». And it is in this way that he proposes to us the boldness of rethinking what a city is, «the poetics of the city», which does not leave out the complexity of tensions that are at its origin, in the expectation that no fury of war can destroy it definitively.

BR: Why do you speak of the «images of war» of Covid-19 and of that period in which we lived under the illusion that there would be no war, despite knowing that the previous 70 years of peace were an exception in history?

MFM: War images are good, they were good for talking about covid. I never quite understand the criticism levelled at them. If we ask ourselves where the images we use come from, there is little doubt that hunting will be the first matrix, in the sense of being the first scene, the first drama, to which the other dramas attach themselves: hunger,

² Presented at the international conference *Thinking the City through Fragmentation and Reconfiguration: Aesthetic and Conceptual Challenges*, 1-2 June 2022, at Colégio Almada Negreiros – NOVA FCSH, under the auspices of the project *Fragmentação e reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia*, financed by the Fundação Para a Ciência e Tecnologia (FCT) — PTDC/ FER-FIL/32042/2017.

the effort to kill hunger and associated gestures, including instruments (appropriate technique), strategies, group work, forms of cohesion, hierarchy. War is a specialised variety of hunting.

As for the 70 years of peace in Europe, it is important not to forget the bloody war in the former Yugoslavia and its horrors that cannot be absorbed «by the experience of the soul», as the poet Jorge de Sena said. Not everything can be absorbed by our affective mechanisms: sometimes, a scream is enough, sometimes we faint, but there are cases in which the violence of what hits us exceeds the mechanisms of absorption, there is no more screaming or fainting, there is a kind of anesthesia or else we succumb completely and the heart stops. Here, art, painting, cinema, photography, and poetry enter: the horror is deposited in the technique used and in the associated inventive resources, so to speak, it contaminates them and is transmitted in a deferred absorption. I remember that in 1991 I was in Heidelberg [Germany] with a DAAD grant [Deutscher Akademischer Austauschdienst] and I saw on the television the transports full of women and children who had just said goodbye to the men and boys who remained in Belgrade at the mercy of what they foresaw and feared. It lasted about ten years. So many dead people, so many wrongdoings to investigate, so many interests to clarify.

Who won that war and who profited from that war? Who lost that war? We are aware of the forced emigration, as Serbs, Croats, and Montenegrins came to Portugal. In this current war there is an invading country and a country that has been invaded. This is absolutely clear.

BR: In citing Plato and the idea of the «most painful defeat», are you thinking of Putin?

MFM: Not in any way. It is rather the distinction that Plato makes in the *Laws* between war between cities and war with ourselves (that is also presented by Fabrizio Desideri). In this dialogue, Clinias, the Cretan, recalls that war puts an end to the very constitution of the city for a reason connected with human nature itself, since «what most men call “peace” is really only a fiction, and that in cold fact

all states are by nature fighting an undeclared war against every other state» (*Laws* 626a).

BR: Is what you said about Polemos being «the father of all things» useful in telling us something about war or the inexorability of war?

MFM: Useful, I don’t know. But, to focus on a way of thinking that could not be more alien to us is worth it. In Heraclitus, Polemos is the father of all things and the king of all things. On the one hand, he is responsible for the rift between gods and men; on the other hand, he is responsible for the division of human beings into slaves and the free: «Polemos is the father of all things, therefore, of everything; he renders some gods, others men; he makes some slaves, others free» (DK 22 B 53).

War is a cosmic force that generates fractures and divisions on which our lives are based in all their aspects.

Returning to Plato’s *Laws*, we find that Polemos is already inscribed in the intimate constitution of every human being. Hence the urgency of protecting the laws of the city, of finding ways to defer and replace direct and deadly aggression, for example, through sports competitions and other means. And it is in this context that Plato supremely values the victory that each person can obtain over themselves, transforming the power of Polemos into an instrument of self-knowledge, which contributes to the strengthening of the city.

BR: What about Godard and Bergman?

MFM: Art is the only human activity that presents human life. The theatre, cinema, and associated forms are the most powerful artistic forms for making life an observable object, providing self-knowledge. But also painting and sculpture and photography. In painting, the most famous and, at the same time, the most impressive example is Picasso’s *Guernica*. On this canvas he blew the burning wind of war with its terrible train of calamities. The poems of Carlos de Oliveira on the subject — *Descrição da Guerra em Guernica* [Description of the War in Guernica]— are sublime.

I quote *Poema IX*: «Houses dehydrating/ in the blast furnace; and gazing at them, / an instant

before collapse,/ the desolate angel/ thinks: amid the detritus/ with neither pith nor water,/ how can I announce/ once more the miracle of rooms;/ of bedrooms; growing scrap/ by scrap, son by son?/ those strange machines,/ those thirsty engines, didn't even/ sip the spirit of my houses;/ they simply vaporized it all»³.

Now the cinema. First, *Les Carabiniers* [*The Carabineers*], by Godard (1963). This film, a grotesque comedy with a corrosive critical content, offers us a very lucid vision of the radical subversion that war introduces into sentimental gestures and dispositions, which are embodied in values, without which no human community is possible.

Examples of dialogues and handwritten sentences: «— And can we massacre innocent people? / — Yes. / — And steal without being arrested? / — Yes». And also: «There is no victory, only flags and fields of the dead».

In this context I also remembered *Shame*, by Ingmar Bergman (1968), where the state of war presents itself as enabling the discovery of what each one is, of the abyss of each one, surprising ourselves with the abjections we are capable of.

And also *Paisà* [*Paisan*], by Rossellini (1946), where solidarity takes the lead, giving everything for everything, of the *partigiani*, the pain and suffering, the losses, the ruins, the hunger, the fear, the terror, the end of the world.

On the one hand, being doomed without any rescue, as is the case with a group of British allied prisoners who know they are all going to be killed by German soldiers.

And, on the other hand, feeling, without being about to perceive it, that one has been abandoned by everyone – this is how we glimpse the very small child, two or three years old, crying in the blackness of the night, blackness that also comes from the burning of the flames that devastated the house of the farm and all his relatives, a child that no one will come to save.

There are many good war films (a collection of them was shown at the Portuguese Cinematheque recently), but I chose these three.

(Translation by Robert Vinten)

³ The English translation of Carlos de Oliveira's poem cited here is from *Guernica and Other Poems* (translated from the Portuguese by Alexis Levitin), Lancaster: Guernica, 2004.



Citation: Valagussa, F. (2023). The war behind this war. *Aisthesis* 16(2): 73-80. doi: 10.36253/Aisthesis-14453

Copyright: © 2023 Valagussa, F. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

The war behind this war

FRANCESCO VALAGUSSA

Università Vita-Salute San Raffaele
valagussa.francesco@hsr.it

Abstract. This article intends to read the profound dynamics that characterise the current war in the light of certain classical philosophical categories such as the relationship established by Hegel between substance and subject, the difference between the concept of substance and the concept of function as it was discussed by Cassirer, and finally the binomial power over life and right of death reread by Foucault in a biopolitical key. In the light of these polarities, it is in fact possible to identify two opposing worldviews – on which depend two completely different ways of understanding the function of the state, the weight to be ascribed to rights, and even two different ways of conceiving and conducting war – that do not necessarily coincide with the two opposing sides in the field.

Keywords: war, Spinoza, Foucault, substance, function.

1. TWO WAYS OF UNDERSTANDING POWER

The conflict we have been observing over the past two years is not just a war between two states, but also a strife that reveals two different ways of understanding power – let us even say that the battle is between the two major ways of understanding power.

«And they frequently compare – as Spinoza puts it – God’s power to the power of kings» (Spinoza [1675]: 46), but in so doing this power is anthropomorphized: people think of God as a sovereign who possesses his own free will and claims his own right over things. Thinking of God as a human power – human, all too human – people inevitably also end up attributing a kind of impotence to him. The sovereign, moved by a precise intention, wants a certain thing and not another, and for this very reason his power is also limited and constrained: the sovereign uses his power to prevent anything other than what he desires from happening. In contrast, God has no will, he does not even have an intellect of his own, it simply happens, in infinite mode: it is the set of interactions between things that *are there*, the so called *essentia actuosa*.

Let us quote another passage from Spinoza's *Ethics*: «For its preservation the human body needs very many other bodies by which it is continuously (we might say) regenerated» (Ibid.: 60)¹. Here, too, a certain anthropomorphism should be avoided, because the human body itself is made up of other individuals, of other bodies. In order to take Spinoza's point of view, it is important to think of this *chain of bodies*, which are born and develop in relation to other bodies. Bodies strive to persist and through their cooperation they regenerate, but at the same time they conflict, they clash with each other, so that some bodies succumb first, others later. As we reflect on this interweaving, we see appearing in the background the trade, the cultural exchanges, the buying and selling of goods and services that fuelled the splendour of the United Provinces of the Netherlands during Spinoza's time.

This *divine* interaction has no purpose that can direct or guide it, it has no determined will: it happens as an infinite fabric of connections that always generate and nurture new connections, new contacts, while others are lost. In this respect, it would not be wrong to say that the immense concatenation is *always all* at work, since it is configured as a totality. At the same time, being generative of itself, it is never «already all here in its totality».

For the sake of brevity, we can say that the power of God makes things arise, while the power of the ruler is the power to deny certain things. Let us simplify further: we could call the first «power of life», the other «right of death» (see Foucault [1976])². In its inevitable anthropomor-

¹ See also Spinoza (1675): 173: «human beings, I say, can wish for nothing better for preserving their own being than that all should agree in all things, so that the minds and bodies of all of them compose as it were one mind and one body, and all of them simultaneously endeavour as much as they can to preserve their own being, and all simultaneously pursue what is useful for all in common» – these lines seem a resounding anticipation of Marx's general intellect.

² In fact, Foucault uses the pair «right of death» and «power over life» and we will retain this formulation from here

phism, every form of government inclines towards the second model: «without delimitation formation does not take place» (Schlegel [1800]: 77). Every «art of government», in order to establish and maintain its form, must act through delimitations, through negations, i.e. through a «right of death». Seen from afar, the historical evolution of that work of art of European civilization which is the state coincides with the attempt to bring the exercise of power closer to the pure power of life, progressively removing – certainly without ever being able to make it disappear completely – the right of death. To put it better: any exercise of power takes place – by definition – through negation. Perhaps it is more correct to say that the state – despite still being affected by the right of death – endeavours to let the power of life operate as fully as possible, that is to say, literally in its infinite modes, limiting the interference of authority to the minimum necessary.

To use Foucault's effective formula: «The state is envisioned as the regulator of interests and no longer as the transcendent and synthetic principle of the transformation of the happiness of each into the happiness of all» (Foucault [1977-1978]: 346). We can say: from the «principle state» to the «regulating state», i.e. from the state understood as a «synthetic and transcendent» pivot, as the final purpose, into which the happiness of all is channelled and must converge, to the state that allows freedom of trade between private individuals. We are going to analyse the transition from sovereignty to government and governmentality with two samples, just in order to try to render the climate of this transformation.

(a) On the normative level, for instance, the law-discipline-security *clinamen* throws light on a similar dynamic (Ibid.: 44-46). 1) The law of the sovereign is still tied to a binary division between permission and prohibition: «the law works in the

on. We intend, however, to indicate «power over life» as a possibility for moving from the «right of death» to an authentic *power of life* as Spinoza intends it. We still have to use «power over life», instead of *power of life*, because this new form of power is still somehow contaminated by laws, ordinances, and thus by negations of life.

imaginary, since the law imagines and can only formulate all the things that could and must not be done by imagining them. It imagines the negative» (Ibid.: 47). 2) Discipline is the first moment in which we can almost glimpse the birth and spread of a new logic: discipline does not specify what is not to be done, but instead states down to the tiniest detail what is to be done and how to do it; it is, so to speak, the first stammering, still in a stunted language, of a power that does not focus on negation, but is oriented towards affirmation. 3) The security device, on the other hand, «tries to work within reality, by getting the components of reality to work in relation to each other, thanks to and through a series of analyses and specific arrangements» (Ibid.: 47): this *work*, ultimately, turns out to be an essential element of what we call the game of liberalism: «not interfering, allowing free movement, letting things follow their course» (Ibid.), in infinite modes. It is not a matter of restraining (as the law would like to do) or of correcting (as discipline would like to do) certain «social mechanisms», as if someone had the power to do so, intervening from the outside, but rather of regulating them: the apparatus of security is conceived and placed within the game, seeking to reduce the instruments of interdiction or prescription to a minimum.

b) What we have said leads us directly to the second element, namely the economic one. Needless to repeat here Foucault's analysis of the Smith-Kant parallelism around the discovery of the fact that the economic world is by nature opaque and «non-totalisable» by political power (Foucault [1978-1979]: 281)³. In stricter terms, we can say that political economy denounces the paralogism of political totalisation of the economic process. No one, not even the king, can do the collective good, in such a way as to promote the happiness of individuals; but each person doing his own interest contributes to the good of the community. The invisible hand replaces providence: there is no wisdom that controls the world from a superior point

of view by imposing its own project. In this sense, Foucault defines economics as an «atheistic discipline» (see Ibid.: 282): the adjective works if, and only if, we understand God as a sovereign, while from a Spinozian point of view, political economy (and a fortiori biopolitics) constitutes itself, absurdly, as a «religious discipline» *par excellence*, almost as an *itinerarium mentis in deo*.

In this radical metamorphosis of power – which can be condensed into the famous *laissez faire* – economy becomes the basic source of legitimization of political power. Here we are seeing a complete reversal in the conception of authority: in Dumézil trifunctional hypothesis – corresponding to three distinct functions: sovereignty, military and productivity (Dumézil [1935]) – authority, understood as that which literally «makes grow» and nourishes the life of the community, is held by the first group, and it is sometimes contested by the second group. The investiture controversy during the Middle Ages, but also the Ksciatriya revolt against the Brâhmani priestly caste (Guenon [2001]: 49-64) are classic examples. Never, as is the case today, the authentic source of *auctoritas* has been considered to be founded on the third group, that of the producers, which has almost engulfed the second, leaving the first with only a few regulatory functions.

2. FROM EPIC POEM TO NOVEL

Leopardi would invite us to be wary of «the princely progress of the human race» (*Ginestra*, v. 51): we have not overthrown the «right of death». The market itself, to cite the most resounding example, is configured as the outcome of a precise political construction, even structuring itself as an *eidos* in the Husserlian sense according to Foucault (Foucault [1978-1979]: 120)⁴: it works under certain conditions – even through an abstention

³ I will summarize here, certainly too quickly, the contents of the lecture of 28 March 1979.

⁴ See Foucault [1978-1979]: 120: «They are due to a formal privilege. Competition is an essence. Competition is an *eidos*. Competition is a principle of formalization. Competition has an internal logic; it has its own structure. Its effects are only produced if this logic is respected».

from the exercise of power by states. Wanting to bind life as little as possible, and indeed trying to let it flow as much as possible, the «regulating state» is paradoxically forced to progressively renounce an ever greater part of the «acts of government» that in fact constitute it: it will never be able to completely revoke its «right of death», because maintaining a form always implies some delimitation, but ideally it will tend increasingly to present itself as a «power of life». Indeed, it is not wrong to say that «the state is only an episode in government, and it is not government that is an instrument of the state. Or, at any rate, the state is an episode in governmentality» (Foucault [1977-1978]: 248).

Seen over a long period of time, the the rise of states seems to be only a stage of approximation to governmentality. By analogy, a sentence Mann says about Tolstoj comes to mind: «It is one of the cases that tempt us to reverse the relationship between novel and epic that the school aesthetic maintains, and not to see the novel as a form of decay of the epic, but to see in the epic a primitive preliminary form of the novel» (Mann [1939]: XI, 464). Not the novel as a degeneration of epic, but epic as its primitive form: similarly, not the decadence of sovereignty in governmentality, but governmentality as the overcoming of that archaic conception of power, still linked to the sovereign as a sort of representative on earth of the divine, and of a God badly conceived under anthropomorphic traits.

The state is the place where the «night of sovereignty» still looms over the land, yet already some ray of light is flashing, a sign of an imminent dawn. But the state form is the night that still lasts. Insofar as it is embedded in various forms of union with other nations, the state still tends to retain certain «traits of power» despite everything, even if they are gradually diminishing in number, and yet these gradually become more and more inescapable, i.e. they tend to turn into absolute principles. The construction of the state, aimed at guaranteeing more and more rights to ever larger groups of the population – not out of benevolence of the rulers, but precisely in order to start the

virtuous spiral of the «power of life», which must pass through the power over life: more rights, more consumption; more consumption, more rights – transforms freedom of thought, speech, action, and likewise the principle of the free market, or equality before the law, into absolute axioms on which the entire «geometry of politics» is built. The very imbalance provoked by the ruler in the face of the equality that reigns and must reign among the governed is perceived precisely as a kind of obstacle, a dangerous moment of friction, regarding the need to let life run its course: to put it bluntly, parliament remains the most aristocratic factor within a democratic regime (see Schmitt [1928]: 252).

The analogy with the relationship between epic and the novel might help clarify the situation: in the novel we breathe a total absence of meaning, no totalisation of reality, a slight irony penetrates every page and undermines the pretence of any *Weltanschauung*, to which the *sovereignty* of the epic had accustomed us instead. Such «transcendental homelessness» (Lukács [1916]: 41) is not yet *pure life*: «The “half-art” of the novel, therefore, prescribes still stricter, still more inviolable artistic laws for itself than do the “closed” art form, and these laws are the more binding, the more indefinable and unformulable they are in their very essence: they are laws of rhythm» (Ibid.: 73), the same rhythm to which we are all bound in capitalist societies.

3. TOWARDS THE «POWER OVER LIFE»

How can a state gradually approach the *power of life* when it is still centred on the *right of death*? One of the central dynamics seems to us to be the Hegelian shift from substance to subject, a dynamic that could be perfectly expressed, for instance, by the dialectic between land and sea, already present in Hegel's texts and later adopted by Schmitt. Hegel writes that land roots in the family and the limited circles of civilized life, while the sea is the element of industry, of fluidity, of relationship, which pushes beyond the limited circles:

«Courage is necessarily introduced into trade, daring is joined with wisdom. For the daring which encounters the sea must at the same time embrace wariness – cunning – since it has to do with the treacherous, the most unreliable and deceitful element» (Hegel [1837]: 108). The element to which Hegel refers is water, and thus the ocean. «To this deceitfulness and violence man opposes merely a simple piece of wood; confides entirely in his courage and presence of mind; and thus passes from a firm ground to an unstable support, taking his artificial ground with him» (Ibid.). By taking the sea route, individuals risk everything, their property and even their own lives, but it would not be so wrong to say of them what Hegel attributes to the spirit in history: «in this very destruction it works up that existence into a new form, and each successive phase becomes in its turn a material, working on which it exalts itself to a new grade» (Ibid.: 90).

In a word, the dynamic is this: from the land that binds to the ocean that flows.

To put it in typical 20th century terms – perhaps more immediate – we can follow Cassirer in the shift from substance to function. «All the propositions of arithmetic, all the operations that it defines, are related solely to the general properties of a progression; hence they are never directed primarily upon “things” but upon the ordinal relation, which prevails between the elements of certain systematic wholes» (Cassirer [1910]: 38). So we should say: «They need no foreign “basis” (*Substrat*) but mutually sustain and support each other in so far as the position of each in the system is clearly determined by the others» (Ibid.). This means that the essence of numbers is resolved in their position.

The essence of a thing is not its presumed substance, but rather the set of relationships it entertains. We live in a constant tendency to *functionalise* substance: a symbol of these correlations is the stock exchange, which Simmel called «the geometrical focal point of all these changes in valuation, and at the same time the place of greatest excitement in economic life» (Simmel [1900]: 512). The significance of a state, a brewery, a mine or a bank

is not based on their intrinsic qualities, «but on the relationship of these to all other stocks on the market and their conditions» (Ibid.: 327), so that – we are precisely in 1900 – «these wagers on the future quoted price of one stock *themselves have the most considerable influence on such a price*» (Ibid.). This clearly shows «the absolute flexibility of this form of value, a form that the objects have gained through money, and which has completely detached them from their real basis» (Ibid.). The essence thus shifts from substance to function.

This transformation innervates every aspect of life: «For the atom signifies no fixed physical fact, but a logical postulate; it is thus itself not unchanging, but rather a variable expression» (Cassirer [1910]: 156), in the sense that the atom is a mental structure whose function is to make experimental results consistent. At the social level, as we can see every day, we almost never deal with individuals, much more often with professions, sometimes even with virtual profiles; at the political level, the substance of the sovereign, the body of the king (whose head may eventually be cut off) is replaced by members who within institutions and constitutional bodies perform a mere function, they do not embody power in themselves (even if we cut off their heads, others would simply be elected).

Going into more detail about everyday life, let us steal a few lines from Roland Barthes from his analysis of contemporary nourishment: coffee is an exciting, stimulating drink, which is now associated with a moment of pause, since even «food tends to be constantly transformed into a situation of» (Barthes [1961]: 986). Even if «materiality» characterizes the thing in certain terms, the context transforms it by placing it within a broader horizon: the thing is no longer bound to its substantiality, but insofar as it interacts with its environment, it is transformed and performs other functions.

4. THE PARTIES IN THE PLAY

Here it is not a question of labelling the sides in play: it is clear to everyone which of the two

factions has remained anchored to the *right of death* and which is increasingly approaching the *power of life* – without this necessarily implying a value judgement. The two powers actually at play even entered the war in diametrically opposite ways. The first in a *substantial* manner by deploying an army, almost exclusively by land, the second – with perfect consistency – has not even entered directly: it subsidizes, supplies weapons, waging war «without actually touching the ground», if we can put it that way, seeing in the actual deployment of its very army only the last resort.

But even more illustrative of this opposing logic is the way in which the actual war phase came about: the open door policy adopted by NATO during the past few years, although emblematic of a *power over life*, which does not impose barriers, does not deny, rather urges the establishment of new relations, played a certain role. By comparison, the penetration of the capitalist mentality within Eastern Europe had a far greater effect.

The West offers better living conditions, greater freedoms, less oppressive political models, and it does not offer them out of its own benevolence, as a good-natured act: that virtuous, or perhaps vicious, circle that we have summarized with the formula «more rights, more consumption – more consumption, more rights» only works in an expansive manner, the circle must widen at every turn (see Marx [1857-1858]: 407). Eastern Europe constituted the ideal hunting ground for this expansion of production, consumption and thus also of rights: looking after its own interests, the West assumed a somewhat *belligerent* attitude, but the most relevant aspect of the dynamic is the ability of capitalism to penetrate a country without the need to move a tank, while on the other hand we can see the inability on the part of the adversary to stop this *incursion* except by mobilizing tanks and troops. Being forced to use the right of death to try to stop this flow, this power over life – this was the deadly trap, woven with great patience: forcing the other to use force, to a human, all too human reaction.

5. SUBSTANTIALITY AND FUNCTIONALISATION

It would be too simple to see the right of death all concentrated on one front and the power over life placed entirely on the opposite side, just as it would be absurd to consider one of the two contenders still entirely rooted in the *forma mentis* of *substance* and the other entirely projected into the *modus operandi* of *function*. For example, trade sanctions – which also function precisely because they exclude the possibility of participating in certain international circuits – are impositions that still refer to a right of death, a limit imposed on the adversary, a restriction that prevents the pure flow of life: a *right of death* that in fact also affects the West itself. Conversely, the attempt to influence – especially on the level of information – the countries belonging to the adversary bloc show the ability to *play the game* also on the level of functionality and not only of substance.

Beneath the explicit war being fought on the two fronts, there is a subterranean war, between factions that are not immediately identifiable with a state or a group of states: it is a question of verifying the *degree of emancipation* that the social brain has achieved and is able to exhibit with respect to its *substantial* limits. We could also ask: how far can functionalization now ignore substance? We see a friction: substance still wants to have a role to play in relation to (and against) the prevailing process of functionalization.

The most immediate reference concerns energy resources: the right of death denies a resource in order to undermine the entire functional network on which the power over life flourishes, and immediately the social brain ingeniously sets out to compensate for this intrinsic limitation – both in the short term, by diversifying the sources of supply, and in the long term, by thinking of forms of energy production to replace the previous ones.

Another immediate reference concerns the nuclear weapon: from a functional point of view, i.e. in this case from a Western perspective, it would be sheer madness to employ it; however, from a *substantial* point of view, i.e. of those who

feel their very existence threatened, the option does not seem so crazy. In other words, the atom bomb represents a substantial factor, not reducible to a merely *functional* analysis.

Lastly, one could also mention the attitude of the population: the long-cultivated familiarity with the *power over life* as opposed to a certain acquaintance with the *right of death* trains and encourages very different attitudes. A society such as the western one may be induced to support certain ideals, but the cost of this support – in case that the battle comes to affect material goods – will gradually prove to be increasing; with another type of set-up, on the other hand, sacrifice can be demanded and perpetuated by means of completely different instruments and relying on a resilience entrusted to quite different dynamics.

These are just three examples to illustrate the situation. On the one hand, functionalisation still runs the risk of bearing the brunt of the constraints imposed by the substantive dimension. On the other hand, the functional always tries to free itself from all constraints. There is no doubt, however, that – over and above the outcome of the war, the proclamation of winners and losers – the conflict works as a powerful intensifying factor of the conflict that takes place beneath the surface. Functionalisation is testing the degree of independence achieved with respect to substantive factors, but more generally, power of life is testing its ability to free itself from the right of death.

6. THE TWO FORMS OF WAR: HESIOD AND SIMMEL

In his *Works and the Days*, Hesiod says that on earth there is not just one kind of strife, but there are two: one is reprehensible, the other is praised (see Hesiod [1988]: 37). The first is the brute one; it is the one that promotes war, bringing conflict and discord. The other can rouse even the shiftless one to work: the idle man looks towards another, who is rich, and hastens to sow and plant and manage the household well. And so the neighbour emulates the one who aspires

to wealth. It is a good strife, so writes Hesiod: the potter is piqued with the potter, the joiner with the joiner, and so on.

This passage could be compared with a page from Simmel's *Sociology*, where again a distinction is made between two forms of struggle (Simmel [1908]: 260). There is a struggle in which the prize is already in the hands of one of the parties, for example the spoils possessed by a city. Then there is another form of struggle, in which the subjective antagonistic incitement leads us to the realization of objective values. In this kind of strife, one turns against his opponent without touching him, but above all, victory is not the outcome of the fight, allowing one of the two to grab the spoils, but the realisation of a value that lies beyond the fight itself. This type of clash is called competition, and the value realised in the struggle is the opening of a new market of buyers of a good that did not exist before and whose creation is precisely the outcome of the competition itself.

If we try to connect these two pages written by Hesiod and Simmel to our discourse, we see that war, i.e., the brute strife, is still linked to a *substantialist* vision, to the substance of things, to the presence of a spoil to be conquered; the other type of contention, i.e., competition, seems to fit better with what we have called functionalism, that tendency to free oneself from conditioning, opening up new paths and inaugurating new spaces. Competition tends, asymptotically, to overcome war, as a mode of contention, just as function tends to free itself from all substantiality and *power over life* to free itself from all *right of death* – tending towards an unimaginable *power of life*. A thousand little daily competitions that almost disengage the energy needed to fight real wars.

On the one hand, the ideal underlying the first block (competition, function, power over life) will never be fulfilled except through the complete overcoming of the second (war, substance, right of death). On the other hand, this second block manifests its insuperability by the mere fact of existing, of continuing – in one way or another – simply to be there, as an always available option to solve conflicts between sides.

REFERENCES

- Barthes, R., 1961: *Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine*, "Annales Histoire Sciences Sociales" 16 (5), pp. 977-986.
- Cassirer, E., 1910: *Substance and Function*, Dover, New York, 1953.
- Dumézil, G., 1935: *Flamen-Brahman*, Geuthner, Paris.
- Foucault, M., 1976: *Will to knowledge. The history of sexuality I*, ed. by A.I. Davidson, Palgrave Macmillan, New York, 2014.
- Foucault, M., 1977-1978: *Security, Territory, Population*, ed. by M. Senellart, Palgrave Macmillan, New York, 2009.
- Foucault, M., 1978-1979: *The Birth of Biopolitics*, ed. by M. Senellart, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
- Guenon, R., 2001: *Spiritual Authority and Temporal Power*, ed. by S.D. Fohr, Sophia Perennis, New York.
- Hegel, G.W.F., 1837: *The Philosophy of History*, ed. by J. Sibree, Batoche Books, Kitchener, 2001.
- Hesiod, 1988: *Works and Days*, ed. by M.L. West, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Lukács, G., 1916: *The Theory of The Novel*, ed. by A. Bostock, The Merlin Press, London, 1971.
- Mann, T., 1939: *Die Kunst des Romans*, in *Gesammelte Werke*, Vol. XI, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955.
- Marx, K., 1857-1858: *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*, Penguin, London, 1993.
- Schlegel F., 1800: *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1968.
- Schmitt, C., 1928: *Constitutional Theory*, ed. by J. Seitzer, Duke University Press, Durham-London, 2008.
- Simmel, G., 1900: *The Philosophy of Money*, ed. by D. Frisby, Routledge, London-New York, 2004.
- Simmel, G., 1908: *Sociology. Inquiries into the Construction of Social Forms*, ed. by A.J. Blasi, A.K. Jacobs, M. Kanjrathinkal, 2 Voll., Brill, Boston, 2009.
- Spinoza, B., 1675: *Ethics. Proved in Geometrical Order*, edited by M.J. Kisner, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.



Citation: Guastini, D. (2023). Dall'allegoria alla figura e ritorno. *Aisthesis* 16(2): 81-90. doi: 10.36253/Aisthesis-14634

Copyright: ©2023 Guastini, D. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Dall'allegoria alla figura e ritorno

From allegory to figure and back again

DANIELE GUASTINI

Sapienza Università di Roma
daniele.guastini@uniroma1.it

Abstract. The aim of the article is to clarify the basic perspective that *Immagini cristiane e cultura antica* adopted to read the relationship between early Christian iconographic production – the main subject of the book – and the development of the forms of later figurative art, as well as the path leading to modern aesthetics. For this purpose, the article compares the positions of Auerbach – that had an explicit influence on the book – with those of Benjamin, regarding the different ways in which the two Berliner authors interpreted the meaning and the function of allegory. In Auerbach, allegory is understood as the past of the *figura* whose logic, according to *Immagini cristiane e cultura antica*, underlies not only the Christian literary production of the first centuries, but also the figurative one. In Benjamin, conversely, allegory is understood as the future of the *figura*, followed to the definitive crisis of Christian messianism.

Keywords: Erich Auerbach, Walter Benjamin, Christian figure, allegory, Messianism.

Devo confessare che ho pensato solo poi, sollecitato da Fabrizio Desideri – che devo ringraziare anche per questo –, che quando in apertura di *Immagini cristiane e cultura antica* scrivo, con un certo gusto per il paradosso, «che poche opere hanno avuto la capacità di illuminare un intero paesaggio storico come le prime immagini realizzate o fatte realizzare dai credenti cristiani alla fioca luce delle catacombe» (Guastini [2021]: 8), la constatazione, profondamente debitrice a Erich Auerbach, che da quei luoghi bui è «irradiata una forma di vita molto diversa da quella dell'antichità classica», ne avrebbe dovuta tenere sullo sfondo almeno un'altra. La constatazione che una tale *Strahlkraft*, la chiama Auerbach, una tale «forza di irradiazione» (Auerbach [1952]: 68), se basta a illuminare un «paesaggio storico» arrivato fino alle soglie della modernità, non può però essere spinta troppo oltre il proprio raggio d'azione; che verranno in seguito altri luoghi, meno bui, a illuminare più nitidamente di quelli dell'oscuro, ma anche pieno di speranza, *sottosuolo* cristiano, il più

“superficiale” e brillante, ma al fondo non meno tenebroso, paesaggio moderno.

In tal senso, il pensiero non può che andare ai *passages* parigini in cui Walter Benjamin vede – come scrive di recente giustamente Desideri – nientemeno che «l'*Urphänomen* di un'intera epoca» (Desideri [2021]: 49). Certo, per parlarne si sarebbe dovuta affrontare un'epoca che “per contratto” il mio libro, dedicato al passaggio dall'antichità pagana, classica, poi ellenistico-romana, all'antichità cristiana, non doveva, e neppure poteva, di fatto, affrontare. Ma non per questo, cercando di stabilire la distanza dalla quale guardare nel modo più perspicuo a quel remoto paesaggio storico, il libro era esonerato dall'indicare il diverso punto di osservazione dal quale, volendo stare “nel tempo” senza isolarsene e incorrere in un corto circuito rispetto agli stessi presupposti ermeneutici imposti da quel passaggio d'epoca¹, non si può

¹ Che, a conti fatti, sia stata proprio quella che chiama spesso «la storia di Cristo» a insinuare l'idea che non si possa ricercare la verità al di fuori della storia, come aveva invece fatto il pensiero greco, Auerbach lo riconosce spesso, applicando anche al proprio metodo ciò che chiama in più occasioni, «relativismo». Termine che oggi ha preso altra accezione, ma che in Auerbach designa solo l'impossibilità di tirar fuori l'interpretazione dal flusso storico. Designa, cioè, lo «storicismo» come lo intende Auerbach, rifacendosi a Vico e a Hegel. Una dimensione ermeneutica di storicità che emerge perfettamente ancora nel bilancio conclusivo che Auerbach trae nei famosi *Epilegomena a Mimesis*, rispondendo alle accuse, piovutegli da più parti, di aver guardato al passato troppo condizionato dal presente, e che rovescia in positivo, scrivendo che «un'altra obiezione al mio lavoro è che la mia esposizione è troppo legata al tempo e troppo condizionata dal presente. Anche questo era nelle intenzioni» (Auerbach [1953]: 92). In una conclusione come quella secondo la quale: «è meglio essere legati al tempo coscientemente piuttosto che inconsapevolmente» (*ibidem*), direi che si può senz'altro cogliere una posizione per più di un verso affine a ciò che H.G. Gadamer, in un'altra opera decisiva per comprendere le sorti delle scienze storiche nel Novecento (Gadamer [1960]), nella quale però Auerbach non viene mai citato, chiama coscienza della determinazione storica, *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, e rimanda all'insuperabilità del pregiudizio, in cui vede non solo danno, ma anche tracce della saggezza apportata dalla tradizione.

fare a meno di partire. Vale a dire, il punto che Desideri nel suo libro su Benjamin, scritto insieme a Massimo Baldi, indica come «la crisi della concezione cristiana della storia come *historia salutis*» (Desideri, Baldi [2010]: 84). La crisi, cioè, di una concezione del mondo andata formandosi anche in quei luoghi ipogei e che nella sagoma di quelle prime immagini già lascia scorgere – è la tesi portante del mio libro – tutta la propria specificità rispetto a quella del mondo pagano e delle sue immagini, arrivando a dominare la scena della cultura europea almeno fino alle soglie della modernità; momento in cui, appunto, è avvenuta quella crisi.

In realtà, devo confessare che ho mancato di separare i piani più che per limiti di spazio editoriale o di tempo, perché pensavo, esattamente con Auerbach, che quello spunto, quell'*Ansatz* – continuando con i termini impiegati dal grande filosofo-filologo berlinese –, fosse sufficiente a indicare la direzione ermeneutica entro la quale comprendere non solo certi aspetti della fine del mondo classico, ma *pour cause* anche certi aspetti della nascita di quello moderno.

Come in Auerbach, che ha studiato il fenomeno nel campo letterario, anche nel mio libro, che ha cercato di farlo in merito alle arti figurative, infatti, si ritrova l'idea che l'improvvisa originaria accelerazione messianica impressa dalla fede cristiana nell'evento dell'Incarnazione abbia avuto una carica così dirompente da trasmettersi, sebbene progressivamente trasformata e trasfigurata al punto da rendersi quasi irriconoscibile, a ogni aspetto della forma di vita che ne è scaturita fin dentro la modernità. Una modernità, dalla prospettiva di Auerbach espressasi nelle forme del realismo moderno, da quella del mio libro nella nascita dell'estetica, e sostanzialmente concepita *in continuità* con quell'evento iniziale, senza tenere nel debito conto che la sua traiettoria, posseduti a lungo tratti inerziali, a un certo momento, che tra poco cercherò di indicare, non ha solo continuato a rallentare la sua corsa, ma ha subito un contraccolpo tale da invertirne, forse, la direzione.

Ora, questa posizione, che rende straordinariamente potenti le tesi di Auerbach in merito alla

nuova forma di *mimesis* improntata dal cristianesimo, che ci fa vedere meglio di ogni altra, direi, il connubio, spesso colpevolmente tralasciato dall'estetica moderna, tra arte e religione – che anzi, per meglio dire, ci fa cogliere la nozione stessa di *arte*, formatasi alla fine del medioevo, quasi come continuazione della religione con altri mezzi –, rende tali tesi anche straordinariamente problematiche. Per più di un aspetto uguali e contrarie, circa i rapporti tra arte e religione, a quelle hegeliane – per Hegel la religione (cristiana) ha provocato la dissoluzione dell'arte, per Auerbach l'idea stessa di arte, in fondo, è seguita alla dissoluzione della religione –, esse lasciano trapelare una filosofia della storia connotata da una frattura iniziale e irrimediabile tra cultura classica e *novitas* giudaico-cristiana², e poi da un successivo sostanziale *continuum*. Da una continuità le cui forme simboliche, pur piene di variazioni e diffrazioni, sono tuttavia considerate da Auerbach perlopiù discendenti, anche se sempre più alla lontana, dal figuralismo di matrice paolina. Da un *typos* originario, dal quale, filtrato nel *sermo humilis* agostiniano tardoantico e poi pervenuto al grande apogeo dantesco, «che ha realizzato l'essenza figurale cristiana e nel realizzarla l'ha distrutta» (Auerbach [1947]: I, 220), è scaturito – senza che i frantumi provenienti da quella distruzione per Auerbach siano andati tutti dispersi – quel *kreatürlicher Realismus* che ha attraversato l'umanesimo rinascimentale, immettendosi, come suo principale affluente, nel grande fiume della modernità. Una «eredità cristiana», la chiama (Auerbach [1947]: I, 284), che per Auerbach ha continuato a vivere alimentandosi della stessa distruzione dantesca della *figura* avvenuta alla fine del medioevo, e che, «portata in salvo fin entro il Rinascimento», ha poi lasciato traccia di sé fin nel realismo moderno e persino

nel grande romanzo novecentesco, nel cui *stream of consciousness* si ritrova ancora, sebbene ormai decomposta e privata di ogni impronta di grazia, quell'interiorità il cui punto d'origine, tuttavia, è da collocare nella spiritualizzazione apportata dal cristianesimo. Ciò che farà dire ad Auerbach, in conclusione del suo studio sul realismo occidentale, tracciato un lunghissimo arco temporale che va dalla tarda antichità cristiana a Virginia Woolf e a James Joyce, che «per quanto il realismo medievale sia diverso dal moderno, esiste tuttavia tra i due questo accordo di principio» (Auerbach [1947]: II, 340-341). Quello, continua, che aprì «la prima breccia nella teoria classica». Vale a dire: «la storia di Cristo, con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima sublime tragedia, a sopraffare le antiche leggi stilistiche». Tutt'altra storia da quella del realismo moderno, ovviamente, che però, per quanto ormai libero e sciolto dal prototipo, risente ancora in qualche modo dell'originario carattere figurale, come se esso ne continuasse a costituire un segreto motore interno.

In definitiva, si tratta di un processo che Auerbach chiama raramente così, ma che in sostanza ha tutti i tratti di quella secolarizzazione *del* cristianesimo nel senso soggettivo del genitivo di cui cerco di parlare nel mio libro. Quindi, un rapporto che, per quanto complesso – caricato di tutta la complessità propria dello *spostamento* semantico messo in atto dalla secolarizzazione e pensato nei termini della sopravvivenza di una traccia sempre più debole nella modernità –, rimane tuttavia, a valle dell'iniziale frattura tra mondo classico e mondo cristiano, un rapporto di *continuità* storica.

Nella prospettiva di Benjamin, invece, troviamo almeno un'altra frattura – in realtà due: anche quella prodotta dalla contemporaneità, segnata, com'è noto, dalla “riproducibilità tecnica dell'opera d'arte” avviata dalla fotografia e dal cinema – avente la medesima portata che Auerbach assegna a quella tra mondo classico e mondo cristiano. La frattura che Benjamin individua all'inizio della modernità e di cui ritiene del tutto emblematico il fenomeno del dramma barocco tedesco e, più in generale, la vicenda del barocco europeo, letti dallo studioso coetaneo e concittadino di Auerbach,

² Quella di cui si legge innanzitutto nel Primo cap. del vol. I di *Mimesis* (cfr. Auerbach [1947]: I, 3-29), in cui si prendono a spunto le differenze tra l'epica omerica e la diegesi biblica del *Genesi*, e che rivela la differenza fondamentale tra *Stiltrennung* e *Stilmischung* come riflessi stilistici di due diverse *Weltanschauungen* – differenza, tuttavia, già presente nel quadro introduttivo di *Dante poeta del mondo terreno* (cfr. Auerbach [1929]: 3-22).

come riflessi, invece, di una nuova *Weltanschauung*, fondata, questa, sull'idea di una totale indecifrabilità dei segni lasciati dal divino in una storia del mondo marcata dal disordine e dalla dispersione (cfr. Benjamin [1928]).

Questa asimmetria fa sì che le loro posizioni convergano, come da più parti notato³, quanto al fatto che entrambe partono dall'idea che la storia non costituisca semplicemente una concatenazione di eventi uno causa dell'altro – secondo quell'orizzontalità cronologica che aveva spesso portato le scienze storiche d'età post-romantica, negli anni in cui Auerbach e Benjamin si formano, a dimenticare Vico, ripudiare Hegel e negare la possibilità stessa di una filosofia della storia⁴ –, ma sprigiona il suo senso solo a seguito di ciò che Benjamin, proprio per distinguerlo dall'illusione dei nessi causali cronologici, in *Sul concetto di storia* rimanda a interpretazioni *postume* (Benjamin [1940]: 493), e che invece Auerbach definisce più volte direttamente un'interpretazione di tipo «verticale», nella quale due avvenimenti lontani nel tempo e nelle relazioni di causalità sono collegati tipologicamente, il primo come *prefigurazione* del secondo, che ne costituisce, a sua volta, l'*adempimento*. Fa sì, cioè, che senza dubbio convergano nella volontà di allontanarsi da certo metodo posi-

tivistico d'interpretazione storica, all'epoca già in auge, ma che non convergano oltre, dal momento che l'effettiva direzione delle loro filosofie della storia è diametrica. Una, quella di Auerbach, va infatti a innestarsi sul filone della tradizione tipologico-figurale cristiana, che appunto portava in sé la dimensione dell'*historia salutis*, di un'interpretazione che proiettava sulla storia l'ombra, pur se sempre più sottile, di quella «dedizione di Dio nei confronti della realtà terrena», alimento in grado di rendere «pensabile» la mescolanza di tragico e quotidiano, serio e sensibile, su cui hanno potuto attecchire anche le forme simboliche moderne (Auerbach [1933]: 18)⁵. L'altra, quella di Benjamin, va ad innestarsi invece sul filone dell'apocalittica giudaica, che Gershom Scholem, peraltro grande amico di Benjamin, indicherà come forza *catastrofica* nella storia. Frutto, come cito anche nel mio libro, di un'idea «distruttiva della redenzione», in cui la «storia merita solamente di perire» e la speranza è riservata non «a ciò che la storia produrrà, ma a ciò che sorgerà dalle sue rovine» (Scholem [1971]: 19), e da cui Benjamin trae l'idea che il divino sia una forza cui la storia terrena, semmai, invece soccombe.

In questo senso, le nozioni messe in gioco da Auerbach ci aiutano a decifrare nitidamente la fase, chiamiamola così, «costruttiva» della modernità; quella in cui l'avvento e la diffusione inarrestabile del cristianesimo, fede nella contaminazione di divino e umano, nell'inserzione del divino nella storia, ha messo in crisi le categorie della metafisica classica e posto fine alla forma di vita che in antico vi si basava. Mentre le nozioni messe in gioco da Benjamin ci aiutano a leggere meglio la lunga fase di «disincanto» della modernità, quella seguita alla crisi del concetto cristiano di provvidenza e al suo trasferimento nel ristretto ambito di una fede religiosa che, alla fine dell'epoca umanistico-rinascimentale, con la Riforma, la Con-

³ Sulla questione, si veda il recente Arigone ([2020]: in part. 67 e ss.), in cui viene citata e discussa la principale e più recente bibliografia intorno ai rapporti tra la filosofia della storia di Auerbach e quella di Benjamin.

⁴ Una tendenza che Benjamin nel suo famoso ultimo scritto, *Sul concetto di storia* (Benjamin [1940]: 483-517), riferendosi alle tendenze trascendentalistiche e positivistiche prese dalle scienze storiche del suo tempo, chiama un po' impropriamente «storicismo» (*Historismus*). Storicismo che invece Auerbach, facendolo risalire a Vico, Herder ed Hegel, nell'introduzione metodologica a *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* esalta come «la scoperta copernicana delle scienze dello spirito» (Auerbach [1958]: 17). Sulla questione, si vedano anche i saggi su Vico raccolti in Auerbach (2022) e il saggio introduttivo di G. Mazzoni, intitolato *Il paradosso di Auerbach* (ivi: 9-54), che scandaglia in profondità i rapporti di Auerbach con lo storicismo. Sulla complessità dello storicismo auerbachiano, cfr. anche, tra gli altri, Castellana (2007).

⁵ Quello intitolato *Romanticismo e realismo* (Auerbach [1933]: 4-18) è saggio di particolare interesse perché denota perfettamente il complesso legame che Auerbach, guardando al romanticismo, stabilisce tra il romanzo moderno – tratta di Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert – e il medioevo cristiano.

troriforma, la Rivoluzione scientifica, poi quelle politiche, è andata progressivamente perdendo l'egemonia esercitata per secoli sulla cultura, l'arte, la scienza, le istituzioni politiche.

Ora, questo processo, di cui Benjamin indica l'*incipit* con l'esempio paradigmatico delle trasformazioni intervenute nella cultura tedesca del XVII secolo al tempo delle guerre di religione – da notare che Auerbach in *Mimesis* non lo rilevi quale momento decisivo⁶ –, non avrebbe avuto motivo di entrare nell'orizzonte del mio libro, che si occupa dell'altro e ben più remoto *incipit*, quello in cui è avvenuta la trasformazione fondamentale della cultura antica, se non fosse che in tale processo è coinvolta da Benjamin anche una nozione che costituisce elemento fondamentale per comprendere le trasformazioni di cui si occupa *Immagini cristiane e cultura antica*: la nozione di allegoria. Riguardo a questa nozione, le prospettive dei due grandi berlinesi si incontrano e si respingono. Auerbach, infatti, aveva guardato all'allegoria come a uno degli antecedenti tropologici della figura, che la sopravvanzerà emergendo nella teologia paolina, diffondendosi nella letteratura cristiana grazie a Tertulliano, a Ireneo, e divenendo dispositivo retorico fondamentale nel *sermo humilis* agostiniano. Mettendola a confronto con la figura, ne parla, in passi famosi di *Figura*, come di «un'interpretazione puramente spirituale ed extrastorica», che trova il proprio *humus* nella tradizione pagana e poi in quella giudaica alessandrina, e la cui «efficacia contiene sempre qualche cosa di erudito e di mediato», che per sua origine e natura rimane ristretta «a una cerchia relativamente piccola di persone colte e iniziate, le sole che vi possono trovare soddisfazione e nutrimento» (Auerbach [1938]: 210-211).

Mentre così si esprime di seguito a proposito della *figura* e vale la pena riportare quasi per intero il passo:

La profezia reale figurale invece, che aveva tratto per necessità il suo valore attuale da una situazione storica determinata, dal distacco del cristianesimo dal

giudaismo e dalle condizioni date della missione fra i pagani, aveva una funzione storica: essa si conquistava la fantasia e gli intimi sentimenti dei popoli grazie al potere di penetrazione che è insito in un'interpretazione unitaria e finalistica della storia universale e dell'ordine provvidenziale del mondo. [...] La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia; ma in questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento pieno e reale e definitivo. Ciò non vale soltanto per la prefigurazione dell'Antico Testamento, che annuncia l'Incarnazione e la proclamazione del Vangelo, ma anche per queste, che infatti non sono ancora l'adempimento finale e a loro volta sono la promessa della fine dei tempi e del vero regno di Dio. Così l'avvenimento, in tutta la sua realtà concreta, resta pur sempre una similitudine, occulta e bisognosa di interpretazione, sebbene la direzione generale dell'interpretazione sia data dalla fede. In questo modo ogni avvenimento terreno non consegue la portata praticamente definitiva che è propria tanto della concezione ingenua quanto di quella modernamente scientifica del fatto compiuto: esso resta aperto e dubbio, si riferisce a qualche cosa che è ancora celato, e la posizione dell'uomo vivente nei suoi riguardi è quella della prova, della speranza, della fede e dell'attesa. (Auerbach [1938]: 211-213)

Tale distinzione della figura cristiana dalla preesistente allegoria pagana e poi giudaica diventerà per Auerbach la chiave per leggere la direzione *realistica* presa da forme letterarie che, influenzate dal modello figurale, potranno per questa via liberarsi del residuo speculativo di carattere neoplatonico ancora fortemente presente nel cristianesimo medievale e intriso di quei tratti allegoristici messi definitivamente ai margini solo nel tardo medioevo dalla fede francescana espressasi nel realismo creaturale di Dante (e di Giotto). E anche il mio libro, in definitiva, così intende l'allegoria: solo come la preistoria, ellenistico-romana e giudaica, della figura. Come un metodo per

⁶ Nelle conclusioni fa solo un vago accenno al fatto che avrebbe «molto volentieri inserito un capitolo sul realismo tedesco del Seicento» (Auerbach [1947]: II, 343).

rinvenire il significato delle cose e delle vicende del mondo facendo astrazione dalla loro effettività storica terrena, rimasto anche dentro la cultura cristiana tardo-antica e medievale⁷ – basti pensare allo Pseudo-Dionigi e al suo traduttore latino Scoto Eriugena –, ma che, assai diverso da quello specificatamente cristiano rintracciabile nella figura, quest'ultimo invece diretto, viceversa, proprio a mescolare i disegni divini con la storia terrena, non serve, come invece serve la figura, per spiegare la logica delle primitive immagini cristiane.

Benjamin invece, che pure sa bene del generale discredito acquisito dall'allegoria in epoca moderna – fa a questo proposito i nomi di grandi protagonisti della cultura tedesca: Schiller, Goethe, Schopenhauer (Benjamin [1928]: 136) –, dalla quale è sentita come una forma d'interpretazione astratta, convenzionale, intellettualistica rispetto, ad esempio, alla nozione romantica di simbolo⁸, guarda all'allegoria in modo molto diverso. In uno spirito che ritiene «anticlassicistico», non vi vede più soltanto il passato sul quale si è stagliata la *novitas* ermeneutica della figura, ma soprattutto il suo futuro. Cioè, la forma espressiva più calzante di un'epoca nella quale il messianismo che ha frantumato l'antica sapienza naturalistica greca, trasformandola in mitologia, dopo essersi, in un primo tempo, caricato della valenza tipologica riscontrata da Auerbach, scopre completamente le carte e mostra il suo vero volto. Non quello apparentemente costruttivo di un nuovo ordine, fondato appunto sull'inserzione del divino nella storia, ma

⁷ Come si legge ancora in *Figura*: «l'interpretazione figurale della realtà, domina le concezioni del medioevo europeo, sia pure in lotta continua con le tendenze meramente spiritualistiche e neoplatoniche» (Auerbach [1938]: 223).

⁸ Proprio l'aver posto al centro del moderno la dimensione dell'allegoria sarà uno dei motivi principali della profonda avversione guadagnatasi negli ambienti accademici dal libro sulle origini del *deutschen Trauerspiel*, al cui autore, com'è noto, fu negata anche l'abilitazione alla libera docenza dall'università di Francoforte. Per una precisa ricostruzione della ricezione del testo nella Germania dell'epoca tra le due Guerre, si veda l'introduzione di G. Schiavoni, intitolata «Fuori dal coro» (Benjamin [1928]: VII-XXXV).

quello rivelativo della caducità, data proprio questa inserzione, di ogni ordine storico come tale.

Come, a questo proposito, scrive Desideri, ricostruendo puntualmente il nucleo teorico del libro di Benjamin sul dramma barocco tedesco, il sentimento di melanconia – così diverso, verrebbe da aggiungere, dal *thaumaston*, dal sentimento di meraviglia greco, e da quello di speranza (ἐλπίς) del cristianesimo primitivo – che il filosofo tedesco individua in ciò che per questo è chiamato *Trauerspiel*, “gioco luttuoso”:

nasce dalla consapevolezza della fine dell'antica sapienza e dall'impotenza del significare umano, in quanto costituzione soggettuale del mondo. Nel *Trauerspiel* barocco Benjamin coglie, così, la stessa storia originaria del significare e quindi della soggettività moderna. (Desideri, Baldi [2010]: 85)

Da quel punto in poi, continua Desideri, nella comprensione barocca del tempo storico, in cui «trionfa la soggettività dell'allegorista che dispone arbitrariamente dei significati delle immagini allegoriche, di per sé divenute enigmaticamente impenetrabili», la concezione cristiana della storia come *historia salutis* entra in crisi, rivelando l'accadere storico come un processo di inarrestabile decadimento e di disordine – esattamente il disordine barocco. E rivelandolo, questo è il punto fondamentale, *fin dall'inizio* come tale, così da investire retrospettivamente il senso stesso della storia, la quale, se nella prospettiva messianica aperta dal cristianesimo ha mantenuto una carica redentiva, di salvezza, per quanto velata e ritardata fino allo sfinimento rispetto alla sua originaria intensità paolina⁹ – e proprio la *figura*, con le sovrastrutture culturali e letterarie individuate da Auerbach, sta a rammemorarlo –, nel messianismo apocalittico concepito da Benjamin, viceversa, tale carica salvifica la storia non l'ha mai davvero posseduta. In questo senso, Benjamin, che nel saggio dedica-

⁹ Da questo punto di vista, cruciali anche le riflessioni in Löwith (1949), scritto negli stessi anni e pubblicato nello stesso paese, gli Stati Uniti, dove, anch'egli esule, lavora Auerbach, citato però da Löwith solo di passaggio a proposito di Vico.

to al dramma barocco tedesco, ribaltando i lessici comuni, vede un aspetto cruciale della sensibilità moderna, finisce per riconoscere all'allegoria "più verità", più verità storica, che alla figura. E ciò perché, continuando con le nitide parole di Desideri, è proprio nella *cogitatio melancholica* del *Trauerspiel*, rovescio in ombra del *cogito* cartesiano, che avviene, colta perfettamente da Benjamin, quella scissione tra significato e significante, che porta alla «morte allegorica del sapere». Di un sapere che si era illuso (e tornerà talvolta a illudersi) «di far rivivere quell'unità teologica del simbolo come immediata unità del sensibile e del sovrasensibile» (Desideri, Baldi [2010]: 97), la quale, alla base del linguaggio fin dai tempi di Platone, nelle teorie semantiche della linguistica – nonché della filosofia – moderna, centrate sull'arbitrarietà del segno, finirà per frantumarsi, lasciando all'intenzionalità il posto che era stato di un referente divenuto ormai tutt'affatto "noumenico".

A quel punto, sentita a lungo come mezzo inadeguato per parlare di un Dio venuto nella storia, e per questo, nella cultura cristiana, alla fine soppiantata dalla figura, l'allegoria, se verrà ora rifiutata, non lo sarà certo per ragioni semantiche, ma solo per ragioni stilistiche. Tutt'al più per un'eccezionalità, «un'ampollosità» la chiama il filosofo tedesco (Benjamin [1928]: 176), sotto la quale, però, si cela la sua stessa verità: quella frammentarietà e oscurità che ne costituiscono l'aspetto *serio* e rivelativo, alla lettera "apocalittico"; espressione di quel grande *Mysterium* che farà dire già a uno dei grandi allegoristi dell'età barocca, Jacob Böhme, come riporta Benjamin, che «tutto ciò che si dice, si scrive o si insegna di Dio senza la conoscenza della segnatura è muto e privo di senso» (Benjamin [1928]: 177)¹⁰.

Insomma, quello che un tempo era un difetto, ora, a parte che per lo stile, avversato appunto dai

classicisti, diventa virtù in un linguaggio dominato da una soggettività la quale, favorita dall'interiorizzazione protestante della grazia nonché dalla sua rifrazione controriformistica, può, ormai incondizionata, fornire all'allegoria tutto il raggio d'azione che le era stato precluso dall'ontologia antica. Nell'allegoria, scrive Benjamin, le parole, il loro stesso suono, «insuperbiscono e si emancipano da ogni contesto di senso» (Benjamin [1928]: 182). Fa, nella pagina successiva, l'esempio, particolarmente efficace, della maiuscola, introdotta nell'ortografia tedesca per i sostantivi proprio in epoca barocca, non solo, dice, «per una ricerca di solennità», ma anche per favorire «il principio frammentante, dissociante proprio della visione allegorica». E «non c'è dubbio – aggiunge – che molte delle parole scritte con l'iniziale maiuscola avessero all'inizio, per il lettore, un'impronta allegorica», suggerendo così, implicitamente, che, prima dell'inglese, sia stato il tedesco, lingua non derivante da quelle classiche, l'idioma moderno per eccellenza.

Perciò l'allegoria, separata da quella simbologia d'impronta teologica che si pensava, nel medioevo cristiano, potesse essere interpretata bene solo dalla figura, al sorgere della modernità abbandona anche, conclude Benjamin, la dimensione ornamentale e giocosa cui era stata condannata dalla *serietà* della figura cristiana, e «come forma costitutiva del dramma barocco» va viceversa a rappresentare il «lutto» (Benjamin [1928]: 205) causato dalla scomparsa del divino dalle cose del mondo, dalla «demonica» emancipazione del profano dal sacro e dalla sua rovina nella storia.

L'allegoria come forma simbolica del moderno, come «ossatura della modernità»¹¹, dunque, perfettamente aderente, ci ricorda Benjamin, a quella "chiacchiera", la chiama Kierkegaard, che costituisce il «trionfo finale della soggettività»; di una soggettività ormai totalmente priva della grazia, e

¹⁰ Su questo passo di Böhme, cfr. anche Agamben ([2008]: 43-45), che cita tale autore più estesamente di Benjamin e lo considera come uno dei primi grandi teorici della *segnatura*, indicata da Agamben – che tuttavia non entra nella questione delle distinzioni tra figura e allegoria su cui si sta cercando di riflettere qui tra Benjamin e Auerbach – quale dispositivo stesso della secolarizzazione.

¹¹ Definizione, questa, più tarda, risalente al 1938, che si ritrova tra gli sparsi appunti del progetto su Baudelaire e che rende perfettamente conto della consonanza che, in tema di allegoria, è possibile ritrovare lungo tutto il corso della riflessione filosofica di Benjamin con il saggio sul *Trauerspiel*: cfr. Benjamin (1938): 200.

«inizio del dominio arbitrario sulle cose» (Benjamin [1928]: 208).

In questo inizio, davvero l'*incipit* di una nuova epoca; l'archetipo di quello che, a modo di vedere di Benjamin, avrà definitivo compimento e piena visibilità nel «mondo in miniatura» dei *passages* parigini¹² di più di due secoli dopo, nei quali quel «dominio arbitrario sulle cose», esercitato da un soggetto ormai ipertrofico, ha alla fine assunto la sua compiuta fisionomia. Quella della merce come feticcio – contrassegno stesso della forma di vita che dai tempi della Parigi del Secondo impero va espandendosi a tutto «l'inferno», lo chiama più volte¹³, della modernità capitalistica –, accumulata caoticamente in luoghi che costituiscono «immagini dialettiche» della storia di cui sono portatrici. «Monumenti», potremmo quindi anche chiamarle con Benjamin ([1927-1940]: 907), ma monumenti «immaginali», li definisce giustamente Desideri¹⁴, proprio in virtù della loro dipendenza dallo sguardo che vi si sofferma sopra. Come fossero stelle morte che ad anni-luce di distanza vediamo ancora brillare, il senso di tali immagini dipende dalla «posizione di arresto» in cui il *continuum* degli eventi viene «a proprio piacimento» fermato, ma senza che tali “fermi-immagine” distolgano mai dalla direzione escatologica di fondo del *continuum* sul quale si ergono. Quella che ne *Il concetto di storia* Benjamin, com'è noto, vede simbolizzata nel quadro di Klee raffigurante l'*Angelus Novus* che, guardando atterrito al passato, procede verso un futuro che non è progresso, ma, frammentato ogni volta in monadi, vissuto come *Jetztzeit*,

¹² Così li definisce negli appunti preparatori al libro che intendeva dedicargli (Benjamin [1927-1940]: 41). Per una recente trattazione esaustiva del libro progettato da Benjamin sui *passages*, si veda, tra gli altri, Montanelli (2022).

¹³ E una volta in maniera particolarmente significativa, ancora nella parte degli appunti dedicati a Baudelaire, in cui si legge: «Fondare il concetto di progresso nell'idea di catastrofe. Che tutto “vada avanti” come prima è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Il pensiero di Strindberg: l'inferno non è qualcosa che ci attenda – ma *la nostra vita qui*» (Benjamin [1938]: 202).

¹⁴ Cfr. Desideri, Baldi (2010): 118-121.

come “tempo di adesso”, tuttavia non è che attesa di distruzione. Come tali, quindi, monumenti che proprio nella merce, in un luogo pieno di polverose merci accatastate, come dovevano ormai essere nella Parigi di Benjamin i *Passages* che invece erano stati luoghi di lusso al tempo di Napoleone III, assolvono pienamente alla loro funzione, chiamamola “telescopica”, rivelando il non essere più delle cose. Anzi meglio, scrive Benjamin, «il passare, il non essere più» che «lavora appassionatamente nelle cose» (Benjamin [1927-1940]: 906); vale a dire quella transitorietà storica, soltanto dalla cui consapevolezza, come Benjamin ricorda al materialista storico ne *Il concetto di storia*, può nascere l'azione rivoluzionaria degli oppressi.

“Passaggi”, dunque, che tali lo sono, oltre che fisicamente, anche in senso allegorico. Che costituiscono quell'accumulo di allegorie di cui Baudelaire, travestito da *flâneur*, è stato il perfetto aedo, come poi lo saranno Kafka e altri narratori di una modernità la quale, dopo Benjamin, il solo Lukács vorrà leggere in questi termini, ritenendo anch'egli l'allegoria antesignana delle avanguardie europee e matrice genetica di una modernità che ha via via scansato la pienezza del simbolo per eleggere l'allegoria, la sua natura frammentaria e derelitta, a proprio tratto pertinente¹⁵. Non certo Auerbach, il quale l'ha viceversa ascritta, per ragioni uguali e contrarie, a un'epoca in cui, per così dire, la storia e la sua mutabilità non erano ancora pienamente entrate come suo tratto determinante.

A questo punto, mi pare del tutto chiaro il punto di differenza. Se anche per Benjamin le immagini dialettiche, con la potenza allegorica che esse sprigionano, possono essere definite *anticipazioni*¹⁶, e per questo essere messe in cor-

¹⁵ Cfr. in part. Lukács ([1963]: 1473-1515), in cui il filosofo ungherese fa partire da Pascal la sottomissione della fede religiosa a una sorgente puramente soggettiva, conseguenza di quel sentimento di abbandono del mondo da parte di Dio perfettamente confacente, come nel *Trauerspiel* benjaminiano, all'espressione allegorica. Per una ricognizione della questione dell'allegoria nel contemporaneo, cfr. il recente Caporiccio (2022).

¹⁶ Del resto, un altro tra i migliori amici di Benjamin, S. Kracauer, proprio così definirà quella che per Benjamin è

rispondenza con la figura com'è uscita dalla tradizione cristiana di cui Auerbach ha studiato, potremmo dire, il *Nachleben* – cioè come *prefigurazione* storica di ciò che sarebbe dovuto venire, secondo una logica messianica che in *Immagini cristiane e cultura antica* mi è sembrato di poter rintracciare anche nelle immagini figurative dei primi secoli cristiani –, tuttavia ciò che esse preannunciano e attendono è sostanzialmente diverso. In nessun modo riguardante l'attesa della realizzazione di un mondo più vero e *realisticamente* rappresentato, ma semmai, volessimo dirla con Nietzsche, riguardante il divenire una buona volta «favola» del mondo vero in quanto tale; l'attesa del suo farsi *mito*, per dirla invece nei termini propri di Benjamin, per il quale il mito *si dissolve* nell'immagine dialettica¹⁷ e il cui compito – come si legge nei frammenti dell'anno precedente, intitolati *Parco centrale* e dedicati anch'essi a Baudelaire –, quello al quale ha ottemperato il poeta francese, negandosi «il percorso facile», è «mostrare che l'allegoria è l'antidoto al mito» (Benjamin [1938]: 197).

Il che, dal punto di vista di Benjamin, è già una risposta all'interrogativo che, nella progettata opera su Baudelaire, avrebbe voluto riservare alle conclusioni: «Com'è possibile che un comportamento almeno all'apparenza così profondamente “inattuale” quale quello dell'allegorico occupi un posto di primissimo piano nell'opera poetica del secolo [*scil.* di Baudelaire]?» (Benjamin [1938]: 197). Domanda che non ha avuto corso in Auerbach, e dunque nemmeno nel mio libro, impegnato nella ricerca del senso contenuto nello *stile* di immagini povere, disadorne, “senza cura”, come quelle dell'iconografia cristiana dei primi secoli, ma mai derelitte, mai caduche nel senso attribui-

l'immagine dialettica per eccellenza: «Il *passage* è stato l'opera di un'epoca, che così seppe creare, allo stesso tempo, un'anticipazione della propria fine» (Kracauer [1963]: 158), puntualmente riportato in Desideri, Baldi ([2010]: 120).

¹⁷ Si sta facendo qui riferimento al famoso appunto del progetto su Baudelaire in cui si legge: «Nell'immagine dialettica si deve lasciare spazio al “sogno di una cosa” – fermo restando il dissolversi del mito nell'immagine dialettica (analogia tra sogno e fiaba)» (Benjamin [1939]: 417).

to da Benjamin alle immagini dialettiche messe in scena dalla modernità. Immagini letteralmente “da un altro mondo”, quest'ultime, di cui però, riflettendo alla fine del libro sui prodromi dell'estetica, avrei comunque fatto bene a rilevare la presenza; se non altro per dare pieno significato alla nozione di allegoria e, più in generale, dare più ampia prospettiva storica al libro. *Ad maiora*, come si dice.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G., 2008: *Segnatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Arigone, L., 2020: *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Mimesis, Milano-Udine.
- Auerbach, E., 1929: *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, tr. it di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, prefazione di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1999¹⁴, pp. 2-161.
- Auerbach, E., 1953: *Epilegomena a Mimesis*, in Id., *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di G. Mazzoni, tr. it. di V. Ruberl e S. Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Milano, 2022, pp. 73-92.
- Auerbach, E., 1938: *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, tr. it di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, prefazione di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1999¹⁴, pp. 176-226.
- Auerbach, E., 1952: *Filologia della Weltliteratur*, in Id., *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di G. Mazzoni, tr. it. di V. Ruberl e S. Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Milano, 2022, pp. 55-72.
- Auerbach, E., 1958: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano, 2018⁴.
- Auerbach, E., 1947: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, 2 voll., Einaudi, Torino, 1956.
- Auerbach, E., 1933: *Romanticismo e realismo*, in Id., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, ed. a cura di R. Castellana e Ch. Rivoletti, Ed. della Normale, Pisa, 2010.

- Benjamin, W., 1928: *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, introd. di G. Schiavoni, Einaudi, Torino, 1999.
- Benjamin, W., 1927-1940: *I «Passages» di Parigi*, ed. a cura di R. Tiedemann, vol. IX delle *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2000.
- Benjamin, W., 1938: *Parco centrale*, in Id., *Scritti 1938-1940*, ed. a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. VII delle *Opere complete*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 178-209.
- Benjamin, W., 1939: *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Scritti 1938-1940*, ed. a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. VII delle *Opere complete*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 378-430.
- Benjamin, W., 1940: *Sul concetto di storia*, in Id., *Scritti 1938-1940*, ed. a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. VII delle *Opere complete*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 483-517.
- Caporiccio, E., 2022: *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze University Press, Firenze.
- Castellana, R., 2007: *Sul metodo di Auerbach, "Allegoria"* 56, pp. 52-79.
- Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Carocci, Roma.
- Desideri, F., 2021: *Dialektik im stillstand. Prolegomeni ad un confronto tra Benjamin e Hegel*, in AA. VV., *Metafisica dell'immanenza. Scritti per E. Mazzarella. Vol. I: Ontologia e storia*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 47-59.
- Gadamer, H.G., 1960: *Verità e metodo*, tr. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983.
- Guastini, D., 2021: *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia.
- Kracauer, S., 1963: *La massa come ornamento*, presentazione di R. Bodei, Prismi, Napoli, 1982.
- Löwith, K., 1949: *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, tr. it. di F. Tedeschi Negri, pref. di P. Rossi, Net, Milano, 2004.
- Lukács, G., 1963: *Allegoria e simbolo*, in Id., *Estetica*, vol. II, tr. it. di F. Codino, A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino, 1970.
- Montanelli, M., 2022: *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano-Udine.
- Scholem, G., 1971: *L'idea messianica nell'ebraismo e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, Adelphi, Milano, 2008.



Citation: Lingua, G. (2023). La natura secolarizzante della scelta cristiana per le immagini. *Aisthesis* 16(2): 91-98. doi: 10.36253/Aisthesis-14707

Copyright: © 2023 Lingua, G. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

La natura secolarizzante della scelta cristiana per le immagini

The secularizing nature of Christian choice for images

GRAZIANO LINGUA

Università degli Studi di Torino
graziano.lingua@unito.it

Abstract. Daniele Guastini's book *Immagini cristiane e cultura antica* is one of the most significant contributions to the current debate on the role of Christian images. The choice of images made by Christianity since the third century – this is the main thesis of the work – represents one of the generative moments of the long-lasting process of secularization that came to characterize Western culture. This essay aims to discuss this thesis, contextualizing it both from a theological point of view and in relation to its philosophical and cultural-historical significance. I then dwell on two questions more directly related to the interpretation of the Christian image in the first millennium: the relationship that the iconographic practice of the Christian origins has with the Jewish and pagan context, and the role that the interpretation of the “Byzantine turn” plays in the overall structure of the Guastini's book.

Keywords: Christian image, secularization, Byzantine icons, kenosis.

Il libro di Daniele Guastini *Immagini cristiane e cultura antica* potrebbe apparire come uno dei molti studi dedicati alle immagini cristiane, ambito di ricerca che di anno in anno va arricchendosi di contributi. Ma non è così, perché il suo lavoro è sorretto da una tesi forte, con conseguenze di ampia portata che non possono lasciare indifferenti. Guastini, a mia conoscenza, è il primo ad associare in modo sistematico la scelta per le immagini, compiuta dal cristianesimo nel III secolo, con la nascita della secolarizzazione.

Come si legge fin dall'*Introduzione*, egli sostiene infatti che il percorso che ha portato questa religione a prendere le distanze dal divieto biblico delle immagini (Es. 20, 4-5) rappresenta uno dei momenti generativi delle dinamiche secolarizzanti che attraverseranno la storia occidentale successiva fino ad arrivare ai giorni nostri. Guastini non si esime certo dall'analizzare con cura le vaste conseguenze di tale proposta e ci offre così un libro con un solido impian-

to teorico e una ricca messe di riferimenti testuali e iconografici.

In queste poche pagine certo non posso entrare analiticamente nell'ampio insieme di problemi che egli mette in gioco, ma vorrei comunque brevemente discutere questa mossa teorica, per poi soffermarmi su due questioni collegate più direttamente all'interpretazione dell'immagine cristiana nel primo millennio: il rapporto che la pratica iconografica delle origini ha con il contesto giudaico e pagano, e il ruolo precipuo che viene ad avere nell'impianto complessivo del libro l'interpretazione della "svolta bizantina".

Ripercorrendo questi momenti mi sarà possibile non solo mostrare la fecondità della posizione sostenuta da Guastini in merito alla funzione secolarizzante di quello che egli definisce il modello dell'*imago humilis* cristiana, ma anche rilanciare la discussione con alcune osservazioni che non intaccano la tesi principale, ma la possono implementare, disegnando dei percorsi complementari. Sono infatti convinto che *Immagini cristiane e cultura antica* apra una linea di ricerca feconda che getta una nuova luce sulle principali questioni storiche e teoriche di uno dei capitoli più significativi della teoria dell'immagine, che, oggi, vive un momento di grande riscoperta.

1. UNA SECOLARIZZAZIONE DI "LUNGA DURATA"

Cominciamo direttamente dalla tesi principale. Come è noto la nozione di secolarizzazione ha molti significati e, a seconda delle discipline, viene utilizzata sia per descrivere un processo sociale di consumazione della credenza religiosa, sia per indicare, più in generale, la dinamica di separazione e autonomizzazione delle diverse sfere di esistenza (politica, sociale, artistica e culturale) rispetto alla sfera religiosa (cfr. Lingua [2013]: 19-34). Guastini utilizza il concetto in un senso strettamente filosofico, per indicare il lungo processo di "desacralizzazione", cioè di "profanizzazione" dei dispositivi teologico-politici fondati sull'impianto di purità/impurità rituale, che erano dominanti

nelle culture antiche. La rottura di questo impianto, però, non avviene secondo lui nella modernità, cioè in quello che Weber aveva considerato il momento cardine del "disincantamento del mondo", ma nel cristianesimo delle origini. Questo perché, fin dalla lettura che la prima comunità dà del messaggio e della vicenda di Gesù Cristo, entra in gioco una nuova logica di prossimità e contaminazione, estranea non solo alla cultura greco-romana, ma anche al giudaismo coevo.

Tale logica, che ha la propria parola d'ordine nel comandamento dell'*agape*, scalza alla radice i meccanismi elettivi e discriminatori che a diverso titolo avevano caratterizzato le culture precedenti, disinnescando la dicotomia sacro/profano e l'atteggiamento immunitario che a essa era collegato. Emerge così una dinamica che Guastini, sulla scia di Santo Mazzarino, definisce di «democratizzazione della cultura» (Guastini [2021]: 26), dinamica che era certo già iniziata prima del cristianesimo, ma che solo quest'ultimo fu capace di considerare in quanto «rivoluzione e non involuzione» (*ibidem*), concependola come un'opportunità di affrancamento dai vincoli sacrali che ingessavano la visione del mondo antica.

Partire da questo impianto implica due mosse storico-teoretiche precise: non solo, come già accennato, arretrare la genesi della secolarizzazione al periodo pre-moderno, togliendo alla modernità la prerogativa del disincantamento del mondo, ma anche non ridurre la secolarizzazione a un processo anti-cristiano, bensì leggerla come una dinamica interna al cristianesimo stesso, che trova addirittura in questa religione la propria origine.

Su entrambi i versanti la posizione di Guastini non è isolata, ma si collega a una specifica tradizione di studi teologici e filosofici. Ciò che invece la rende davvero originale è, come anticipavo, il collegamento della secolarizzazione con la scelta per le immagini del cristianesimo, e quindi la sua proposta di una diversa interpretazione del rapporto tra la teoria dell'immagine cristiana del primo Millennio e l'immagine artistica moderna. Se la secolarizzazione non è un fenomeno soltanto moderno, allora anche il Rinascimento e i cambiamenti subiti dall'immagine nella prima modernità (che si

è soliti collegare alla secolarizzazione dell'immagine) non possono più essere considerati una rottura rispetto alla concezione precedente, ma devono essere letti in continuità con essa. Il naturalismo, la prospettiva lineare, il chiaroscuro non veicolano più «una concezione di fondo completamente diversa» come sostiene per esempio Charles Taylor (2009: 130), bensì sono la prosecuzione con altri mezzi della stessa dinamica secolarizzante iniziata dalle prime immagini nelle catacombe. Ma non solo, l'arte paleocristiana e la teologia dell'immagine che la giustifica, secondo Guastini, non fanno altro che «preparare il terreno su cui molti secoli dopo potrà impiantarsi il pensiero estetico, pensiero moderno per antonomasia, con i suoi concetti cardine di 'arte', 'gusto' etc.» (Guastini [2021]: 30). Quindi anche l'estetica, che apparentemente sembra non avere rapporti con la cultura cristiana, ne sarebbe invece un effetto tutt'altro che secondario.

Il fatto che esista una storia di “lunga durata” della secolarizzazione e che la sua origine vada cercata proprio nella tradizione cristiana (cioè nella religione che per un'eterogenesi dei fini sarà poi una delle vittime della secolarizzazione stessa) emerge già nel secolo scorso in ambito teologico ed è una tesi condivisa, tra gli altri, da autori come Friedrich Gogarten e Dietrich Bonhoeffer. In particolare anche Gogarten (1972), come Guastini, individua il principale vettore secolarizzante nell'istanza di desacralizzazione presente da sempre nel cristianesimo e secondo lui ancora oggi operativa come suo nucleo più autentico (Gogarten [1972], cfr. *Lingua* [2013], 25).

Echi di questa lettura del cristianesimo si ritrovano poi in ambito filosofico in coloro che non intendono la secolarizzazione semplicemente in contrapposizione al cristianesimo, ma lavorano sul fatto che quest'ultima si manifesta, come dice Giacomo Marramao, in «una specifica religione di redenzione monoteista che si afferma mettendo al bando ogni *superstitio*, ogni retaggio idolatrico, e sradicando la fede nel Dio unico da ogni fondamento sacrale» (Marramao [1983]: 12).

Vengono in mente i lavori di René Girard sul superamento operato dal cristianesimo della violenza sacrificale o, sul versante più teologico-poli-

tico, la tesi di Marcel Gauchet sul cristianesimo come “religione dell'uscita dalla religione” (Gauchet [1992]: 133 e ss.), opportunamente ricordati nel libro. Oltre a questi e a molti altri, vale la pena poi di segnalare Gianni Vattimo, se non altro perché nei suoi scritti la secolarizzazione è strettamente collegata alla nozione paolina di *kenosis*, la quale ha un ruolo centrale anche nel ragionamento di Guastini. Secondo Vattimo la secolarizzazione è una forza positiva che agisce da sempre nel cristianesimo «come piena realizzazione della sua verità che è [...] la *kenosis*, l'abbassamento di Dio, la smentita dei tratti “naturali” della divinità» (Vattimo [1996]: 41).

È infatti a Paolo di Tarso, a cui *Immagini cristiane e cultura antica* dedica un denso e documentato capitolo (Guastini [2021]: 197-319), che occorre guardare per cogliere a fondo lo iato che si crea nei primi secoli della nostra era rispetto all'impianto sacrale precedente. Due sono le nozioni della tradizione paolina che inoculano la dinamica secolarizzante nella cultura occidentale: da una parte la *kenosis*, l'abbassamento di Dio, di cui abbiamo appena detto, e dall'altra la *katargesis*, termine che in Paolo indica il “superamento” della Legge.

La prima, presente nel famoso inno cristologico della *Lettera agli Efesini* (Fil 2, 6-11), serve a descrivere la vicenda del Figlio che, «non insuperbito dall'uguaglianza con il Padre» (Guastini [2021]: 399), si abbassa e si rende umile. In questo inno si opera uno scambio radicale tra gloria e indebolimento, che sarà fondamentale secondo Guastini, anche nel costituirsi dello stile proprio dell'arte paleocristiana e per comprendere la sua natura tipologica, figurale e non mimetica.

Per definire la specificità di quest'ultima Guastini usa l'espressione *imago humilis*, un calco carico di significato del *sermo humilis* agostiniano, la cui portata storico-culturale Eric Auerbach aveva saputo ampiamente valorizzare nei suoi lavori (cfr. Auerbach [1979]). La trascuratezza formale e lo stile disadorno dell'arte paleocristiana non sarebbero quindi da addebitarsi a un'incapacità tecnica, come pensano Thomas Klauser e la sua scuola di archeologia (Guastini [2021]: 442), ma a una opzione teologica fondata appunto su una visione

kenotica, in cui le cose più alte vengono rappresentate in modo umile e dimesso. Le prime opere visuali cristiane scelgono infatti di contrapporsi alla raffinatezza e al trionfalismo dell'arte imperiale, in contesti come le catacombe che sono, già in sé, espressione di una *Weltanschauung* alternativa alla teologia politica imperiale (Guastini [2021]: 359). E anche quando, dal V secolo, l'iconografia bizantina si farà più ieratica e teofanica, l'immagine cristiana non perderà il suo carattere originario, «quello di essere [...] effetto pieno della *kenosis* rivelata nelle scritture e non dell'*apotheosis*, tipica invece del mondo pagano» (Guastini [2021]: 39).

Proprio nella contrapposizione all'*apotheosis* dell'imperatore si può cogliere la novità e la portata della desacralizzazione che interessa a Guastini. Le pratiche di divinizzazione della regalità – in cui riviveva la concezione orientale fatta propria da Alessandro Magno e dai regni ellenistici – erano infatti per i cristiani la forma più evidente del retaggio idolatrico pagano. Prenderne radicalmente le distanze, anche se questo comportava il martirio, significava non solo inaugurare un radicale disincanto teologico-politico, ma anche dare avvio a una concezione “profanizzata” dell'immagine, che non aveva più i tratti della *mimesis* sostitutiva del ritratto imperiale (dove la raffigurazione è vicaria, quindi è la reale presenza di colui che rappresenta), ma si alimentava di una diversa logica agapica e “democratizzante”. Da qui giustamente Guastini ci ricorda che il culto delle icone non può essere considerato semplicemente una trasposizione in ambito cristiano delle pratiche pagane, ma conserva al proprio interno una spinta anti-idolatrica che, come vedremo, la distanzia in modo definitivo dalle forme culturali precedenti.

2. DISATTIVARE LA LEGGE: LA SPINTA ENDOGENA ALLE IMMAGINI CRISTIANE

In questo quadro complessivo si chiarisce la scelta di interpretare in termini discontinuisti il rapporto che la nascente arte cristiana ha con la coeva arte pagana. È bene innanzitutto ricordare

che fin dalla fine del XIX secolo a prevalere era una tradizione interpretativa secondo cui sarebbe stata proprio l'influenza della cultura pagana a spingere la chiesa nel III secolo a utilizzare immagini a carattere religioso, dando vita a una prassi iconografica che nel giro di pochi decenni si diffuse in tutto l'ecumene cristiano e che sarebbe diventata normale dopo la Pace della Chiesa. Nel 1899 Ernst von Dobschütz, nel suo studio magistrale sulle fonti dell'immagine di Cristo (von Dobschütz [2006]) aveva considerato la scelta cristiana di legittimare le produzioni visuali una contaminazione con l'ambiente pagano e un conseguente tradimento della sensibilità aniconica derivata dall'ebraismo. D'altro canto, anche sul versante della storia dell'arte, eminenti bizantinisti dello scorso secolo come André Grabar e Ernst Kitzinger erano convinti che ci fosse un legame di derivazione delle forme iconografiche cristiane da quelle pagane, ben visibile grazie al cospicuo trasferimento di stilemi tra l'una e l'altra. Grabar in particolare considerava l'arte paleocristiana «un ramo dell'arte d'età imperiale» (Grabar [1999]: 58), che avrebbe trovato poi nell'icona bizantina la sua massima espressione. Emblematico da questo punto di vista diventava il rapporto tra il ritratto dell'imperatore e quello di Cristo, dove non solo i prestiti formali erano evidenti, ma anche l'impianto simbolico indicava, secondo lui, una continuità tra l'*apotheosis* imperiale e la *maiestas domini* delle immagini cristologiche. Lo spostamento progressivo di questi elementi risultava poi funzionale alla «saldatura, tipica dell'epoca bizantina, tra Chiesa e Impero» (Guastini [2021]: 460). La stessa dinamica di trasferimento sul terreno religioso dell'ideologia imperiale avverrebbe, secondo questi autori, anche sul versante dell'attitudine culturale che si sviluppa dal V secolo nei confronti delle icone, il cui precedente sarebbe da individuare nel culto dell'imperatore e delle *laureatae imagines*, ritratti pittorici degli imperatori, andati per lo più perduti. (cfr. Grabar [1999]: 105 e ss.; Kitzinger [2000]: 62-69).

Come abbiamo già segnalato rispetto alla questione dell'*apotheosis*, Guastini non condivide queste tesi e critica radicalmente ogni impostazione continuista. Si spiega così il suo interesse

per il lavoro controverso di Thomas F. Mathews, che in *Scontro di dei* (2005), prende le distanze da tale impostazione secondo cui «l'Impero cristiano avrebbe adottato, insieme alle strutture istituzionali dell'impero pagano, anche le forme simboliche della sua teologia civile» (Guastini [2021]: 464). Secondo Mathews il cristianesimo invece di condividere la "mistica imperiale" dà origine a un vero e proprio "scontro di dei" (da qui il titolo del suo libro), cioè a una lotta per l'egemonia simbolica nei confronti di un paganesimo ormai morente.

Come in ogni lettura egemonica anche quella di Mathews corre il rischio di semplificare le forze in campo e di estremizzare le polarizzazioni. Guastini è molto attento a non cadere in queste dicotomie e a riconoscere che sarebbe sbagliato negare ogni influenza dell'arte imperiale, in particolare dopo la "svolta bizantina" e lo sviluppo di forme espressive teofaniche come il ritratto iconico. Ciò che gli interessa è piuttosto richiamare l'attenzione su un'acquisizione di Mathews, a mio parere fondamentale, ovvero che fin da subito nel cristianesimo opera una autonoma concezione dell'immagine da leggersi «più come frutto endogeno di una vicenda dottrinale interna al cristianesimo che come frutto esogeno di un ritorno all'ellenismo» (Guastini [2021]: 466).

L'idea che la scelta delle immagini derivi da una spinta interna e non vada invece cercata in una contaminazione con elementi esogeni risulta altrettanto chiara se si approfondisce, dal punto di vista concettuale, il lungo percorso dottrinale che ha portato alla presa di distanza dal comandamento di Es. 20, 4-5. La tesi continuista sembra avere più facilità a giustificare il superamento del divieto biblico perché attribuisce l'uso delle immagini semplicemente a un abbandono della matrice ebraica. In realtà essa non riesce a spiegare proprio uno dei fattori secolarizzanti che interessa a Guastini, ovvero la vera e propria ossessione anti-idolatrca che caratterizza tutta la letteratura del primo millennio sulle immagini. È il rischio dell'idolatria infatti ad alimentare non solo le posizioni aniconiche dei primi autori cristiani come Minucio Felice, Tertulliano e Origene, ma anche le prese di posizioni contro le immagini in perio-

di in cui il cristianesimo aveva già cominciato a farne uso, come quelle di Eusebio di Cesarea e di Epifanio di Salamina. Per non parlare poi del fatto che nello scontro iconoclastico entrambe le fazioni si accuseranno vicendevolmente di idolatria, mostrando che il rifiuto di quest'ultima resterà una clausola fondamentale anche quando si arriverà prima a legittimare la pratica iconografica e poi addirittura a favorire il culto delle icone.

Da questo punto di vista il superamento dell'aniconismo dei primi due secoli non mi pare pienamente spiegabile se ci si limita alla *pars destruens* rappresentata dalla spinta della *katargesis* paolina della Legge e dalla rottura rispetto al giudaismo. Altrettanto importante è la *pars construens* proveniente dalle istanze proprie del nucleo teologico cristiano, e penso in questo caso, in particolare, alla novità della dottrina dell'incarnazione rispetto alla teologia vetero-testamentaria. Come scriverà Giovanni Damasceno nell'VIII secolo, in un momento in cui era già scoppiata la prima crisi iconoclasta, il Dio invisibile dell'Antico Testamento è «diventato visibile per la partecipazione della carne e del sangue» (Giovanni Damasceno [1983], 33). Solo perché Dio si è fatto vedere nel Figlio sarà possibile rappresentarlo e si potrà legittimare un culto non idolatrco delle icone.

Questo elemento endogeno legato alla negoziazione con la teologia antico-testamentaria non è certo assente nel lavoro di Guastini, ma ad esso egli sembra attribuire minore importanza nell'economia complessiva della sua analisi, perché il suo obiettivo è piuttosto quello di cogliere le novità rispetto alla cultura pagana e alla teologia politica che la sorregge. Approfondire il versante teorico del rapporto che il cristianesimo dei primi secoli ha instaurato con la sua matrice giudaica e in particolare con il comandamento contro le immagini può tuttavia contribuire ulteriormente alla sua tesi discontinuista e rafforzare l'idea che non vi è stato un cedimento all'ellenismo, né un semplice trasferimento di pratiche pagane. Fare i conti con la provenienza ebraica non ha soltanto permesso di legare indissolubilmente l'incarnazione con le immagini, consegnando all'Occidente un'opzione definitiva per queste ultime, ma ha anche instillato

un correttivo costante ad ogni eccesso di visibilità e ai rapporti fusionali con il visuale in cui possono maturare forme di “reincantamento”, mai del tutto sopite. Osservata da questo punto di vista la scelta cristiana per un’immagine “profanizzata”, non solo contribuisce a meglio comprendere quella che sarà l’arte moderna, ma costituisce un rimedio sempre operativo nei confronti dei facili entusiasmi contemporanei per la “civiltà dell’immagine”.

3. QUALE “SVOLTA BIZANTINA”?

Attribuita questa autonomia all’immagine cristiana occorre poi comprendere come nell’impianto generale del discorso si inserisca l’interpretazione del momento del tutto particolare della storia dell’immagine cristiana rappresentato dall’icona bizantina. Ciò che appare immediatamente, e che ha legittimato l’interpretazione di molta bizantinistica del Novecento, è l’evidente differenza formale tra le prime immagini delle catacombe e i cicli pittorici, le icone e i mosaici dei secoli d’oro dell’arte bizantina. A questo va poi ad aggiungersi la difficoltà di comprendere il significato del culto delle icone, un’attitudine nei confronti del visivo che sembra immediatamente riproporre i canoni di quella che per il cristianesimo dei primi secoli, come ci ricorda Tertulliano nel *De idolatria* ([2011]: 345), è la forma più pericolosa dell’idolatria pagana. Le derive superstiziose di questo culto – elencate per esempio da Michele II e Teofilo nella loro lettera dell’824 a Luigi il Pio: usare le icone come altare, raschiare i loro colori e unirli alle specie eucaristiche, utilizzarle come padrini per i battesimi e come testimoni in tribunale (cfr. Dagron [2007]: 46) – dimostrano come nella prassi dei singoli e delle comunità l’immagine venisse spesso considerata molto più di una semplice *imago humilis* e di una anticipazione della visione futura, ma corresse il rischio di diventare una presenza piena, completamente saturata dalla propria immediata visibilità (cfr. Lingua [2023]: 125).

Di fronte ai mosaici di Ravenna, agli affreschi di Santa Maria Antiqua di Roma o a un’icona come quella di Cristo del Monastero di Santa Cate-

rina al Monte Sinai sembra allora difficile pensare a un’immagine dimessa, perché quello che appare è piuttosto un trionfo della manifestazione. Contro questa convinzione Guastini elabora una originale interpretazione dell’icona in cui il tratto teofanico – che Grabar proponeva di concepire a partire dalle teorie di Plotino sulla visione come una contemplazione dell’intelligibile (Grabar [2001]: 29-83) – è interpretato invece come il frutto di una «*kenosis* della figura» (Guastini [2021]: 524), di una sua riduzione secolarizzante. L’immagine bizantina, abbandonando il realismo della verosimiglianza della *mimesis* greca, istituisce un nuovo canone, in cui le figure sono isolate dalla narrazione e stereotipate, come fossero appunto “ridotte” all’essenzialità del tratto e del colore. Usando un’idea di Jean-Luc Marion (2013), l’autore le accosta all’anamorfosi, una tecnica di distorsione dell’immagine, in cui quest’ultima può essere colta correttamente solo se la si guarda da un ben preciso punto di vista. Ebbene, come nelle immagini anamorfiche, l’icona, per essere colta nella sua vera natura, va osservata con lo sguardo della fede che sospende «la visione “naturale” in nome di una trasfigurazione dell’esistente o di una prefigurazione di ciò che ancora non c’è, allo scopo di avvicinarsi a misteri rivelati, ma ancora invisibili» (Guastini [2021]: 525).

Malgrado la “kenosi della figura” sia più difficile da cogliere di primo acchito nelle opere della svolta bizantina, credo comunque che la lettura proposta da Guastini, nel suo impianto generale, sia giustificata perché l’esito definitivo degli scontri iconoclastici, almeno dal punto di vista teologico, sarà proprio quello di concepire l’icona in termini kenotici, come uno spazio di pura relazione semiotica ben lontana dall’idea di raddoppiamento e di presenza che era propria al culto antico e alle immagini apoteotiche imperiali.

L’aspetto che distanzia l’interpretazione che ho proposto di questo momento della storia dell’immagine (Lingua [2006]; [2023]) da quella che troviamo in *Immagini cristiane e cultura antica* è piuttosto relativa ad alcuni dettagli dello sviluppo della teologia dell’icona durante la crisi iconoclasta. Mentre Guastini legge senza soluzione di continuità la teoria dell’immagine di Giovanni

Damasceno e quella dei due grandi teologi iconofili del IX secolo, Niceforo di Costantinopoli e Teodoro Studita, io ho cercato di mostrare come la teologia iconoclastica dell'imperatore Costantino V, che si colloca tra il primo e i secondi, rappresenti un momento di rottura nell'impianto di legittimazione teorica che il cristianesimo si era dato in precedenza. Se Giovanni Damasceno poteva ancora indulgere a un modello gerarchico di matrice neoplatonica che legittimava le immagini artificiali come una manifestazione imperfetta, ma partecipante per grazia al proprio modello divino, dopo Costantino V questo non sarà più possibile. Quest'ultimo, infatti, portando agli estremi il modello gerarchico, sosteneva che un'immagine di Cristo, proprio perché immagine di Dio, potesse considerarsi tale soltanto se fosse stata una manifestazione perfetta e quindi partecipante in modo consustanziale con il suo Prototipo. Così facendo l'imperatore iconoclasta non solo portava all'aporia il modello neoplatonico, ma rendeva del tutto impossibile l'icona in quanto immagine divina.

Diversamente da quanto sembra presupporre Guastini a me pare infatti che Giovanni Damasceno, pur nell'incessante sforzo di mantenersi al di qua della linea della sacralizzazione delle icone, finisca per creare i presupposti di una concezione dell'immagine in cui la raffigurazione partecipa per grazia al prototipo e quindi ha una qualche comunanza con esso, tanto da renderlo presente (cfr. Lingua [2023, 125] su questo si veda per esempio l'interpretazione di Schönborn [1986]). Solo gli iconofili del IX secolo, a causa dell'aporia messa in campo da Costantino V, abbandonano del tutto questo terreno della partecipazione, facendo perno non più su un modello neoplatonico, ma sul concetto di relazione (*schesis*), elaborato dai commenti tardo-antichi di Aristotele (ad esempio Porfirio e Simplicio; cfr. Bonelli, Masi [2011]: 176)¹. In questo modo essi spostano l'asse del ragionamento

¹ Guastini, che predilige invece un'interpretazione culturale della svolta bizantina, non manca certo di cogliere l'importanza della nozione di *schesis* e vi dedica un'approfondita analisi sottolineando, sulla scia di M.-J. Mondzain ([2006]: 106), la "tonalità affettiva" di questo concetto (Guastini [2021]: 494).

sul versante semiotico ed epistemologico mettendo così al centro la questione della raffigurazione, il problema della relazione formale di somiglianza e la capacità che hanno le immagini di essere uno strumento per la conoscenza di Dio e del mondo (cfr. Lingua [2023]: 125-126).

Questo slittamento concettuale contribuisce ulteriormente alla tesi di Guastini sulle matrici cristiane dell'arte moderna e sulla parentela che viene a crearsi tra la concezione kenotica dell'immagine e lo sviluppo dell'estetica. Se l'icona è soltanto un segno che rimanda al suo prototipo, allora Cristo non è presente nell'icona: come afferma magistralmente Marie-José Mondzain, l'icona «vuole presentare, nell'iscrizione grafica, la grazia di un assente. [...] L'icona è verso Cristo che non cessa di ritirarsene» (Mondzain, [1996]: 117).

Nella concezione dell'immagine dei teologi iconofili del IX secolo l'icona è definitivamente svuotata di ogni presenza sacrale, anticipando così quella che sarà la concezione dell'immagine che si sviluppa a partire dal Rinascimento, dove la forma visibile diventa l'oggetto del fare artistico e la metafisica della presenza lascia il campo alle dinamiche della finzione e dell'illusione naturalistica (cfr. Lingua [2023]: 126). Consumati così i residui di radicamento metafisico dell'icona come rappresentazione che rimanda a una trascendenza invisibile, si potrà produrre una completa profanizzazione dei contenuti delle immagini e, più radicalmente, si porterà a compimento quella kenotizzazione e democratizzazione del visuale i cui primordi cristiani con grande finezza Guastini ha analizzato nel suo libro.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, E., 1979: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano.
- Belting, H., 2001: *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. it. di B. Maj, Carocci, Roma.
- Bonelli, M., Guadalupe Masi F. (ed. a cura di), 2011: *Studi sulle categorie di Aristotele*, A. Hakker, Amsterdam.

- Dagron, G., 2007: *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris.
- Damasceno, G., 1983: *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniavano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, Città Nuova, Roma.
- Dobschütz, von E. 2006: *Immagini di Cristo*, tr. it. di G. Rossi, Medusa, Milano.
- Gauchet, M., 1992: *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, tr. it. di A. Comba, Einaudi, Torino.
- Gogarten, F., 1972: *Destino e speranza dell'epoca moderna. La secolarizzazione come problema teologico*, tr. it. di F. Coppellotti, Morcelliana, Brescia.
- Grabar, A., 1999: *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana: Antichità e Medioevo*, tr. it. di R. Della Torre, M. Colombo, Jaca Book, Milano.
- Grabar, A., 2001: *Le origini dell'estetica medievale*, tr. it. di M.G. Balzarini, Jaca Book, Milano.
- Guastini, G., 2021: *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia.
- Kitzinger, E., 2000: *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo all'iconoclastia*, tr. it. di R. Garroni, La Nuova Italia, Firenze.
- Lingua, G., 2006: *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini: questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano.
- Lingua, G., 2013: *Esiti della secolarizzazione. Figure della religione nella società contemporanea*, ETS, Pisa.
- Lingua, G., 2023: *Le origini della teoria cristiana delle immagini. Incarnazione e regimi di visibilità*, in K. Purgar e L. Vargiu (ed. a cura di), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Carocci, Roma, pp. 103-126.
- Marion, J.-L., 2013: *La croisée du visible*, PUF, Paris.
- Marramao, G., 1983: *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo*, Editori Riuniti, Roma.
- Mathews, T. F., 2005: *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, tr. it. di A. dell'Aira e E. Russo, Jaca Book, Milano.
- Mondzain, M.-J., 2006: *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, trad. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano.
- Schönborn, C. H., 1986: *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Cerf, Paris.
- Taylor, Ch., 2009: *Letà secolare*, a cura di P. Costa, Feltrinelli, Milano.
- Tertulliano, 2011: *Sull'idolatria*, in Id., *Opere montaniste*, Vol. IV.1, tr. it. di E. Sanzi, Città Nuova, Roma.
- Vattimo, G., 1996: *Credere di credere*, Garzanti, Milano.



Citation: Gailhac, Q. (2023). Imitazione ed espressione. L'inautenticità in musica secondo Giacinto Scelsi. *Aisthesis* 16(2): 99-107. doi: 10.36253/Aisthesis-14296

Copyright: ©2023 Gailhac, Q. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Imitazione ed espressione. L'inautenticità in musica secondo Giacinto Scelsi

Imitation and Expression. Inauthenticity in music according to Giacinto Scelsi

QUENTIN GAILHAC

Sorbonne Université, EA 3552 Centre Victor Basch
gailhacquentin@gmail.com

Abstract. This article focuses on the consequences of a little-known work by Giacinto Scelsi, *Rotativa* (1930), for the concepts of imitation and expression in music. Critical of the mechanization of art peculiar to the Futurism of his time, the Italian composer allows us to think, against the pseudo-photographic reproduction of objects by sound forms, the limits of musical imitation by revealing, from the historicity of his own piece, the inauthenticity of a certain modernism.

Keywords: imitation, expression, musical futurism, kitsch modernism, Scelsi.

Giacinto Scelsi (1905-1988) non aveva venticinque anni quando terminò, a Roma, la composizione di un *Movimento sinfonico* per grande orchestra dal titolo troppo palesemente – perché ironicamente – futuristico: *Rotativa*¹. Assenza di affettività, imitazione di un perpetuo movimento meccanico, privilegio assoluto del ritmo, la critica ha sempre creduto di vedere in esso la traccia, nel giovane compositore, di un'estetica allora influente in Italia dal manifesto inaugurale di Marinetti nel febbraio 1909 (Marinetti [1909]: 40-44). La promozione del ritmo e del movimento trovò applicazione in tutte le forme d'arte e permise di rinnovare, unificando tutte le discipline artistiche nello stesso gesto, l'antico sistema delle belle arti (Boccioni [1914]: 89-100). Scelsi conosceva bene l'estetica futurista e le sue varie realizzazioni, e due testi postumi, degli anni Quaranta, lo

¹ Ci sono almeno cinque versioni di quest'opera, tra cui una trascrizione per pianoforte (Scelsi [1933]). Due versioni manoscritte del 1930 per grande orchestra, non ancora pubblicate, sono conservate nell'Archivio della Fondazione Isabella Scelsi a Roma. Ringraziamo Alessandra Carlotta Pellegrini per averci permesso di consultare queste partiture.

dimostrano chiaramente. *Evoluzione dell'armonia* (Scelsi [1992]) ma soprattutto *Evoluzione del ritmo* (Scelsi [1992]), sintetizzano infatti, da una breve storia della musica, il programma di un approccio meccanico all'arte.

Ma piuttosto che confermare questa influenza estetica, gli scritti di Scelsi sembrano, al contrario, proporre una doppia critica del futurismo, condotta attraverso due gesti teorici. Il primo gesto consiste nell'andare oltre, attraverso il concetto di espressione, la teoria dell'imitazione musicale, che non porterebbe mai a nient'altro che alla produzione servile di stereotipi, suggerendo il loro oggetto invece di manifestarlo e incolpando la distanza che separa l'oggetto dal suo mezzo sonoro invece di riempirlo. L'imitazione musicale, pura riproduzione dell'esteriorità, congela proprio ciò che dovrebbe mettere in moto. Il futurismo, non meno di altre epoche nella storia della musica, e nonostante il suo culto delle macchine e del movimento, rappresentava questo tipo di imitazione servile. Il superamento del futurismo equivarrà quindi non tanto ad imitare il dinamismo moderno, quanto ad esprimerlo, a fondersi con esso. Fusione dell'oggetto con il suo *medium* e, dunque, risoluzione del vecchio problema dell'imitazione. Ma questa prima deviazione deve essere stata assolutamente disorientata nella scrittura musicale di Scelsi. *Rotativa* non si accontentava di essere l'applicazione musicale di una distinzione teoricamente formulata, non intendeva chiudere la questione dell'imitazione musicale proponendosi di esprimere, infine, il movimento reale di una macchina rotante, di farne sentire tutta la pesantezza meccanica, di farla funzionare come davanti a sé. La critica del futurismo mimetico doveva testare il movimento reale fino al suo esaurimento e saturazione, in modo tale che alla fine avrebbe trovato proprio i difetti dell'imitazione musicale e la sua fondamentale inautenticità. Scelsi disse che *Rotativa* non era altro che una «sfida, uno scherzo» (Mazzoni [1987]: 73), un'opera la cui intenzione era quella di rivelare l'inautenticità dell'imitazione musicale spingendo l'espressione ai suoi limiti estremi. È alle condizioni di tale inautenticità nella musica che vorremmo dedicare qui alcune osservazioni.

1. LA MUSICA E “IL DIFETTO DELL'ARTE FOTOGRAFICA”

Definire le grandi tappe storiche che hanno permesso «la scoperta del vero senso del ritmo» è lo scopo del testo intitolato *Evoluzione del Ritmo* (Scelsi [1992]: 10). Nel corso di questa evoluzione, il futurismo potrebbe costituire, se non un risultato, almeno un punto di riferimento significativo. All'inizio del XX secolo, la scoperta di questo «vero senso del ritmo» assunse forme molto diverse, la cui insidia comune fu, per Scelsi, la diffusione di una «epidemia di musica descrittiva» (Scelsi [1992]: 11). L'arricchimento della conoscenza ritmica ha contribuito all'integrazione, nella musica occidentale, di ritmi esotici fino ad allora sconosciuti e non sfruttati. I ritmi provenienti da continenti lontani divennero così «oggetti del folklore» così come «danze rituali o bellicose», «feste indiane e tutta la gamma di cromo esotici» (Scelsi [1992]: 11). La distanza presa da questi pezzi musicali, nessuno dei quali è nominato, deve essere compresa da una distinzione che Scelsi fa, nell'esame del macchinismo futuristico, tra due modi in cui la musica si relaziona con un oggetto.

La musica può, in primo luogo, accontentarsi di imitare una realtà specifica. È una musica descrittiva che, utilizzando il proprio linguaggio e le proprie risorse, assume i tratti caratteristici di un oggetto non musicale. Il futurismo sembra quindi costituire, in questa evoluzione descrittiva della musica, un riferimento particolarmente importante poiché la macchina è assurta al rango di modello artistico, allo stesso modo di una «battaglia o di un cavallo» (Scelsi [1992]: 12). Il futurismo, pieno del contributo ritmico della musica moderna di Stravinsky e Debussy, ha utilizzato queste nuove risorse per promuovere un oggetto di imitazione nuovo e solidale con l'evoluzione tecnica del mondo. All'inizio, quindi, la macchina apparve, per i futuristi, come un modo per estendere il dominio degli oggetti della musica imitativa. Il principio tradizionale dell'imitazione musicale è rimasto intatto. Solo l'oggetto è stato modificato.

Scelsi restituisce così un'estetica futuristica a partire da una sostituzione degli oggetti: «La

prima [categoria] prende la macchina o l'oggetto meccanico in opposizione e come sostituzione del paesaggio soggetto, della natura morta, ecc. Le opere di questa categoria si basano su ritmi e armonie imitative» (Scelsi [1992]: 12). L'oggettiva estensione dell'imitazione musicale era del tutto in linea con i principi di Marinetti, che opponeva gli antichi oggetti d'arte agli oggetti del mondo moderno che ormai si trattava di «cantare» (Marinetti [1909]: 40). Nel suo *Manifesto*, egli rinunciò così ai vecchi oggetti dell'imitazione: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità» (Marinetti [1909]: 40).

Nel *Manifesto* la novità degli oggetti imitati ha il valore di un principio estetico generale, che sarà applicata al campo musicale da Francesco Balilla Pratella. Nel *Manifesto dei musicisti futuristi* del marzo 1911, il compositore italiano perseguì così l'imperativo di Marinetti dandogli un singolare orientamento classico. Per Balilla Pratella, la sostituzione degli oggetti doveva essere intesa come un'integrazione dei diversi tipi di oggetti in un unico insieme, e in una fusione di industria e natura: «Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso a l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti» (Balilla Pratella [1911b]: 177). Nell'applicazione musicale dei principi di Marinetti, Balilla Pratella non solo riscopre l'ideale classico dell'imitazione, ma persegue l'esigenza di un'imitazione della natura, della natura accresciuta da nuove produzioni umane.

La descrizione musicale qui individuata da Scelsi ha preso l'aspetto, in Balilla Pratella, di un'espressione dell'anima musicale degli oggetti del nuovo mondo estetico. La fine del suo *Manifesto* integrava, nel programma di una nuova espressione musicale, l'industria nella natura, cioè nella natura trasformata:

Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate,

degli automobili e degli aeroplani. (Balilla Pratella [1911b]: 179)

Tuttavia, l'ambizione descrittiva del futurismo era, per Scelsi, tanto la verità di un certo futurismo musicale quanto il suo limite più deplorabile. Il principio di imitazione del dinamismo della macchina è rimasto legato all'ideale classico e separatore dell'arte tradizionale. Nell'imitazione classica, l'oggetto imitato era esterno all'opera d'arte, non si distaccava mai dalla sua funzione di riferimento. C'era, da un lato, l'oggetto da imitare, dall'altro, l'oggetto che lo imitava, ed entrambi conservavano le loro proprietà irriducibili. In questo senso, Scelsi ritiene che il limite dell'imitazione futuristica sia proprio quello che ha reso insoddisfacente l'imitazione classica:

Le opere di questa categoria si basano su ritmi e armonie imitative e provengono da un desiderio di reazione o estetica antisentimentale e anti-affettiva, nonché dalla necessità di pura espressione ritmica. La prova è che il linguaggio ritmico, come l'armonia, essendo imitativo non è per questo fatto espresso secondo le proprie leggi, ma è soggetto alla concezione descrittiva ed esterna del modello. In altre parole, è la pittura di un dinamismo e non il dinamismo stesso. (Scelsi [2009]: 12)

Invece di riprendere l'oggetto nel suo stesso dinamismo, assimilandolo fino a farne proprio, l'arte musicale descrittiva riproduce solo l'aspetto esteriore del dinamismo. Era per rinnovare la distanza che esiste sempre tra l'oggetto d'arte e l'oggetto da imitare. In questo modo, il futurismo faceva parte dell'«epidemia di musica descrittiva» che Scelsi aveva in qualche modo deriso e trovato esageratamente usato nella musica europea con colori esotici. Inoltre, i pezzi musicali futuristici si sono attenuti alla sola descrizione del dinamismo. Ecco perché, «la pittura o la pittura sinfonica, peccano tanto quanto i cromo esotici del difetto dell'arte fotografica» (Scelsi [2009]: 12). La metafora fotografica è significativa. Certo, un luogo comune riproduce fedelmente un oggetto, ma lo congela, sopprime il suo corretto movimento, ripetendo, come scriveva Roland Barthes, «mec-

canicamente ciò che non potrà mai più ripetersi esistenzialmente» (Barthes [1980]: 6). Nella fotografia, l'imitazione è tanto plasticamente rigorosa quanto cinematicamente infedele (anche se la fotografia può esprimere il movimento in modo più potente). In questo senso, l'imitazione perde sempre qualcosa del suo oggetto, non riuscendo a ritrovare il suo dinamismo.

I dipinti sinfonici si ergono quindi sulla superficie dell'oggetto che imitano. Invece di manifestarli, li suggeriscono; li evocano piuttosto che produrli. La metafora fotografica permette di individuare in modo molto esplicito ciò che manca alla descrizione musicale futuristica. Mantenendo la distanza tra l'oggetto musicale e l'oggetto imitato, le opere non riescono a integrare l'oggetto che prendono come modello. E questa rottura si aggiunge all'inautenticità del risultato musicale, allo stesso modo in cui i «cromos esotici» spesso lottano, perché goffamente adattati al linguaggio accademico occidentale, per non produrre la sensazione di un'inadeguatezza, o di una cattiva ibridazione. Il termine stesso cromo si riferisce proprio a ciò che separa il movimento effettivo di un oggetto dal suo semplice colore, cioè dal suo aspetto sensibile.

Ma è, per la musica, un secondo modo di relazionarsi con un oggetto. La descrizione ha rivelato un confine che è anche una distanza tra la musica e gli oggetti che può imitare. Quando la musica imitava, rimaneva esterna al suo oggetto. Per compensare questo difetto, si tratterebbe di pensare alle condizioni in cui la musica è in grado di appropriarsi del movimento stesso dell'oggetto, della sua stessa vita. Con questa identificazione, l'opera non implicherebbe più una somiglianza formale con l'oggetto, ma un'unità di esistenza. Ciò richiedeva il riconoscimento dell'esistenza ritmica dell'oggetto e l'inversione del modello classico di imitazione. Non si tratta più di integrare un oggetto non musicale in un'opera musicale, ma di cogliere ciò che qualsiasi oggetto non musicale contiene già di musicale. Una macchina ha un certo ritmo e cadenza che ne determina le prestazioni e la regolarità. Il musicista non deve più imitare la forma, l'aspetto o il suono contingente di un oggetto, ma raggiungere un ritmo oggettivo:

La seconda categoria è quella in cui il ritmo esterno di una macchina, di un gioco o di un'opera umana è sviluppato o espresso secondo la propria legge e sentito soggettivamente, gli artisti non si preoccupano in questo processo in cui la prima o l'origine materiale del ritmo scompare completamente. Non si tratta quindi più di un dipinto o di una descrizione, ma della realizzazione di un ritmo che possa appartenere alla macchina, lavorare come danzare e la cui origine non ha importanza. (Scelsi [2009]: 12)

Tenere conto del ritmo specifico dell'oggetto contribuisce naturalmente a solidificare, dal punto di vista musicale, la macchina e lo sforzo umano. Entrambi derivano la loro efficienza da un certo ritmo di produzione e appaiono simili nel loro movimento nonostante si distinguano per la loro natura. La somiglianza tra la macchina e lo sforzo umano beneficia quindi di una mancanza di interesse per l'origine oggettiva del ritmo. L'importante è non sapere più *cosa* imita la musica ma *come* manifesta un ritmo che appartiene ad un oggetto. Però, non è l'oggetto nella sua forma che viene perseguito, ma ciò che propone come ritmo.

È a questa condizione che «i musicisti qui uniscono il vero senso del ritmo nella misura in cui si liberano dal soggetto e dalle condizioni intrinseche per raggiungere una pura espressione ritmica» (Scelsi [2009]: 12). Questa pura espressione ritmica è quindi sempre essenzialmente attaccata a un oggetto senza che essa costituisca un *riferimento* nel senso in cui la musica imitativa la comprende. L'espressione musicale non imita più, ma diventa il suo oggetto, ed è questo che la rende veramente espressione.

2. ESPRESSIONE E DINAMISMO PLASTICO

La distinzione stabilita da Scelsi tra descrizione e manifestazione dell'oggetto trova, in un testo del pittore futurista Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste. Il dinamismo plastico*, un elaborato fondamento teorico. Il dinamismo è legato al moto assoluto che Boccioni caratterizza come «una legge dinamica imperniata nell'oggetto» (Boccioni [1914]: 101). Il dinamismo è quin-

di «l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo)» (Boccioni [1914]: 109). Una delle conseguenze più significative di una teorizzazione del dinamismo è il rifiuto della narritività nell'arte. Questo spiega anche la scelta di Scelsi di dare a *Rotativa*, non più il sottotitolo di «Poema sinfonico», ma quello di *Movimento sinfonico*. In questo modo, non assumiamo più una storia da raccontare in musica, manifestiamo un movimento che riproduce, come realtà, il movimento reale di un oggetto.

Per Boccioni, il movimento assoluto dell'oggetto e la sua integrazione nell'opera d'arte era il principio della sua manifestazione, che distingueva il gesto futuristico da tutti gli altri. Infatti, al di là dell'intellettualismo cubista che separa l'oggetto dal suo movimento assoluto riducendolo a forme pure, il futurismo propone di far apparire l'oggetto in sé. Il gesto artistico consiste, qui, nel superare il divario che esiste – o che esisteva – tra la rappresentazione artistica e l'oggetto che rappresenta. Per questo Boccioni insiste sulla necessità, per l'arte, di rendere manifesto l'oggetto in ciò che è vivo. Parla, a questo proposito, del «respiro» e del «palpito dell'oggetto» (Boccioni [1914]: 102).

In questo modo, la richiesta di Scelsi di una manifestazione del dinamismo dell'oggetto era simile a quella che, in Boccioni, corrispondeva alla scomposizione dell'oggetto dal moto assoluto con il suo aspetto:

In questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo movimento relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettuale cubista ma al contrario l'apparizione dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica. (Boccioni [1914]: 102)

Tuttavia, se la questione del dinamismo sembra essere stata particolarmente articolata, in cam-

po pittorico, a quella dell'aspetto artistico dell'oggetto, la cosa rimane più ambivalente dal punto di vista musicale. Quando Scelsi distingue tra imitazione e manifestazione dell'oggetto, lo fa a partire da uno studio sul ritmo, senza però impegnarsi in un esame tecnico della dimensione ritmica di questa manifestazione. Inoltre, la dinamica dell'oggetto rimarrà, in *Rotativa*, un modo di giocare il futurismo contro se stesso, dando all'espressione realizzata di un dinamismo meccanico la forma di un'imitazione servile.

3. L'IMITAZIONE, DALL'INAUTENTICITÀ ALL'ESSENZA DEL KITSCH

Tutta la singolarità umoristica di *Rotativa*, che ha fatto dire al suo autore che era solo uno scherzo (in gran parte intellettuale), sta nella ricerca di un'inautenticità musicale da un gioco sull'imitazione e sui suoi limiti. Il pezzo consiste nel trasformare i processi di scrittura fino a renderli inespessivi, a cancellare la loro carica espressiva a forza di usarli. Il motivo ritmico ricorrente del pezzo, che non dà mai luogo a sviluppo o amplificazione, satura assolutamente l'idea stessa di ritmo. Più precisamente, si tratta di manifestare il processo di scrittura in sé, di prenderlo come fine in sé, laddove, altrove, costituisce solo un mezzo, un mezzo di espressione o, in altri casi, di imitazione. La ricorrenza ritmica non serve più ad esprimere un sentimento determinato, non più che ad imitare qualsiasi oggetto.

Rotativa è, in questo senso, una musica che non ha altro scopo che produrre un effetto che sconcerta l'apprezzamento estetico. La caratteristica dell'umorismo musicale è di sospendere il giudizio di gusto.

In un'opera non umoristica, i processi di scrittura appaiono chiaramente all'ascoltatore solo alla luce dell'analisi. Un processo di scrittura non si manifesta mai come tale. Ciò che è oggetto del nostro apprezzamento non è tanto il riconoscimento di un ritmo quanto l'assimilazione di una funzione espressiva nell'insieme dell'opera. Il ritmo non è mai quello che sentiamo, ma una con-

dizione che svanisce a favore di un'espressione, di un'atmosfera, di un carattere, di un'emozione, persino di un ricordo, e talvolta di un'immagine.

Lo scherzo musicale di Scelsi consiste, quindi, nel desiderio di far sentire, di mettere a nudo ciò che deve essere fuso in espressione. L'umorismo di *Rotativa* è quello di rendere impossibile qualsiasi espressione autentica sullo sfondo di una manifestazione di processi di scrittura solitamente destinati ad imitare o esprimere qualcosa. Ciò richiede una certa conoscenza da parte dell'ascoltatore. Ecco perché l'umorismo musicale di *Rotativa* è quasi interamente intellettuale. È a questa condizione che la parodia futuristica possa rivelarsi all'ascoltatore senza che ci sia un riconoscimento esatto della musica criticata. Ciò che *Rotativa* critica non sono né *Pacific 231* di Honegger (1923), né *Fonderie di acciaio* (1926) di Mossolov, che costituivano «dipinti notevoli» (Scelsi [2009]: 12), e nemmeno alcun compositore futurista italiano, ma piuttosto l'idea che un oggetto meccanico possa costituire il fondamento espressivo di un brano musicale. La parodia non ha un bersaglio individuale, consiste solo nell'esperienza dell'inconsistenza musicale di un principio estetico la cui caricatura da sola può rivelare il carattere originariamente antiestetico.

Qui vorremmo caratterizzare il gesto musicale di Scelsi sulla base della nozione di kitsch. Naturalmente, Scelsi non affronta questa nozione in modo tematico, ma fa luce sulla singolarità del brano. La sconfitta dell'apprezzamento di fronte all'inautentico è il fondamento stesso dell'industria *kitsch*. Non è solo un effetto di sovraccarico, un accumulo di elementi eterogenei, un'imitazione servile, è anche l'assassinio del giudizio estetico nell'umorismo. Di fronte al *kitsch*, non possiamo più sperimentare nulla di autentico, come se il sentimento avesse preso la forma dell'oggetto, esso stesso carico di inautenticità. I sentimenti si sperimentano per falsi, l'esperienza è condannata al «*als ob*». In un testo del 1939 intitolato *Avant-Garde and Kitsch*, Clement Greenberg caratterizzò la rottura che si verifica tra un oggetto kitsch e il suo spettatore in termini di finzione, inautenticità:

Il kitsch, usando come materia prima i simulacri impoveriti e accademicizzati della cultura autentica, coltiva questa insensibilità. Ne fa la fonte dei suoi profitti. Il kitsch è meccanico e funziona con formule. Questo è il regno dell'esperienza vicaria e delle false sensazioni. Cambia in base alle esigenze degli stili ma rimane sempre lo stesso. È la raccolta di tutte le pretese della vita del nostro tempo. (Greenberg [1939]: 10)

L'insensibilità di cui parla Greenberg qui si riferisce a questa parte della «popolazione insensibile agli autentici valori culturali» (Greenberg [1939]: 10). Il kitsch è un effetto dell'ignoranza ma di un'ignoranza che non ignora ancora abbastanza da astenersi dall'imitare gli oggetti della *cultura autentica*. Il kitsch riproduce i gesti artistici ma separandoli dal sistema di valori che ha dato loro significato. Inoltre, l'oggetto dell'imitazione kitsch è ben riconosciuto, ma come si riconoscerebbe un oggetto familiare trasposto in un ambiente sconosciuto, o almeno insolito. L'oggetto viene spostato e questo movimento è il criterio per misurare il grado della sua inautenticità. Nella sua conferenza del 1950 sull'arte del kitsch all'Università di Yale, Hermann Broch ha affermato che il kitsch non è «cattiva arte», ma un sistema a sé stante, che si affianca all'arte. In questo senso, *Rotativa* sposta il futurismo dal suo sistema di valori, lo trasporta, attraverso l'umorismo, dall'avanguardia all'obsolescenza, dall'espressione alla saturazione del senso.

Per questo il kitsch ha come condizione, dice Greenberg, «una lunga e ricca tradizione culturale dalla quale può deviare le scoperte» (Greenberg [1939]: 10). Il kitsch è essenzialmente qualcosa che viene aggiunto, qualcosa di troppo, un prodotto tardivo della cultura, un prodotto che annulla la cultura che presuppone. Come nella parodia, il kitsch prende posizione, anche ingenuamente, sull'oggetto a cui si riferisce, ma prende posizione su un oggetto di cui conserva solo l'effetto: «se l'avanguardia imita i processi dell'arte, il kitsch imita i suoi effetti» (Greenberg [1939]: 10). Il kitsch è la ricerca dell'effetto bello, a rischio di perdere il sentimento della realtà. Ma sebbene faccia subire all'originale una notevole distorsione, l'oggetto kitsch lascia sempre aperta la possibilità di rico-

noscimento. Gillo Dorfles diceva, in questo senso, che l'oggetto *kitsch* costituisce un ricordo opaco, sentimentale e ambiguo dell'originale (Bertasio [2012]: 5).

Attraverso la sua applicazione letterale dei principi del futurismo musicale, Scelsi produce, in *Rotativa*, qualcosa dell'ambiguità costitutiva del *kitsch*. Se il *kitsch* risveglia in noi un ricordo opaco e ambiguo dell'originale, è perché partecipa alla categoria dei *clichés*, dello stereotipo, dell'immagine congelata di una realtà che, invece di riflettersi nell'imitazione, è nascosta al contrario. Il *kitsch* è un'arte «fatta di cromotipi, copertine di riviste, illustrazioni, immagini pubblicitarie, letteratura a buon mercato, fumetti, musica di *Tin Pan Alley*» (Greenberg [1939]: 9). Il cromotipo è il termine usato da Scelsi per caratterizzare il fallimento delle opere futuriste che rimanevano nei limiti della semplice imitazione oggettiva: «in altre parole, è la pittura di un dinamismo e non il dinamismo stesso. Spesso le opere di questa categoria, pittura o pittura sinfonica, peccano tanto quanto i cromotipi esotici del difetto dell'arte fotografica. I cromotipi esotici designano immagini che, mirando a una realtà, la congelano e la tradiscono proprio per questo fatto. In musica, i cromotipi esotici possono riferirsi, ad esempio, agli elementi del folklore che la musica occidentale ha introdotto all'inizio del XX secolo nelle sue opere accademiche. Il folklore musicale è racchiuso in pochi ritmi caratteristici, pochi intervalli evocativi che il più delle volte producono solo un'immagine pallida, perché troppo addomesticata, di ciò che è da manifestare.

Si potrebbe dire, quindi, che *Rotativa* costituisce uno stereotipo di dinamismo, un movimento che, senza manifestare musicalmente il meccanismo di una macchina, ne caricatura i gesti. Così facendo, l'esagerazione ritmica del pezzo confina il dinamismo a una forma di immobilità, e a una monotonia che rompe ogni orientamento, che sclerotizza il movimento. Il movimento non ha altro fine che se stesso e i processi di scrittura si svuotano per produrre una sensazione di inautenticità.

Inoltre, l'umorismo musicale di Scelsi combina la disfatta dell'apprezzamento estetico con la

produzione di falsi sentimenti. Lo scherzo riguardava esplicitamente un elemento sessuale. Anche se non avrebbe mai potuto chiamarlo così, Scelsi aveva voluto, già nel 1930, battezzare il suo pezzo *Rotativa* con il titolo di *Coitus Mechanicus*:

Ho composto un'opera, *Rotativa*, diretta da Pierre Monteux. In origine era un'opera per tre pianoforti, uno dei miei primi lavori. Era quasi una sfida, uno scherzo. Volevo chiamarlo *Coitus Mechanicus*! Era musica... meccanica. Era il tempo della *Pacific 231* di Honegger e delle *Fonderie d'acciaio* di Mossolov. In realtà, voleva davvero essere l'atto sessuale! (Mazzoni et al. [1987]: 73)

Nessun altro motivo, se non quello di apparire poco serio, avrebbe potuto indurre Scelsi a rinominare il suo pezzo. Ovviamente, il titolo definitivamente abbandonato mostrava il suo intento umoristico in modo più esplicito di *Rotativa*. Tuttavia, se prendiamo sul serio l'intenzione erotica iniziale, senza assolutizzarla, notiamo che la presenza di un elemento lirico all'interno della meccanica ritmica aveva sempre distinto *Rotativa*, per Scelsi, da tutti gli altri pezzi del genere. Nella sua autobiografia, scrisse:

Oltre al suo ritmo imperioso, il pezzo è intriso di un certo lirismo. Questo ritmo descriveva abbastanza esplicitamente un ritmo molto umano e mi sarebbe piaciuto dare all'opera un titolo erotico, ma non fu accettato e la grande macchina era sia pretesto che alibi. (Scelsi [2009]: 131-132)

Che l'oggetto diventi un pretesto, che non sia più ricercato per se stesso ma per un'intenzione completamente diversa, è proprio questo che caratterizza il gesto umoristico. La risata di *Rotativa* sta nell'impossibilità di produrre sentimenti veri, in quella distanza che ci rende sensibili per riflessione. Di fronte all'oggetto *kitsch*, non sentiamo nulla, immaginiamo solo la sensazione che avremmo potuto provare se l'oggetto non fosse stato così separato dal suo sistema di valori, misuriamo la distanza che strappa l'oggetto *kitsch* dal suo riferimento, la riproduzione servile del suo modello originale. Greenberg diceva quindi che il *kitsch*

era il regno dell'esperienza vicaria e delle false sensazioni perché il kitsch ricorda, ma non produce, i sentimenti che gli oggetti autentici implicavano quando erano iscritti nel loro mondo.

In *Rotativa*, tra i due eventi musicali che occasionalmente rompono la ridondante continuità del ritmo della rotativa, il secondo corrisponde alla dimensione lirica che Scelsi rivendicava per il suo pezzo. Tuttavia, lo stile del tema contraddice l'intenzione di un autentico lirismo. È piuttosto un simulacro di lirismo, un lirismo del *als ob*, vorticoso e palpitante, basato sulla duplicazione delle strutture di due battute, trasposte alla quarta superiore. Se il ritmo rotante non viene più utilizzato, la ridondanza non viene abbandonata. Questa ridondanza si ritrova nel tema lirico, nell'ambito ristretto di una terza minore sfruttata in modo circolare, nella ripetizione sequenziale infine, inebriante e vana.

4. DI UN CERTO MODERNISMO

Ma all'insensibilità prodotta dal pezzo, deve anche corrispondere un'altra caratteristica. L'umorismo non solo aiuta a cancellare i sentimenti autentici, ma costituisce soprattutto una rottura all'interno della coscienza storica stessa. I ritmi decisi e ricorrenti, la natura artificiale e pessima delle armonie politonali producono, in *Rotativa*, una sorta di sintesi umoristica di ciò che è stato fatto musicalmente nel 1920. Gli inizi di Scelsi sono quindi segnati, non dall'indeterminatezza stilistica o dalla goffaggine della scrittura, ma da quella del distanziamento umoristico. C'è in *Rotativa* un'esubanza di gesti, una pretesa di tutti i processi che disegnano i contorni di una chiara disapprovazione, di un'impossibilità di appartenenza. In questo senso, nulla sarebbe meno a favore del futurismo musicale che ascoltare un pezzo come *Rotativa*.

Eppure, ed è qui che appare la coscienza storica, *Rotativa* si riferisce al futurismo musicale. Per il suo titolo e per la sua apparente intenzione (quella della manifestazione di un dinamismo meccanico), il *Movimento sinfonico* di Scelsi non

può essere pensato come al di fuori del futurismo. Ma questa dipendenza è quella che lega sempre un'istanza critica al suo oggetto. La critica può esistere solo se si attacca a un oggetto di cui prende atto. Inoltre, *Rotativa* è un modo di produrre pseudo-futurismo al tempo stesso del futurismo musicale, per stabilire una distanza critica con un oggetto musicale che non è ancora del tutto relegato al passato di uno stile.

Il gesto parodico e kitsch di Scelsi ha così l'effetto di storicizzare il futurismo musicale nel momento stesso della sua realizzazione. Nel balletto *Pulcinella* di Stravinskij, la parodia era nutrita dalla consolidata obsolescenza dello stile di Pergolesi, trovando persino identificazione nel carattere immediatamente storico dei processi di scrittura che caricaturava. La distanza storica era la condizione per l'efficacia parodica, e l'intenzione di Stravinskij non poteva essere quella di storicizzare uno stile che già apparteneva interamente al passato prima ancora di investirlo della sua carica satirica. Al contrario, quando Scelsi scrisse *Rotativa*, la distanza storica non era un dato di fatto dello stile futuristico. Il futurismo è una musica del tempo presente per Scelsi, non è una musica dal passato. Lo sforzo parodico equivaleva, in questo caso, a produrre la storicità di uno stile presente, a creare tra uno stile e il suo tempo il divario previsto di una distanza storica.

Ma è anche sopprimerlo come stile, relegandolo ai margini di ogni reale apprezzamento. La risata che ne deriva è simile, sotto questo aspetto, alla risata che l'industria culturale moderna aveva usato per trionfare sulla bellezza. Adorno e Horkheimer hanno scritto della «riproduzione industriale della bellezza», che, per soffocare ogni idolatria – cioè ogni autenticità – ci impedisce anche dal prendere sul serio la bellezza:

La riproduzione meccanica del bello, che l'esaltazione reazionaria della «cultura», con la sua feticizzazione sistematica dell'individualità, finisce per rendere ancora più ineluttabile, non lascia più alcuno spazio all'idolatria inconsapevole a cui era legato il sentimento del bello. Il trionfo sul bello è realizzato dallo humor, dal piacere maligno che si prova alla

vista di ogni privazione felicemente riuscita bello. Si ride del fatto che non c'è nulla da ridere. (Adorno, Horkheimer [1947]: 149)

La distanza da un'estetica e la risata che si oppone a uno stile negato fanno parte di un unico e medesimo addio alla bellezza. Ecco perché, «l'industria culturale, infine, assolutizza l'imitazione» (Adorno, Horkheimer [1947]: 138). Ma laddove la teoria critica di Francoforte ha affrontato la bellezza con la sua scomparsa nell'industria culturale come l'autentico con l'inautentico, Scelsi contrappone le opere del futurismo musicale con il volgare mimetismo del suo pezzo come l'inautentico rispetto a un'altra forma di inautenticità, un'inautenticità raddoppiata per essere già la copia di una copia, l'imitazione di un mimetismo musicale inudibile. La risata trionfa, in questo senso, sulla bellezza per aver affrontato solo ciò che l'aveva già conquistata, dall'influenza che il futurismo accettò di dare alla tecnica sull'arte. La saturazione espressiva di *Rotativa* finì così per rivelare la possibile dissoluzione dell'arte nella tecnica a cui il futurismo era di fatto rischiatto; una dissoluzione che, secondo Jacques Rancière «merita più propriamente la qualifica modernista» in quanto livella l'arte al livello stesso della tecnica (Rancière [2008]: 10). In questo senso, Scelsi riuscì ad andare oltre il futurismo esibendo la dimensione tecnica dell'arte. Tuttavia, non si può dire che Scelsi sia un modernista, perché la dimensione modernista di *Rotativa* è proprio parte della critica al futurismo.

Da questa operazione di diversione, l'imitazione musicale è quindi assolutamente riqualificata. Se all'inizio si oppose all'espressione come immagine fotografica alla vita stessa, la sua inautenticità impedì anche all'espressione di andare oltre, poiché l'espressione del dinamismo produsse, in *Rotativa*, un effetto ancora più deplorabile dei dipinti musicali ingenuamente mimetici. *Rotativa* dimostra che l'espressione del dinamismo moderno è un'illusione associata all'antiestetica futurista. Ciò che è inadeguato nell'imitazione musicale di un oggetto meccanico, anche portato al livello di un'espressione dinamica, è la soppressione dell'arte coinvolta nell'oggetto stesso da imitare.

REFERENCES

- Adorno, T., Horkheimer, M., 1947: *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Balilla Pratella, F., 1911a: *Manifesto dei musicisti futuristi*, a cura di G.D. Bonino, *Manifesti futuristici*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 167-173.
- Balilla Pratella, F. 1911b: *La musica futurista. Manifesto tecnico*, a cura di G.D. Bonino, *Manifesti futuristici*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 174-180.
- Barthes, R., 1980: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2010.
- Bertasio, D., 2012: *Disarmonie. Il caso del kitsch*, Liguori, Napoli.
- Broch, H., 1933: *Il kitsch*, Abscondita, Milano, 2018.
- Boccioni, U., 1913: *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, "Lacerba" 6, 15 marzo 1913, in Boccioni, U., Marinetti, F.T., *Opera completa*, Campitelli, Foligno, 1927.
- Boccioni, U., 1914: *Pittura e scultura futuriste. Il dinamismo plastico*, in Boccioni, U., Marinetti, F.T., *Opera completa*, Campitelli, Foligno, 1927.
- Greenberg, C., 1939: *Avant-Garde and Kitsch*, in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.
- Marinetti, F.T., 1909: *Manifeste du futurisme*, "Le Figaro", 20 février 1909, a cura di G. D. Bonino, *Manifesti futuristici*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 40-44.
- Mazzoni, M.C., Texier M., Mallet F., 1987: *Conversation avec Giacinto Scelsi*, in *Giacinto Scelsi, Les anges sont ailleurs*, Actes Sud, Parigi, 2006.
- Rancière J., 2008: *Ce que 'medium' peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*, "Appareil" 1, <https://doi.org/10.4000/appareil.135>
- Scelsi, G., 1933: *Rotativa*, Ricordi, Roma.
- Scelsi, G., 1992: *Evoluzione del ritmo*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.
- Scelsi, G., 1992: *Evoluzione dell'armonia*, Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.
- Scelsi, G., 2009: *Il sogno 101*, Actes Sud, Parigi.



Citation: Mogetta, D. (2023). Back and forth around critique. Some notes on Horst Bredekamp, between history and theory. *Aisthesis* 16(2): 109-119. doi: 10.36253/Aisthesis-14438

Copyright: ©2023 Mogetta, D. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Back and forth around critique. Some notes on Horst Bredekamp, between history and theory

DAVIDE MOGETTA

Florence-Pisa Doctoral School in Philosophy/Ludwig-Maximilians-Universität
davide.mogetta@me.com

Abstract. This paper sets forth some hypotheses on Horst Bredekamp's research. Bredekamp's *Bildwissenschaft* has a peculiar thought dynamic that was initially developed in his art historiographical efforts. These show a relevant entanglement of present interest and past issues, research method and research object. I will show this with a focus on his research on the *Kunstkammer*. This dynamic developed later in Bredekamp's research on the image act in a theoretical way. It is transformed here in the attempt to develop a thought which is not overcome by, and does not destroy, the energy which lies at the core of the image act. The peculiar connections between these dimensions are discussed as the effects of the problematic urges that the different developments of his method and theory try to address always anew. It will be shown that a hidden, vital core of his work is a striving towards critique.

Keywords: Horst Bredekamp, *Bildwissenschaft*, image act, art theory, criticism.

Horst Bredekamp holds a prominent position among living art historians and theorists. His books are read worldwide and have been studied and discussed in various ways. The peculiar thought dynamic that permeates his work, however, remains largely overlooked, at least as far as a theoretical attention to it may go. This paper aims to discuss this aspect, with a particular focus on *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, which has been recently republished in English (Bredekamp [2021]).

Some theoretical aspects of his work are at once consequences and new instances of methodical facets of his previous research: In an interview given to Christian Joschke, it is Bredekamp himself who traces the fundamental concept of the image act – even though not yet present as such – to his first book, *Kunst als Medium sozialer Konflikte* (Bredekamp [1975]): «Les premières pages de ma these de doctorat [...] traitent de l'acte d'image sans le citer nommément» (Bredekamp, Joschke [2018]: 118). I will outline some observations about this (in hindsight) theoretical ghost.

It seems important to immediately emphasize this limitation to the dynamic of his thought. I will not delve directly into images or art historical analysis here. This choice is, first, a matter of sheer interest and space; but more than that, it can be shown that this brings us closer to Bredekamp's work than one might initially assume: his theory wants to be a theory *of* image acts, and not a theory *about* them. Thus, the fundamental paradox it grapples with is how to construct a linguistic (logical) theory concerning *image acts*¹.

The history of this problem – dealing historically, and linguistically, with images – would not be an easy one to write. A fundamental chapter of this history brings us close to a positing of this problem as a problem of method: Warburg's «legacy». Bredekamp (as many others) feels urged to evoke Warburg – or a certain reading of his work – as being essential to his theoretical strive as an art historian and, more broadly, as a «scientist of images».

One initial way to allude to Warburg is quite implicit. It represents a kind of response to an inherent latency in Warburg's writings. In a paper, Bredekamp discussed broadening the spectrum of art history's objects and problems, and, consequently, the possibility of giving it a new, old name: art history as *Bildwissenschaft* (Bredekamp [2003]). The neglected tradition to which he makes reference is, broadly speaking, German and Austrian; and its two essential points are that «first, art history [as *Bildwissenschaft*] embraced the whole field of images beyond the visual arts, and, secondly, it took all of these objects seriously» (Bredekamp [2003]: 418)². This way of doing art history is technically characterised by the usage of photography to reproduce and compare images – and therefore it includes Grimm, Lübcke, Springer, Burckhardt and Wölfflin first, and later on Panofsky – and obviously, Warburg is its most significant representative: «he repre-

sents the essence of art history as *Bildwissenschaft*, which claimed to invest an unhindered energy in even the seemingly marginal and worthless» (Bredekamp [2003]: 424)³. Through his *Bilderatlas «Mnemosyne»* he was the first to extensively utilize the possibilities offered by photographic reproductions to compare a wide array of images, both «high» and «low». He never baptised this science he sometime called «*Wissenschaft von den Bildern*» (Warburg [2011]: 44) or *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte* (Warburg [1998]: 535, translated as «*iconological science of civilization*» in Warburg [1999]: 651)⁴, nor did he ever give a comprehensive explanation of its (his) methodology. Bredekamp's paper tries to hint precisely in this direction by first proposing a name which has historical depth, and which looks back at this definition sometimes used by Warburg. A latency – a missing name – gets covered through a baptism in the name of method.

However, Warburg never systematized this «new science» he had begun to practice, nor did he ever offer a definitive exposition of his theoretical approach toward it. Many have tried to look for this theoretical exposition in fragments, primarily within his research on the psychology of art. These notes are famously opened with the motto «Du lebst und thust mir nichts! [You live and do me no harm]» (Warburg [2011]: 26), which not by chance is very meaningful for Bredekamp, who interprets it as an «invocation» rather «than a certainty» (Bredekamp [2021]: 8). According to Bredekamp, this invocation hints at the immanent, ever-present *enargeia* of the animated image. Although Warburg was most aware of it, this *enargeia* seems – to Bredekamp – to be deformed in his writings. Bredekamp's crucial reference to Warburg's motto occurs in another inverted form, eliciting the construed background of the motto itself. Bredekamp's theoretical urge

¹ The title of the first German edition is more explicit in its reference to a theory: *Theorie des Bildaktes*.

² On the difficult relations between art history and *Bildwissenschaft*, keeping Bredekamp in sight see (von Falkenhausen [2007]).

³ On the relevance of the technical aspects of art history, or *Bildwissenschaft*, see (Haffner [2007]).

⁴ It remained a science «qui [...] existe, mais n'a pas de nom» (Klein [1970]: 224) – a definition later expounded and made famous by (Agamben [1984]).

emerges through a reflection on another latency in Warburg's scattered legacy.

Looking for a method and stumbling upon the *enargeia*; giving a name and trying to re-activate the attention towards the animation within images, to the extent of attributing a distinctive agency to them; both seem to be complex ways of creating and pursuing a path through that legacy. The passage from a reflected latency to an active, pursued urge, follows a recognisable development. This signifies a development in the methodological dimension of art history. There are two main aspects to this attempt.

In his book on Warburg, Georges Didi-Huberman makes a distinction between the two sides of the theoretical situation of art history. Reflecting on Winckelmann's model while aiming at explaining Warburg's, Didi-Huberman writes that «There is no history of art without a philosophy of history [...] just as there is no history of art without a philosophy of art» (Didi-Huberman [2017]: 4). Art history is rooted in this twofold ground: it has to develop models of historiography and of image theory, while keeping them together.

The reference to Warburg's legacy goes along with the question or, rather, the need of a model of historiography and a model of an image theory. It is important to underline that we are dealing here with a twofold tension. This tension is at the basis of his *Image Acts* as a direct research question. But it had actually accompanied Bredekamp from earlier writings.

Typical of Bredekamp's work is in fact a tight bond between method and the research object. This approach can be found in many works of his, but has a specific relevance in his book *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine* (Bredekamp [1995]). The subtitle of the German edition – «*Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*» – makes a connection between the historical object and the theoretical attention directed towards it quite explicitly. It is by looking backwards, writing the history of the *Kunstkammer* and reflecting on this history, that Bredekamp tries to develop useful tools for the development of art history (or art historiography).

If we take a step forward, and begin to reflect on the fact that – in his account – it is exactly the action of the objects we are concerned with that prompts a reaction by the art historian, we might recognise that we have stumbled on the problem of (image) agency. The second reflection is by no means separate from the first one, just as the first one prompts the second: they are the two poles of the twofold tension we are dealing with.

Now Bredekamp's discussion of the history of the *Wunderkammer* begins with a sort of *après-coup*: it begins with the 18th Century idea of the possibility of a natural history. This idea is seen by Bredekamp as a possible consequence of 1) the intellectual effort to understand two objects – ancient sculpture and automata – as well as of 2) a way of exhibiting collections of artificial and natural objects: the *Wunderkammer* itself. As he writes, it is the thesis of the essay «that the historicization of nature was already underway within the scope of the *Kunstkammern* from the 16th to the 18th centuries» (Bredekamp [1995]: 9).

This initial step is already worthy of attention. The history of this object begins by alluding to the potential intellectual afterlife of that same object. This is an *afterlife*, given that the intellectual history of the 18th century, as characterized by Bredekamp, progressively rejects a fundamental aspect of any conceivable *Kunstkammer*: the continuity between artificial and natural which is systematically lost, for instance, in Winckelmann's works.

We need to focus on a reflective dynamic which is already at work in this first step. On one side, the historian regards his object with an explicit retrospective gaze, that of the object's afterlife. On the other side, the content of this afterlife is a way of thinking history as capable of writing a natural history as well. There is a double reflection then, concerning the form and the content of the afterlife of the *Kunstkammer*.

This reveals something about Bredekamp's attention to his research object. This 18th Century mirroring is a trace for what follows from Bredekamp's own point of view. Namely, an implicit reflection on his own historiographical

endeavour, developed while writing the history of the *Kunstkammer*. It is as if his research object were to attain yet another afterlife through a possible way of writing (art) history in the 20th and 21st centuries. This circularity is just as powerful as it is problematic.

The distinction between the history of the object and its writing is regarded by Bredekamp in a peculiar way. His approach implies a tight bond between the structure of the research object and that of history-writing. In this sense, the reference to what I called the afterlife of the *Wunderkammer* in the 18th century works somewhat like a laboratory for Bredekamp's approach on a wider scale.

Due to space constraints, providing a comprehensive account would be impossible of the historical content of Bredekamp's book; and it is not necessary if our attention is focused on method mainly. Nonetheless, it is important to discuss an essential polarity of the *Wunderkammer*, for the sake of the argument I am developing.

The central striving of the *Wunderkammer* is, according to Bredekamp, that of «*machinamenta*». It is a concept, and an action, which «reflected a desire to analyse and comprehend all the objects and forces that make up the world, without losing sight of antiquity in the process» (Bredekamp [1995]: 44). But this is not enough. The *Wunderkammer* encompasses a conception of the living being as well. According to Bredekamp, life's peculiarity must be thought of, in a traditional way, as the self-motion of the living being, in the first instance. An epoch which conceived life as a mechanism, and accordingly tried to reproduce life through artificially self-moving machines (*automata*), must produce a like, artificial organising structure in the *Wunderkammer*. Especially in bridging the gap between the «natural» and «artificial»: «[the concept of *machinamenta*] encompasses all objects collected with a particular purpose in mind – natural formations as well as sculpture, buildings, paintings, instruments and machines» (Bredekamp [1995]: 44).

The development that moves it towards its academic form reveals the other pole of its intrinsic tension. It is expressed by the same phrase used as

the title of the book: «the lure of antiquity and the cult of the machine» (Bredekamp [1995]: 57). It is meaningful that a conceptual polarity – which locates the research object in its epoch – entails reference to a historical span: the lure of antiquity which implies, one may say, a theoretical usage of the past. Not only past as such, then, but antiquity as the starting point for a reflection on it, which takes it as its object. A mode of reflection which assimilates it, translating it into a model (even in an utopia, possibly), and makes active use of it. The historical objects that are collected in the *Wunderkammer* become, by the logic of the collection and their activation within it, historical subjects. But just how much is Bredekamp's book itself a sort of *Kunstkammer*?

This trouble might explain why Bredekamp seems to give a lot of attention to such conceptions of the *Kunstkammer* that tend to use it, through the re-actualisation of a promethean praxis, «as an active laboratory» (Bredekamp [1995]: 51). Although different historical visions of the *Kunstkammer* may be, or may have been, possible, it is Bredekamp himself who makes active use of the tension between the lure of the antiquity and the cult of the machine. He makes his research into an active laboratory as well, as he activates the history of the object in accordance with what interests him in his historiography.

According to Bredekamp, after a long period of necessary oblivion of the *Wunderkammer*, due to the separation occurred between lure of the antiquity and cult of the machine, the contemporary landscape may allow to revitalise it as a conceptual model. Considering how the *Wunderkammer* can produce memory, akin to a *tabula rasa* awaiting content, Bredekamp recalls that Turing had used the metaphor of the programmer God, who fills the tape of the world with ever new records. And this implies for Bredekamp that the «deep» epistemology of the computer, and thus of the digital age, may be traced back to that of the *Wunderkammer*: «the 20th century has inherited the theoretical essence of the *Kunstkammer*» (Bredekamp [1995]: 111). We should urge ourselves to look at art and science without immedi-

ately opposing them, therefore, avoiding to oppose them right away, as it had become customary after the end of the epoch of the *Kunstammer*.

This leads to a consequence regarding images in the contemporary age, in which the technical apparatus propels towards a «hegemony of images» (Bredekamp [1995]: 113), as opposed to the previous power of language. Remember his connection between the technical use of photographic reproduction and the *Bildwissenschaft*. It is this situation that creates the need for new instruments for art historians, but also highlights the role of this practice: «the world of digitalized images cannot begin to be understood without knowledge of art history» (Bredekamp [1995]: 113). An art history – Bredekamp’s – that has forged its instruments in the study of the *Wunderkammer* could, if the heritage of the latter is constitutive of the new age, be ready to understand it. We have gone full circle: it is our present time that needs to recreate the concept of the *Wunderkammer* to understand itself through a *Bildwissenschaft*.

The conclusion directly links this book with the Preface to *Image Acts*. It emphasizes the persistent necessity to comprehend images in an age of their immense proliferation – arguably even more pressing today than at the end of the last century. This need, initially addressed through historical research, is now being faced by developing a theoretical approach to images themselves.

The dynamic of Bredekamp’s thought may be exhibited through another example, this time from *Image Acts*: His reading of the graveyard scene in Mozart’s *Don Giovanni* (Bredekamp [2021]: 118-120). As Vercellone writes in his Introduction to the Italian edition of *Image Acts*, this reading allows for a conceptual clarification of the scopes of the entire book. Bredekamp suggests that Mozart, by incorporating the vitality of images into his enlightened worldview, alludes to the «image-active enlightenment» (Bredekamp [2021]: 279) which he proposes as a synthetical key to his image acts theory. Bredekamp, in other words, understands Mozart as doing something similar to what he is doing himself. This shows that

the dynamic of his thought is that of a «usteron proteron» (Vercellone [2015]: xv). An inversion which I will now discuss.

First, let us take a closer look at the connection between *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine* and *Image Acts*.

Now, the theoretical interest of the *Wunderkammer* is strictly bound to the continuity between nature and art which is characteristic of its way of displaying objects. It is not by chance that one of the features of *Image Acts* underlined by Vercellone is exactly that images are, in Bredekamp’s perspective, technically built objects which, in themselves, erase the difference between nature and culture (Vercellone [2015]: xix). The correlation between the two books does not lie merely in the enduring relevance and increasing proliferation of virtual images from the Nineties to today. It implies a theoretical bond between the intellectual structure of the *Wunderkammer*, as studied by Bredekamp by exercising his peculiar thought gesture, and the structure of the image as discussed in the later book. But there is a difference.

If, in the *Wunderkammer*, the works of visual art are taken as such and then linked to natural and other artificial objects, in the case of the image act the question is taken to another level right from the beginning. Attention is given to the image as such, and not only to images as pictures, or objects of visual art generally taken. A comparison between Bredekamp’s perspective and Mitchell’s can be used to clarify the issue: the latter’s distinction between image and picture (Mitchell [2005]) might be regarded as being abstract from the former’s point of view, in which images (*Bilder*) are taken as being in-and-above the pictures which they may make up. Images are created by a human activity of matter manipulation⁵.

The *activity* of images, whether embedded in a

⁵ According to Bredekamp, «in its fundamental, initial definition, the concept of the “image” encompasses every form of conscious shaping» (Bredekamp [2021]: 16); furthermore, «one may speak of “images” as soon as naturally occurring entities evince a trace of human intervention and elaboration» (Bredekamp [2021]: 18).

picture or any other visually interesting object, is considered an intrinsic feature of the image itself. It is not a kind of life which supervenes in the presence of the spectator. To return to the *Wunderkammer*, it is not merely recognized after being spatially linked to fossils or other natural objects that were once alive. There is no *après-coup* in this sense. Nonetheless, the methodological *après-coup* that permeated the theoretical structure of the *Wunderkammer* is also present in the theory of the image act, but on another, fundamental level.

It is relevant that Bredekamp, while drawing the line which connects his «image act» to Austin's «speech act» (Austin [1962]), emphasizes the difference between the two. However, he finds that applying this directly – in the form of a «pictorial speech act» (Kjørup [1978]) – to the realm of images is very problematic: it would reduce the intrinsic activity of the image to a human activity which happens through the use of images, in so far as a «speech act» can be understood as a linguistic means by which the speaker performs an action. Following Bredekamp's lead, if the image act were thought as a linear theoretical translation of the speech act, the speaker would thus speak through the image, while he tries to understand the image as able to «pictorially speak» for itself.

Therefore, the reference to the speech act is in fact present – but indirectly. In fact, if Hoglebe were right in writing that *Image Acts* «in der Tat einen bedeutenden Versuch darstellt, Bilder zu animieren» (Hoglebe [2007]: 136), then Bredekamp's attempt to develop an account of the active life of images may be reduced to a mirroring of an abstract theory on the surface of images, taken as mere objects. It would be as paradoxical as a study of the living being *as living* from the point of view of an entomologist's chart. As said, Bredekamp wants to discuss images not just as words that are spoken, but as speakers themselves. It is on this basis that one should look for «the founding of a true *image science* [*Bildwissenschaft*] that might then be derived from this» (Bredekamp [2021]: 33). The two sides – speaking and being spoken; activity and being activated from the

spectator's reaction to the image – are both present in the definition of the image act.

The following succinct definition of the *Bildakt* makes this clear. Bredekamp writes:

Der «Bildakt» bezeichnet die Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln, die aus der Eigenkraft des Bildes und der Resonanz mit dem Gegenüber entsteht [...] Der Begriff «Bildakt» sucht die aus der gestalteten Umwelt kommenden Anstöße, welche die überkommenen Handlungs- und Reflexionsrahmen erweitern oder auch unterminieren, systematisch zu erfassen⁶. (Bredekamp [2017]: 25)

The first interesting point here is the exposition of the polarity, if it may be called so, between the two sides we have been studying. The effect of the image is an intrinsic force, but a force that also comes to resonate with the spectator. And it is both poles that make the image act what it is.

The other interesting aspect of such a definition, which touches upon the concept of the image act, is that the intention exposed by the «concept» itself is a systematic one. In this respect, it is important to expound Bredekamp's attempt to systematically structure his analysis. Yet, this systematic attempt originates once again from an interplay between history and theory.

The first chapter of *Image Acts* begins with the study of some ancient image-objects that were able to «make statements» in the first person singular, at least when their user or spectator would read the statements written on them. These are easily read in terms of the definition of the image which Bredekamp uses to lay the conceptual basis of the *image* side of his definition of the image act; the cases of «speaking» images activates the short circuit between image energy and resonance in the spectator which characterises the *act* of the

⁶ «The “image act” defines the effect on perception, thought and action, that is originated from the energy of the image and its resonance with the counterpart [...] The concept “image act” tries to capture in a systematic way the impulses coming from the shaped environment, which expand, or also undermine, the traditional frames of action and reflection».

image act in a broader sense. Thus, we encounter examples or manifestations of the theory. The peculiar thought dynamic typical of Bredekamp seems to be at work once more. The problem could be stated as follows: what or who is it, that speaks? Images or spectators, be it past spectators or us? – and then, is the image act but a reflection of the spectator's act? This bears, furthermore, on the relation between objects and theory.

Without indulging in speculations about the problematic dynamic of testimonies, one can note that the succinct history of the image act which is developed by Bredekamp in studying the various types of the image act is already written in a theoretical hindsight. This is clearly indicated by the title given to the third chapter of the book: «inherent theory» (Bredekamp [2021]: 37). A reading of some historical objects as bearers of an inherent theory – *this* theory – describes them early on from the point of view of the theory which must be shown as convincing through its reference to them. We get here to the level at which Bredekamp's thought dynamic, that which we had already seen active in *The Lure of Antiquity*, shows its relevance for the theory of the image act. This circular dynamic is made explicit by the way in which he had constructed the historical research on the *Wunderkammer* as a metamorphosis from the historical to the theoretical thinking of a like dynamic. *Image Acts* takes this dynamic to the extreme: to the definition of the very *nature* of the research object.

The same can be observed on the *systematic* side of his theoretical interest. Bredekamp categorizes the image act into three primary forms: the schematic image act, the substitutive image act, and the intrinsic image act. The third is the most important one, or one could say, the fundamental one. I will briefly recall their main features to show why it is so, and discuss their implications.

Schematic image acts occur when the life of images is directly at stake, mainly in the form of movement. Bredekamp's usage of the word «scheme» draws on Maria Luisa Catoni's study on the meaning of the word *schema* in ancient Greek culture (Catoni [2008]), and expounds it through

his own concept of the activity of the image. Bredekamp's interest lies in schemes that, driven by their energy, have the power to influence the spectator's perception and even prompt action. Their agency is connected to a perceptive resonance which can move the spectator to re-act.

The second shape of the image act is that of substitutive image acts. Interestingly, the connection between the first two forms of the image act is underlined by a focus on liveliness: «the empowerment of the image, imbued with a life of its own, which – be it in the form of the *tableau vivant*, the automaton or the animated object – establishes a basis for the schematic image act, is also to be encountered in the case of its substitutive equivalent» (Bredekamp [2021]: 137). This is the sphere of the image acts in which a basic violence is at work, because here «bodies are treated as images and images as bodies» (Bredekamp [2021]: 137). One can substitute the other, and thus even make for its destruction (or for its salvation), because the substitute bears the consequences of the actions in the place of its double. The historical contours of this shape range from the *Vera icon* of Christ to the contemporary images of war (or war images), in which the destruction of images, or images of destruction, are consciously used as a weapon. The main vector of efficacy of such image acts is overtly political, and in fact a central role is played by the analysis of Abraham Bosse's frontispiece to Thomas Hobbes' *Leviathan*. This analysis is interesting not only for its role in the articulation of the substitutive image act, but it works on a more subtle level to show how images and words are in a productive connection, rather than in conflict (Bredekamp [2021]: 159; Bredekamp [2012]).

This interaction becomes even more effective in the case of the intrinsic image act. This third type has a peculiar nature. In Bredekamp's taxonomy it is – it should be – one of three possibilities, but at the same time it showcases fundamental features of the image act *as such*. This gives it a theoretically different weight in relation to the other two kinds of image acts.

Bredekamp initiates his analysis of this third form by referencing the myth of Medusa, and how

images can embody a beholder, not just being observed. But this brings right away to the core of the activity-resonance dynamic of the image act as such, which we have seen at work repeatedly. The point is that, in the case of the intrinsic image act, this dynamic becomes the explicit device through which images become effective. It is the form itself of those objects which may be read as cases of intrinsic image acts. A form that is designed on the basis of that relation: «It is in the formal qualities of works of art that appear to gaze out at the observer that their own true eyes are to be found» (Bredekamp [2021]: 209). Preserving the iconic autonomy, if we may term it thus, is a clear objective of Bredekamp's articulation of the intrinsic image act.

Tokens of this type «are able to see entirely on their own terms, without the adjunct of inscriptions or corporeal or mechanical apparatus. In doing so they are the custodians of the intrinsic image act» (Bredekamp [2021]: 209). They showcase an essential feature of the image act – and the core problems of its theory. First, because the *act* still appears to be functionally displaced in the agency of the spectator, even if the latter is «absorbed» by the object. Second, because the interplay between image and language, something that has haunted the theory since its initial definition, starting from the distinction from the speech act that still underlies it, becomes particularly problematic here.

As a core element of the analysis of the intrinsic image act, Warburg's name is evoked once more: «Warburg's concept of art [...] remains a paradigm in any consideration of the image act» (Bredekamp [2021]: 198). Bredekamp makes a precise reference to the concept of the *Pathosformel*, arguing that Warburg's lifelong strive was to overcome a dread (Bredekamp [2021]: 253): the dread of the iconic gaze. It is by going as deep as possible in this iconic dread that one is pushed back to language. Not just because of Warburg's practice as an art historian, but due to the very structure of the concept of *Pathosformel*, which dramatically entails a relation between image and language and with the action/re-action dynamic.

There may be, in fact, an implicit parallel between Bredekamp deriving his image act from the speech act, and Warburg's usage of Hermann Osthoff's linguistic theory to characterise the use of expressive means in art as analogous to linguistic superlatives (Warburg [1998]: 363; Gombrich [1970]: 178). The attention given to this use leads to the development of the *Pathosformeln* themselves. That is, a device that embodies the conflict itself and that is ever again re-activated in perilous circumstances: «As regards its two ostensibly contradictory components, Warburg opposed “pathos” (as the momentarily exaggerated corporeal reaction of a spirit in distress) to the ethos of a consistent element of character subordinate to the emotional control of a “formula”» (Bredekamp [2021]: 256).

The effect of the schematic image act, and the disruptive, violent energy of the substitutive one hinge on the implicit opposition between image and spectator; this dynamic now becomes, in the intrinsic image act, constitutive of the image-as-a-form. But if we look at the intrinsic image act through the lenses of this reference to Warburg, we see that its way of dealing with the energy of the image, and its bouncing back to the relation to language right at the bottom of the attempt at saving its iconic autonomy, have an almost transcendental meaning for the other two shapes of the image act, and for the image act as such⁷. The intrinsic image act is intrinsic to *any* form, and therefore it runs through the other two kinds of image acts as well. The word itself which names it – *intrinsic* – seems to display a sort of systematic reflection on the relation between theory and history. This reflection can be discerned through the lines of the characterization of historical objects as bearers of an «inherent theory».

Bredekamp's main concern in evoking Warburg in this context is therefore almost meta-theoretical. This reveals his intentions in the theoretic-

⁷ As Benyo writes, Bredekamp's proposal «se vincula con la idea de la imagine como quiasmo habitado por fuerzas ambivalentes que constituyen polaridades oscilantes» (Benyo [2021]: 341).

cal endeavor – specifically, his need for an «image-active enlightenment» in a context where the control over the power of images appears increasingly challenging. Not only because of their nature, as he intends to show, but due to the lack of a fitting – and distancing – theory as well. In this sense, his theory is a re-action itself. But does it re-act to the nature of the image act, or does it react to itself, to its own definition of the object of the theory?

It may now be relevant to stress once more that Bredekamp is no strict «warburgian». The way he uses Warburg's work – and especially its more theoretical side – is not just selective but notably attentive to the blind spots inherent in its «legacy». Not resorting to Warburg's later discussion of the *Pathosformeln* as an «engram», for instance, may signal one relevant distance. If, more generally, we may see Warburg's historical writings as theory-laden, Bredekamp's own approach to the issue of the image act seems more concerned with the development of a *historical* theory. The theoretical (and meta-historical) *use* of Warburg does not imply that effects of this usage can be found in Warburg's work: quite the contrary, one may argue. This may seem obvious on the side of the content of theory, but what is at issue is the «level» at which theory is discussed. The self-reflective dimension of the historical endeavour seems to mark off Bredekamp's approach from Warburg's (in whose approach the, so to say, meta-physical dimension is intertwined with the historical one) as in a more historicistic take not just on history but on theory as well. Bredekamp's *theory* emerges while reflecting on history and historiography, and theory is thought as an implicit – and now made explicit – part of their complexion. It is this approach – self-reflective, meta-historical and meta-theoretical – that seems to imply a theoretical distance from Warburg's *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*.

The way in which Bredekamp tries to connect his image theory with a philosophy of embodiment, broadly taken, could give a last clarifying hint in this direction. He does so by recalling the perspective not only of contemporaries

like Krois, but also that of Wind, Cassirer, and Warburg, as models to understand the body as in itself – in its movements, even the basic ones – capable of meaning (symbolical or metaphorical) (see Bredekamp [2021]: 265-266). But it is of the utmost importance to underline that what is at stake here is not a reduction of the conscious sphere to a manifestation of the bodily.

In Warburg's famous discussion of the relevance of Darwin's studies on animal expression, Bredekamp maintains that what concerned Warburg was the recognition of

the deliberation of human creativity, that surplus of the image shaped by human hands – not manifest in the mechanics of instinct, and not addressed by Darwin – which extended from corporeal gesture, by way of the entirety of corporeal choreography in the formalised celebration of festivals, to the «pathos formula» of the work of art. (Bredekamp [2021]: 256)

Human creativity as a surplus, the shaping of pathos, which extends and formalises the corporeal: this clarifies that what is at stake here is the possibility of the image to open up the space of consciousness.

However, this space is the linguistic one of a theoretical endeavour that outlines its object by implying its tenets in it. We meet here yet another metamorphosis of Bredekamp's method, because this characterisation of the energetic polarity of the image explains, and is explained by, the «image-active enlightenment» that he defends. It is true, in this perspective, that works of art or iconic artefacts are in themselves energetically charged⁸. Indeed, this compels us to comprehend images in a manner that prevents being overwhelmed by their power. And yet it seems that the polarity of the activity of the image almost mirrors, or can at least be matched with the reflective thought dynamic which, as we have seen, was a characteristic already of Bredekamp's historiography.

It seems that Bredekamp continuously addresses this point anew. This type of circular-

⁸ Bredekamp makes another relevant connection, here, to Adorno's *Aesthetic Theory* (Bredekamp [2021]: 279).

ity, however, should not be valued negatively or with a refusal. In fact, it reveals a hidden core of Bredekamp's endeavour – and indeed something that should be present in any historical endeavour. The continuous back-and-forth between (historical) objects and theory implies the possibility of going full circle and reading the relation on which I have insisted in both directions: from history to theory, and from theory to history, without forgetting any of the two. One could characterize this undertaking as *critical*, primarily because it involves an ongoing exploration of the theoretical foundations inherent in historical practices, particularly in relation to the objects of study. A recent contribution highlights Bredekamp's need for *distance* (see Bredekamp [2021b]). It is one condition for the exercise of this type of critique, and a condition that is simultaneously reinforced by exercise.

In conclusion, we may say that a very relevant aspect of Bredekamp's work on the image act, both in his theory and in his historiography, lies not so much in the sheer theoretical level as in the implicit striving towards criticism that permeates it. If this holds, his broader project may be defined as the attempt at critically thinking both images and our thought about them. The openness and need for continual critical engagement in his research are outcomes of the thought dynamic it encapsulates – a dynamic that I have attempted to elucidate in this paper. With Bredekamp, but far beyond him, an urge for a critical assessment of images remains always to be dealt with, each time anew.

REFERENCES

- Agamben, G., 1984: *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Aut Aut" 199-200, pp. 51-66.
- Austin, J. L., 1962: *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London.
- Benyo, J., 2021: *Imagen y stásis. La guerra civil en la teoría de los actos de imagen de Horst Bredekamp*, "Aisthesis" 69, pp. 317-344.
- Bredekamp, H., 1975: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bredekamp, H., 1995: *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, transl. by A. Brown, Markus Wiener Publishers, Princeton.
- Bredekamp, H., 2003: *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, "Critical Inquiry" 29 (3), pp. 418-428.
- Bredekamp, H., 2012: *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*, Akademie Verlag, Berlin.
- Bredekamp, H., 2017: *Bildakt*, in Lauschke, M. and Schneider, P. (eds.), *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung*, De Gruyter, Berlin, pp. 25-33.
- Bredekamp, H., 2021: *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, ed. by E. Clegg, De Gruyter, Berlin.
- Bredekamp, H., 2021b: *Bild Recht Zeit. Ein Plädoyer für die Neugewinnung von Distanz*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München.
- Bredekamp, H., Joschke, C., 2018: *De l'histoire sociale à la Bildwissenschaft avec Marx, Benjamin et Warburg. Entretien avec Horst Bredekamp par Christian Joschke*, transl. by B. Zunino, "Perspective. Actualité en histoire de l'art" 2, pp. 105-122.
- Catoni, M.L., 2008: *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Didi-Huberman, G., 2017: *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, transl. by H. L. Mendelsohn, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA.
- Gombrich, E. H., 1970: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London.
- Haffner, D., 2007: "Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach". *Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz*, in Helas, P., Polte, M., Rückert, C., Uppenkamp, B. (eds.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Akademie Verlag, Berlin, pp. 119-129.

- Hogrebe, W., 2007: *Der doppelte Tod. Eine Misze-
lle*, in Helas, P., Polte, M., Rückert, C., Uppen-
kamp, B. (eds.), *Bild/Geschichte. Festschrift für
Horst Bredekamp*, Akademie Verlag, Berlin, pp.
133-138.
- Kjørup, S., 1978: *Pictorial Speech Acts*, "Erkennt-
nis" 12 (1), pp. 55-71.
- Klein, R., 1970: *La forme et l'intelligible. Ecrits sur
la Renaissance et l'art moderne*, ed. by A. Chas-
tel, Gallimard, Paris.
- Mitchell, W.J.T., 2005: *What Do Pictures Want?
The Lives and Loves of Images*, University of
Chicago Press, Chicago.
- Vercellone, F., 2015: *Introduzione all'edizione
italiana*, in Bredekamp, H., *Immagini che ci
guardano. Teoria dell'atto iconico*, ed. by F. Ver-
cellone, transl. by S. Buttazzi, Raffaello Corti-
na, Milano.
- Von Falkenhausen, S., 2007: *Verzwickte Ver-
wandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, Visu-
al Culture, Bildwissenschaft*, in Helas, P., Polte,
M., Rückert, C., Uppenkamp B. (eds.), *Bild/
Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*,
Akademie Verlag, Berlin, pp. 3-13.
- Warburg, A.M., 1998: *Gesammelte Schriften. Stu-
dienausgabe, Die Erneuerung der heidnischen
Antike*, Vol. I, 1, ed. by H. Bredekamp and M.
Diers, Akademie Verlag, Berlin.
- Warburg, A. M., 1999: *The Renewal of Pagan
Antiquity: Contributions to the Cultural History
of the European Renaissance*, transl. by D. Britt
and ed. by G. Bing and F. Rougemont, the Get-
ty Research Institute for the History of Art and
the Humanities, Los Angeles.
- Warburg, A.M., 2011: *Frammenti sull'espressione
| Grundlegende Bruchstücke zu einer pragma-
tischen Ausdruckskunde*, transl. by M. Ghelardi
and G. Targia and ed. by S. Müller, Edizioni
della Normale, Pisa.
- Wolf, G., 2012: *Vom Bildersturm zu Bildkritik und
Bildakt*, in Behrmann, C., Trinks, S., Bruhn,
M. (eds.), *Intuition und Institution. Kursbuch
Horst Bredekamp*, Akademie Verlag, Berlin.



Citation: De Rosa, D. (2023). Mathematical beauty: On the aesthetic qualities of formal language. *Aisthesis* 16(2): 121-131. doi: 10.36253/Aisthesis-14790

Copyright: © 2023 De Rosa, D. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Mathematical beauty: On the aesthetic qualities of formal language

DEBORAH DE ROSA

Università della Calabria
deborah.derosa@unical.it

Abstract. The paper proposes a reflection on mathematical beauty, considering the possibility of aesthetic qualities for formal language. Through a concise overview of the way this question is understood by some famous scientists and mathematicians, we turn our attention to Gian-Carlo Rota's theoretical proposal: his reflections as a mathematician and philosopher offer a perspective, of phenomenological matrix, fruitful for looking at the question. Rota's contribution allows us to focus on the role of competence, acquired through effort, sedimentation and habit of repetition, in cultivating the potential to recognise the aesthetic quality of formal language. Finally, we draw on some contributions from *Gestalt* theory, closely connected to twentieth-century phenomenology for chronological and conceptual reasons, applying the idea of *gestalt wholeness* to the mathematical product and proposing some reflections that may help to clarify some of the dynamics underlying the attribution of qualities of beauty to formulas or the detection of its lack.

Keywords: mathematics, beauty, phenomenology, Gestaltpsychologie, Rota.

A physical law must possess
mathematical beauty.
Paul Dirac

Some time ago I was at the University of Milan, at the Department of Mathematics, on the occasion of a lecture I was about to give. Among the organisers were some long-standing friends, professors¹ in the field of Mathematics; in the minutes before the start of the lecture, they had started talking about the concept of “beauty”. From my philosophical perspective, the discussion particularly

¹ One of them was Massimo Galuzzi, a professor of History of Mathematics and Computational Algebra, who passed away a few months ago. To him, a kind person, a humble scholar, always curious and open to dialogue with the human sciences, I dedicate this piece of writing as a sign of gratitude for what I learnt on all the occasions I was able to listen to him and dialogue with him.

struck me: the colleagues named some theorems in turn, which was followed by a unanimous and smiling acknowledgement for each one of how beautiful those formulas were. *They all spontaneously agreed*, for each equation mentioned, that it was something wonderful, even exciting. Later, at the end of the lecture, during the farewell greetings I came back to ask them a simple question, for which I was also a little embarrassed because I wasn't sure if it was an intelligent question: «when you talk about “beautiful theorems” are you all always in agreement?»

They replied that the agreement is usually extremely broad, almost unanimous: even if they have never worked together, if they do not know each other, even if they come from different parts of the world, mathematicians usually agree on whether a theorem is “beautiful” or not. Not only that: it is apparently common practice to intentionally seek out this feature, pursue it, and highlight it if present. As I discovered shortly afterwards, the issue was more extensive than I naively thought. «Mathematicians enjoy discussions of the beauty of mathematics» (Rota [1997]: 121); although “beautiful” is a problematic term, evidently far removed from the rigour of the exact sciences, members of this scientific community «are fond of passing judgment on the beauty of their favoured pieces of mathematics» (Rota [1997]: 121). What impressed me immediately was what seemed to be a singular use of this aesthetic judgement: it is a case, I do not know if unique but certainly rare, in which it seems very difficult to pass judgement if one is not really an expert in the discipline.

When confronted with a painting, a symphony, a monument, it is not indispensable to know how to paint, compose, sculpt, draw or realise an architectural project in order to express an aesthetic opinion. The latter may not be decisive for the advancement of studies, it may certainly be a naïve opinion if the person formulating it has little or no skill or expertise, but it remains possible to express an opinion on it and possibly enjoy it. When faced with a mathematical formula, a different situation arises: what supposed aesthetic

aspects could I possibly evaluate in a string of formal language if I do not know its meaning? Some objection might arise at this point: it could be a question of two different categories of “beauty”, or a misuse of the term in the case of mathematics. Why is it that even I, who do not know how to use oil colours, recognise the beauty of a Monet but have no element that allows me to “feel” that of Euler's identity?

The paper first proposes a reconnaissance of the reflections on mathematical beauty proposed by a number of famous scientists, in order to offer a concise overview of the way this question is understood by those who have practised mathematics professionally at the most expert levels. We then turn our attention to Gian-Carlo Rota's theoretical proposal: his reflections as a mathematician and philosopher offer a perspective, of phenomenological matrix, that we consider fruitful for looking at the question. In particular, Rota's contribution allows us to focus on the role of competence, acquired through effort, sedimentation and habit of repetition, in cultivating the potential to recognise the aesthetic quality of formal language². Finally, we draw on some contributions from *Gestalt* theory, closely connected to twentieth-century phenomenology for chronological and conceptual reasons, applying the idea of *gestalt wholeness* to the mathematical product and proposing some reflections that may help to clarify some of the dynamics underlying the attribution of qualities of beauty to formulas or the detection of its lack.

BEAUTY AS A CRITERION FOR SCIENTIFIC RESEARCH

The sentence at the beginning of this article was written, chalk on slate, on a blackboard at Moscow University: Paul Adrien Maurice Dirac,

² In this investigation, therefore, we are particularly concerned with formal mathematical language, although we do not exclude the possibility of extending our discourse to logical language; indeed, we are inclined to assume that the argumentation would work in the same way, but we reserve the right to conduct further studies.

Nobel Prize in physics, was there to give lectures in 1956. He wrote this statement as an answer to the question put to him by some of the listeners to summarise the principles of his own philosophy of physics. A great expert in mathematics, Dirac held the principle of mathematical beauty in the highest regard, using it both as a «heuristic guide» and, less commonly in his own scientific community, even as an «evaluative criterion» (Barone [2019]: 18-19; McAllister [1990]). The search for the beautiful formula or demonstration – which for some coincides with an evaluation of “elegance”, but it would seem that this does not apply unanimously (Rota [1997]: 128) – is a well-established and recognised practice in mathematics; it is perhaps less so in physics, as the need for experimental verification of results usually acts as a counterbalance to mathematical work alone and the intention to craft a perfect formula.

However, Dirac firmly believed that research in physics should be directed by the choice of mathematics to be used as the basis for one’s theory, and that mathematics should, first and foremost, be *beautiful*. The scientist believed that the «most powerful method of advance» that could be suggested for theoretical physics was to «employ all the resources of pure mathematics in attempts to perfect and generalise the mathematical formalism that forms the existing basis of theoretical physics, and *after* each success in this direction, to try to interpret the new mathematical features in terms of physical entities» (Dirac [1931]: 60).

According to him, working on an aesthetically satisfying mathematical product would be a good guide to good results in physics; in fact, from his own experience he concluded that «it seems to be one of the fundamental features of nature that fundamental physical laws are described in terms of a mathematical theory of great beauty and power, needing quite a high standard of mathematics for one to understand it» (Dirac [1963]: 247).

We can also say that the proposal to start from mathematics, in physics, is an authentic «methodological revolution» (Barone [2019]: 27) introduced by Dirac; in this way mathematical work, and specifically the search for a pleasing form of

it, would assume a hierarchically superior position to experimental confirmation. Far more singular is his firm belief in an evaluative function of the mathematical part, which could even impose itself on the experimental one; indeed, Dirac was convinced that, in the presence of beautiful mathematics and «really a sound insight», then the physicist could be confident of being «on a sure line of progress» (Dirac [1963]: 241). But what to do in the event of no experimental confirmation? A famous example he used to mention was an affair involving Erwin Schrödinger, who in the 1920s was working simultaneously and independently on the same problem that Werner Heisenberg was also working on, namely the emerging quantum theory.

The former, moving from an eminently theoretical perspective in contrast to the latter and searching for «a beautiful theory» (Dirac [1963]: 240), arrived at a wave equation describing atomic processes that had great beauty. However, when put to the test, it seemed to contradict the results of experiments. We now know that the equation was valid, and was indeed better than the one Schrödinger ended up publishing in its place: a non-relativistic version that, as Dirac points out, had inferior aesthetic qualities, obtained to make the experiments fit. In fact, what prevented the experimental verification from being correctly understood was the fact that the spin of the electron had not yet been discovered at the time. Dirac used this example to emphasise that Schrödinger should have had faith in the beauty of his equation, and that «it is more important to have beauty in one’s equations than to have them fit experiment» (Dirac [1963]: 241).

Indeed, «if there is not complete agreement between the results of one’s work and experiment, one should not allow oneself to be too discouraged, because the discrepancy may well be due to minor features that are not properly taken into account and that will get cleared up with further developments of the theory» (Dirac [1963]: 241). Nor was Dirac totally alone in this position; just to give an example, the search for precise aesthetic qualities in one’s mathematics was also dear to the

German physicist Hermann Weyl, whose confession was: «my work always tried to unite the truth with the beautiful, but when I had to choose one or the other, I usually chose the beautiful» (Chandrasekhar [1987]: 65).

But what exactly is meant by “mathematical beauty”? Dirac is lapidary on the subject, and does not, unfortunately, offer much in the way of clarification. In fact, the scientist claims that «this is a quality which cannot be defined, any more than beauty in art can be defined, but which people who study mathematics usually have no difficulty in appreciating» (Dirac [1939]: 122). He adds an element, stating that «it often happens» that «the requirements of simplicity and of beauty are the same» (Dirac [1939]: 122); in this regard, it is necessary to understand the meaning of the adjective “simple”. It would not be «practical simplicity» as «ease of description or calculation», but rather «logical simplicity, understood as conceptual economy» (Barone [2019]: 20).

We can say, therefore, that according to Dirac, the beautiful equation or demonstration usually bears a small number of elements, is organised according to an uncomplicated structure, and consists of a small number of primary concepts. It is also evident that this cannot be an idea of trivial ease of comprehension or calculation: consider that what Dirac considers most beautiful in theoretical physics include formulae such as Einstein’s law of gravity and his own wave equation, which describes the motion and properties of electrons in a relativistically invariant manner; these are evidently examples of extremely sophisticated mathematics.

Other mathematicians have tried to define this concept which, as in any other field, continues to elude strict definition: as Godfrey H. Hardy, a British mathematician also famous for being the mentor of the eminent Indian mathematician Srinivasa Ramanujan, recalls, «it may be very hard to define mathematical beauty, but that is just as true of beauty of any kind» (Hardy [1940]: 14). Attempting to clarify its meaning, Hardy links it to a property he calls «seriousness»: a mathematical idea would be serious, in this case, if char-

acterised by «a certain *generality* and a certain *depth*» (Hardy [1940]: 15).

We are again in the presence of other concepts that are difficult to define, and Hardy is aware of this, although he does attempt to sketch something useful about them. The “generality” would have to do with a wide extension or a vast network of relations with other mathematical constructions; we can think of a kind of evaluation of the number of questions with which the theorem in question would be connected. As he points out, for instance, there are many valid demonstrations of properties of groups composed of a few numbers, but these are mathematical curiosities, of which one would not say that they are “serious” because they lack sufficient “generality”; they have no chance of being beautiful (Hardy [1940]: 24-25).

Generality, defined somewhat vaguely by Hardy, would also have something to do with “depth”: if a theorem is placed in connection with numerous other mathematical constructions, it will therefore constitute an important node in the network that constitutes this discipline. If, instead of imagining a network, we think of a stratification of discoveries and ideas, we can say that the “deepest” ones would lie at the bottom of the others, not as the last in a hierarchical sense, but in the function of basis and support (Hardy [1940]: 27-28). So far, these are considerations that go beyond looking at the individual formula, focusing rather on the position of the mathematical product in the broader scientific landscape of the discipline.

This could also be considered in terms of the competence required to understand the theorem, or the proof under consideration: “serious” mathematical work, in Hardy’s sense, would require a considerable background of knowledge to be appreciated. The mathematician also identifies other qualities that would be present in beautiful mathematics, of which he brings Euclid’s and Pythagoras’ theorems as examples: «unexpectedness», «inevitability» and «economy», which Hardy calls «“purely aesthetic” qualities» (Hardy [1940]: 29). These are, once again, terms that are not easy to define if one wants to be rigorous.

The author sketches a few lines of clarification, saying that in these theorems «the arguments take so odd and surprising a form; the weapons used seem so childishly simple when compared with the far-reaching results; but there is no escape from the conclusions» (Hardy [1940]: 29). So: the beautiful formula would have something unexpected in its configuration, which is emphasised as a matter of observation; there returns, as in Dirac, a valorisation of simplicity, in the sense of cleanliness and conceptual economy; finally, a reflection is added on a sort of *necessity* effect of the result obtained. We might consider that in any well-crafted logical deductive chain, the consequence necessarily follows from the premises, but this would apply to every theorem proved. Instead, in this case, there is a feeling of conclusiveness in the face of a form or structure that, as per the classical definition of the adjective “necessary”, *cannot be otherwise*.

Let us also add to this brief overview the position of Heisenberg, who, when confronted with our topic, proposes a suggestive consideration that helps to better understand this theme of logical simplicity that has already emerged in previous cases. The scientist correlates beauty with the idea of unity in multiplicity: «the fact that in such a theory the many are confronted with the one, that in it the many are unified, itself has the undoubted consequence that we also feel it at the same time to be simple and beautiful» (Heisenberg [1974]: 174); he also mentions, in this regard, a characteristic of «proper conformity of the parts to one another and to the whole» (Heisenberg [1974]: 174). We believe that exploiting the concept of unity as a balanced and harmonious configuration of several elements may help to clarify part of this problematic issue. We propose to make use of Gian-Carlo Rota’s contribution at this point, as a mathematician and philosopher whose theoretical roots lie in Husserlian phenomenology: we are thinking of the *Logical Investigations* and especially the third one, which concerns reflection on the whole and the parts.

Without delving into this genealogy for obvious reasons of economy of space, but only with

the intention of fixing a useful point in the network we are trying to build, we can now propose a few themes elaborated by Rota.

EFFORT AND STEPWISENESS

In an essay dedicated to the *Phenomenology of Mathematical Beauty*, Rota acknowledges that the term “beauty” is widely used by the scientific community to which he also belongs, so it is a widespread and important phenomenon to subject to analysis. The author believes that there is a rather neglected element in the common, and nonetheless valid, practice of leveraging the heuristic function of beauty in mathematics. Indeed, he believes that, similar to «creativity» and even «happiness», beauty is a desirable but not directly pursuable result: it would not be possible, in his opinion, to obtain a mathematical product with positive aesthetic qualities on command. These would result as an «unpredictable byproduct» or «benefit», a consequence of mathematical activity that can arise, certainly, but by surprise, without the possibility of planning a strategy that leads directly to the result (Rota [1997]: 127). With regard to the ability to appreciate beauty in a mathematical work, which as we have already considered seems to be reserved for those who at least adequately understand its meaning, Rota believes that it is not a teachable or transmittable ability as one does with knowledge. According to the author, a mathematician comes to appreciate beauty in his field when he achieves a consistent «familiarity» with mathematical theory. This concept, for which Rota draws on Heideggerian vocabulary, serves to describe the «different degrees» of «our involvement» (Rota [2019], Part VI, Chap. 2; Rota [1997]: 128) in a given context and is linked to Rota’s broader reflection on teaching and learning. In order to become familiar with a theory one needs a consistent and solid habit of work and exercise: one needs «stepwiseness», «effort» and «*Sitzfleisch*». The latter German term is a combination of «sits» and «flesh», which Rota uses to designate «the ability to sit at a desk for

ten hours in a row without getting up»; by getting used to keeping one's body physically still in front of the problem, and concentrating in a prolonged and constant manner, exercise becomes habit, hence sedimented knowledge that leads to feeling "familiar" with the subject matter.

We would add that in other fields too, a certain habit and sedimentation of knowledge is indispensable, which we can also think of in terms of prolonged exposure to fashions and aesthetic trends, in order to judge the beauty of a product; but these could probably be skills that require a less intense and all-encompassing intellectual effort than that required in the mathematical field. We limit to providing this suggestion, since it does not deal with the specific subject of this paper, but considering it useful to propose this comparison.

Thus, for Rota, the laborious and constant sedimentation of learning is indispensable to the perception of the so-called "beauty" of a theory. This may seem strange, since, as he himself notes, «we think back to instances of appreciation of mathematical beauty as if they had been perceived in a moment of bliss, in a sudden flash like a light bulb suddenly being lit». Indeed, it happens that the familiarity acquired allows us to remove the «painful process of learning», leaving in its place the illusion of a «flash of insight» (Rota [1997]: 130). A mathematician therefore has an experience that, like perceptual experiences, does not seem to carry a burden of reasoning or presuppose habitual work, but appears instantaneous, easy, immediate. Rota devises a name for this misunderstanding: «light bulb mistake»; it would consist in the rather common illusion whereby mathematical truth would be grasped in an instantaneous transition from darkness to light, like a dazzling intuition. This view, which also often conditions the success of mathematics teaching in that it leads students and teachers to imagine that some kind of miraculous illumination is needed to reach understanding, neglects all the effort, habit and exercise that are indispensable to understanding meaning: «appreciation of mathematical beauty requires familiarity with a mathematical theory, and such familiarity is arrived at the cost of time,

effort, exercise, and *Sitzfleisch*» (Rota [1997]: 128).

In constructing an analysis of the phenomenon of mathematical beauty, Rota proceeds by looking at instances of theorems or demonstrations that mathematicians consider lacking this characteristic. The author notes that they do not usually tend to use the term «ugly», but rather other terms such as «awkward», «obscure», «redundant», «pointless»; furthermore, a recurring reaction is produced, which he defines as a «rhetorical question» and which he summarises as follows: «what is this good for?» (Rota [1997]: 129).

Now, even the layman can understand that pure mathematical research, before it finds an application, is not something immediately useful; it can subsequently, through encounters and intersections that are also fortuitous, intercept various needs of other applied sciences such as engineering, statistics, economics – just to give a few examples – and only then can it become useful. «Most results in pure mathematics, even the deepest ones, are not "good" for anything», Rota points out; yet this question recurs when faced with bad mathematics. Rota provides an explanation related to the *sense*: he believes that this supposed "usefulness", which mathematicians ask about, concerns not so much the practical use of the formula as its ability to "enlighten" the reader as to its meaning.

To follow up on this brief and difficult argument, we think it may be useful to recall from Rota's philosophical work the idea of *Fundierung*, which he takes from Edmund Husserl's *Logical Investigations* and uses to reason about the question, also Husserlian, of the relationship between the whole and the parts. The term *Fundierung* indicates a structural foundation relation that is established between the material aspect, called *facticity*, and *function*, which Rota also often calls *sense* (see Rota [2019], Part I, Chap. 5). The example of chess is useful to understand the difference and the link between the two aspects: «the game of chess requires pieces to be played. Nonetheless, we cannot infer anything about the game of chess by staring at the pieces» (Rota [2019], Part I, Chap. 3). In this case, the materiality of the chess pieces,

the material they are made of, their shape and size, constitutes the factual aspect; the role of each piece and the moves allowed to it, the set of rules of the game that is conducted with those pieces, constitutes the function or «sense». The latter is «layered upon» the facticity, although it is not reducible to it; the «phenomenon whereby a facticity is transcended towards sense» is described by Rota using the Heideggerian concept of *Ereignis*.

Now, since «you sense through a facticity», although the former is not reduced to the latter, the latter is an indispensable condition of the former, and facticity also partially determines our possibility of grasping meaning. If we think of a theorem, a formula, its facticity will be constituted by the signs that compose it, by the chalk on the blackboard or the ink on the paper, by the signifiers we hear or think of. Since these must have been chosen from among others, and placed in some configuration, we believe that the order in which those very symbols are placed and organised can go to constitute a *form*, a whole, which according to its organisation can be a better or worse vehicle of meaning: more or less *enlightening*.

For Rota, «mathematical beauty is the expression mathematicians have invented in order to obliquely admit the phenomenon of enlightenment while avoiding acknowledgment of the fuzziness of this phenomenon. They say that a theorem is beautiful when they mean to say that the theorem is enlightening»: this is therefore a kind of misappropriation, a misuse of the term³.

First of all, let us make it clear that we are not discussing the “truth” of which mathematical work should be the bearer, since any rigorously demonstrated work, whether beautiful or ugly, will certainly be true in the mathematical sense. Instead, it is a question of the ability that a string of formal language, given its construction and form, would or would not have, to make us grasp «the sense of the statement that has been verified to be true» (Rota [1997]: 131), an effect that Rota calls

«enlightenment». We are again faced with a term that is proposed to explain a very vague one, i.e. “beauty”, but which is equally difficult to define; Rota himself calls this matter “fuzzy”. How to recognise an enlightening theorem? It is if it «“fits” in its place», when «it sheds light around itself»; above all, an observation we consider somewhat clearer, when it is structured in such a way as to lead us to «perceive the inevitability of the statement being proved» (Rota [1997]: 132).

Therefore, here too appears one of the terms that had already been identified by other thinkers to define our problem: inevitability, which we can think of as the necessity of arriving at precisely that destiny, that configuration. Rota also believes that «lack of beauty is related to lack of definitiveness», and very helpfully points out that «a beautiful proof is more often than not the definitive proof (though a definitive proof need not be beautiful); a beautiful theorem is not likely to be improved upon, though often it is a motive for the development of definitive theories in which it may be enscenced» (Rota [1997]: 128-129). This is why, when there is a lack of beauty in a mathematical work, then «a motivation for further research» arises; indeed, most mathematical research work certainly does not consist of purely original results, which are quite rare, but rather «of polishing and refining statements and proofs of known results»: improving a form which is already true and rigorous, but which lacks definitiveness. «Beauty is seldom associated with pioneering work», the mathematician continues, recalling that «the first proof of a difficult theorem is seldom beautiful» (Rota [1997]: 129), and when one finds the beautiful form one is generally ready to consider the matter “closed” and move the search elsewhere.

A GOOD SHAPE

To appreciate mathematical beauty, therefore, requires not only basic but advanced competence; habit, exercise, *Sitzfleisch*. As Rota recalls, «the fundamental theorem of calculus depends for its

³ For a different perspective on the subject from the one proposed here, see Cellucci [2015] and, more widely, Montano [2013].

sense on knowing a certain amount of mathematics. Take away the math and it becomes incomprehensible» (Rota [2019], Part I, Chap. 5), the sense fades out, and with it any possibility of assessing whether it is nice or ugly.

The doubt arises that there may be some purely aesthetic qualities in mathematical formulae: if one needs all this knowledge and preparation to enjoy them, are we not detaching ourselves from the spectrum – which is also wide – of the aesthetic phenomenon, in its connection with the perceptive?

A non-specialist audience, but one endowed with an amateur curiosity for mathematics, may indeed also express themselves on the beauty of the formulae⁴; for example, some characteristics that may positively strike the aesthetic sense of those outside the discipline are: the brevity of the formula, the presence of symbols whose meaning they know, a certain “symmetry” of the writing between the first and second part of the equation⁵.

However, «theories that mathematicians consider to be beautiful seldom agree with the mathematics thought to be beautiful by the educated public» (Rota [1997]: 122); Rota brings up the example of Euclidean geometry, pointing out that, if this arouses a fairly widespread appreciation on the part of people who are generally educated but not experts in the field, we cannot really say that for professional mathematicians it arouses the same enthusiasm. Thus, from what has been said so far we can deduce that the “outward

appearance”, so to speak, of the string of formal language is not the exclusive seat of its eventual beauty; however, it does not seem to be possible to exclude this aspect entirely from the question. This is because: 1) the configuration of the formula is a conceptual matter but also a “visual” one; 2) adopting Rota’s perspective, we arrive at meaning through facticity, and this as a material aspect implies that it can still be the object of perception at the moment the formula is read, seen, heard.

It is certain that beauty for mathematicians is a serious matter: «a piece of mathematics that is agreed to be beautiful is more likely to be included in school curricula; the discoverer of a beautiful theorem is rewarded by promotions and awards; a beautiful argument will be imitated. In other words, the beauty of a piece of mathematics does not consist merely of the subjective feelings experienced by an observer» (Rota [1997]: 126). Thus, if a scientific community accustomed to rigour, which makes use of a symbolic language cleansed of all vagueness and ambiguity compared to the natural one, unanimously uses precisely the category of “beautiful”, which has always been problematic to define with rigour, there must be a reason. Therefore, recognising and appreciating Rota’s decisive contribution to this issue, which we have reported precisely because we believe in its usefulness, we note that in our view perhaps it is not very appropriate to think of a misuse of the word “beauty” by mathematicians, who according to the author, as we have seen, would choose it to avoid speaking of “enlightenment”. Also considering that such a substitution would not seem to improve things from the point of view of conceptual clarity, we think it more likely that if mathematicians use the concept of beauty, and precisely this word and not another, it is because it is precisely a type of beauty like any other.

It does not, in our view, differ qualitatively, but as the amount of habit and sedimented effort required – necessary but not sufficient – to be able to enjoy and grasp it, which are particularly high in the case of mathematics; we do not know and do not wish to express ourselves on other types of beauty as this is outside the context of this con-

⁴ In this regard, see the interesting study by Zeki et al. [2014], from the neuroscientific field, in which we can see the radical difference in response between mathematicians and non-mathematicians exposed to the same stimuli and asked questions about the beauty of certain equations and the possible emotional response that arises in them upon reading.

⁵ See Eugeni, Nicotra [2019]: 91-92. What is meant here is precisely the “drawing” sketched by the signs constituting the formula, thus a consideration «like observing an Escher drawing», which therefore 1) is unrelated to the meaning of the formula, 2) has nothing to do with the specific sense that the term “symmetry” takes on in the sciences, especially in mathematics used for physical laws. See on this subject Barone [2013].

tribution and would require a separate study (see Portera [2021]).

If the only characteristic needed to evaluate the aesthetic quality of a theorem were competence, it would be difficult to think of a distinction between beautiful and unbeautiful formulas, since every mathematical work needs competence to be treated. Therefore there must be some other aspect; as we have seen, illustrious thinkers have attempted to evoke this with terms such as *unity*, *inevitability*, *simplicity*. Picking up and exploiting the references proposed so far to forms and configurations of multiple elements in a whole, we would like to note that these attributes can be included in the characteristics that, within the framework of *Gestalt* theory, are attributed to what is called a «good form»: «regularity, symmetry, cohesion, homogeneity, balance, maximum simplicity, conciseness» (Katz [1992]: 60).

Through Rota, in contact with Husserlian phenomenology, at this point availing ourselves of *Gestalt* theory does not seem unsuitable but appropriate; for these two fields show extensive intersections, so that one can be said to owe much to the other and vice versa.

A possible objection immediately arises: what *form* should be considered, in the case of an equation for example, if we have so far said that it is eminently the non-specialist public that would take into account the design traced by symbols? To answer this, we can appeal to the studies of the psychology of form in the field of «theory of thought». Indeed, in this field of study it is possible to speak of form not only for perceptual wholes, such as visible configurations (figures) or audible ones (melodies), but also for wholes that emerge in other types of noetic interaction – to put it in a phenomenological lexicon. Indeed

I can hear a very long sentence – read or heard – as a unity. A dialogue conducted over a fairly considerable period of time can be in my consciousness as a unity. The discussion of a problem by a scientific association can be conceived by the various members as an integral unity. How could I understand the laborious demonstration of a mathematical axi-

om, if it did not present itself to my consciousness as an integral whole, in such a way that the individual elements of the demonstration remain alive, well interlocked with each other? (Katz [1992]: 57)

In such cases, we can speak of «cogitative forms or structures», which, although they differ from figural forms, also have certain properties in common with them and constitute, as much as these, «unitary complexes». For Kurt Koffka, one of the leading exponents of the psychology of form, thought itself as a structured process would function through laws analogous to those that apply to sensation.

This theoretical perspective would, in our opinion, allow us to hypothesise a possible interpretation of mathematical beauty in continuity with Rota's one, which could perhaps – we certainly do not want to say *resolve* the issue, but – help shed some light on it or at least provide useful elements for reflection.

Let us consider, among the *Gestalt* laws, the so-called “law of Prägnanz”; in recalling it, let us remember that the *Gestalt* school does not propose a single definition for each law but, in an agreement of principle among the various theorists, brings some differences in the enunciation of the basic principles. The Prägnanz manifests itself through the so-called «good form» concept, of which we offer the following definition: «psychological organisation is always as “good” as the given conditions allow» (Katz [1992]: 60; see also Koffka [1935]).

This entails another necessary step: in cases where the form is not good, i.e. if we are faced with an «open» or incomplete figure», for *Gestalt* psychology we inevitably tend to want to complete and “close” that form in order to achieve a stable and satisfactory, *definitive* configuration. Even in the sphere of thinking activity, and not only in the face of visual or auditory configurations, there is the need to bring the configuration to a stable point of equilibrium: «there is an analogy between the tendency to Prägnanz as, for example, manifested in the phenomenon of the integration or “closure” of an “open” or incomplete figure, and the integration or closure of an

open question, considered as a “cogitative form”» (Katz [1992]: 120).

We note that the attributes of the good cogitative form are similar to the attributes of the beautiful equation: a stable, closed and therefore definitive whole; in equilibrium, whose constituent elements are simple in the sense of logical optimisation and reduction to the least possible complexity; placed in such an order that no element needs to be moved any further, giving a sense of *inevitability*.

On the contrary, a bad or open form carries a tension in the observer that translates into the need for closure, rearrangement, repositioning of the elements until a stable form is found. This is reminiscent of what Rota said about everyday mathematical research, which proceeds through efforts to refine and “embellish” matters that are already rigorous and true but not yet final: these do not possess mathematical beauty and therefore one strives, while still having something that works for what it must, to arrive at a stable and closed form that allows one to say “we can stop”.

We can continue the analysis thus far by briefly considering the contribution of the psychology of form to the study of productive thought, that is, the activity of thought that creates and produces knowledge. According to Max Wertheimer, this activity essentially consists of «structural transformations», during which «facts must undergo a polarisation around new centres» (Katz [1992]: 122; see Wertheimer [1959]). It would be a matter of using the same facts, i.e. elements with which one is working, and reorganising them in a new configuration in which the equilibrium point can change, in order to achieve greater stability.

A particularly fruitful example, although it does not concern mathematical beauty but nevertheless allows us to better explain the question, is given by the gestalt reading of some famous “serendipities” in the history of science, such as the falling apple for Newton or the swinging chandelier for Galileo. Obviously, Newton was not the first individual to see an apple fall, nor can we think that anyone saw a chandelier swing before Galileo; the question therefore arises as to why such events could

constitute such powerful inspirations. One possible interpretation, certainly not the only one but in our opinion a convincing one, is the gestalt perspective of Prägnanz. The great scientists mentioned were, in those moments, in a kind of «psychic tension» because of the open and urgent questions that were grinding within them, waiting impatiently for closure. We can imagine the issues that were churning within them as large constructions, already sufficiently mature but not yet closed, generating a «tension» that «required balance». Then «their casual observation of the apple or the chandelier came to fill their mental “gap”, just as the last piece of a puzzle fits the last remaining gap in the game» (Katz [1992]: 122-123).

Thus, the idea of considering mathematical expression as a gestalt whole, and thinking of cases of ugliness as open forms in need of reconfiguration and cases of beauty as closed and definitive forms, seems to us an interesting possibility for reflecting on this complex issue.

Moreover, appealing to a theory that begins by working on sensible forms and goes on to extend its concepts to “cogitative” configurations allows us to reconcile the conceptual aspect, preponderant in the experience of formal mathematical language, with the perceptual one, which we also believe is present. A formal string in fact remains in any case a linguistic expression, however non-natural, and as such it does not seem strange to attribute aesthetic qualities to it.

In this regard, Maurice Merleau-Ponty’s reflections on «algorithmic language», the definition he gives to the formal language of logic and mathematics, may be useful, again drawing on the field between phenomenology and the theory of form. Although it has been cleansed of the ambiguity and historicity that characterise it in its natural version, it is still language: «algorithmic expression [...] is a special case of language» (Merleau-Ponty [1973]: 128).

But just as knowing how to read is not enough to appreciate the beauty of a novel, neither is knowing the individual meanings of the symbols used in a formula enough to assess its aesthetic impact: it is a necessary but not sufficient condi-

tion. Indeed, «mathematical truth» and with it eventual beauty, we add, «appears only to a subject for whom there are structures, situations and a perspective», i.e. a competence, just as «“language” knowledge arouses transformations in the given significations which were contained in it only in the way French literature is contained in the French language» (Merleau-Ponty [1973]: 131); that is to say, competence, exercise, stratified habit are also needed to be able to appreciate a literary work. Let us add, moreover, that if we can consider the hypothesis that it is not ambiguity, vagueness and autonomous diachronic evolution that allow for the aesthetic qualities of languages, but that these may be based on the symbolic function as such, then we may have some more elements to understand why a formal string can move competent people.

REFERENCES

- Barone, V., 2013: *L'ordine del mondo. Le simmetrie in fisica da Aristotele a Higgs*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Barone, V., 2019: *L'anima pura della fisica. La filosofia naturale di Paul A.M. Dirac*, in Dirac, P. A. M., *La bellezza come metodo. Saggi e riflessioni su fisica e matematica*, ed. by V. Barone, pp. 9-37, my translation of the quoted parts.
- Cellucci, M., 2015: *Mathematical Beauty, Understanding, and Discovery*, “Foundations of Science” 20, pp. 339–355.
- Chandrasekhar, S., 1987: *Truth and Beauty: Aesthetic Motivations in Science*, University of Chicago Press, Chicago.
- Dirac, P.A.M., 1931: *Quantised singularities in the electromagnetic field*, “Proceedings of The Royal Society” 133, pp. 60-72.
- Dirac, P.A.M., 1939: *The Relation between Mathematics and Physics*, “Proceedings of the Royal Society” 59, pp. 122-129.
- Dirac, P.A.M., 1963: *The Evolution of the Physicist's Picture of Nature*, “Scientific American” 208, pp. 239-247.
- Eugeni, F., Nicotra, L., 2018: *La sezione aurea è una chiave per la comprensione del bello?*, “Science and Philosophy” 7(2), pp. 83-112.
- Hardy, G.H., 1940: *A Mathematician's Apology*, University of Alberta Mathematical Sciences Society, Alberta.
- Heisenberg, W., 1974: *Across the frontiers*, Harper & Row, New York-Evanston-San Francisco-London.
- Katz, D., 1992: *Gestaltpsychologie*, Benne Schwabe & Co., Basel, my translation of the quoted parts.
- Koffka, K., 1935, *Principles of Gestalt psychology*, Harcourt, Brace.
- McAllister, J.W., 1990: *Dirac and the Aesthetic Evaluation of Theories*, “Methodology and Science” 23, pp. 87-102.
- Merleau-Ponty, M., 1973: *The prose of the world*, transl. by J. O' Neill, Northwestern University Press, Evanston.
- Montano, U., 2013: *Explaining Beauty in Mathematics: An Aesthetic Theory of Mathematics*, Springer, Cham.
- Portera, M., 2021: *La bellezza è un'abitudine. Come si sviluppa l'estetico*, Carocci, Roma.
- Rota, G.-C., 1997: *The Phenomenology of Mathematical Beauty*, in Id., *Indiscrete Thoughts*, ed. by F. Palombi, Birkhäuser, Boston-Basel-Berlin, pp. 108-120.
- Rota, G.-C., 2019: *The End of Objectivity*, ed. by D. De Rosa, F. Palombi, “The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy” 18.
- Wertheimer, M., 1959: *Productive thinking*, Harper & brothers, New York.



Citation: Guerra Miranda, L. (2023). Bernard Stiegler's postfoundational aesthetics and gestural apparatuses for a memory to come. *Aisthesis* 16(2): 133-146. doi: 10.36253/Aisthesis-14746

Copyright: © 2023 Guerra Miranda, L. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Bernard Stiegler's postfoundational aesthetics and gestural apparatuses for a memory to come

LUIS GUERRA MIRANDA

University of the Arts Helsinki
luis.guerra.miranda@uniarts.fi

Abstract. This article explores Bernard Stiegler's philosophical approach to culture in dialogue with Oliver Marchart's postfoundational framework and conflictual aesthetics. Through the exposition of two different cases of gestural devices, it exposes Stiegler's potential postfoundational aesthetics as an attempt to establish the necessary conditions for re-thinking the grounded-ungrounded existing relationship between humans, technical objects, and the composition of potential realities to grasp from an autopoietic relationship. These artistic and cultural examples are considered critical concepts that enhance and interrupt the philosophical discourse. The article argues that Stiegler's aesthetics is committed to the capacity that art, as a technology of the spirit, can contribute as agency in shaping public power, even when these agents are not directly in conflict and develop lesser and fragile performative technics through which a memory becomes present again.

Keywords: Bernard Stiegler, postfoundational, aesthetics, arts, gestures, apparatuses, technics.

INTRODUCTION: THE GHOST DANCE

The technique is a support of memory. And that means that the technique is the condition of constitution of relation to the past¹.

The message Wovoka received from God itself during one of several visits and visions ignited the flame of a movement. The Ghost Dance was a collective, social, and cultural gestural apparatus spread throughout the United States. This event appeared in the recent history of the colonisation of America (Mooney [1896]; Stewart [1977]; Warren, [2015])².

¹ «La technique est un support de la mémoire. Et cela signifie que la technique est la condition de constitution du rapport au passé» (Barison, Ross, [2004]).

² James Mooney was an American ethnographer who did the first and most important research on the phenomenon of the Ghost Dance. As he himself describes in his monumental work on it, he spent more than two years visit-

The Ghost Dance was a spiritual movement initially rooted in the visions of an elder holy man named Wodziwob (Carroll et al. [2004]: 127), who foresaw the renewal of the Earth and how to help to the situation the Paiute tribe was experiencing:

The great underlying principle of the Ghost dance doctrine is that the time will come when the whole Indian race, living and dead, will be reunited upon a regenerated earth, to live a life of aboriginal happiness, forever free from death, disease, and misery. (Mooney [1965]: 20)

During this period, many people died in contact with European diseases, especially because of a typhoid epidemic in 1867. In his vision, Wodziwob saw a cataclysm that removed all the Europeans, leaving the land for the Indians. He died in 1872. On January 1, 1889, another holy man had visions that echoed those of Wodziwob. Wovoka, or Jack Wilson, was a Northern Paiute. He saw the European settlers leaving or disappearing, the buffalo returning, and the land finally restored to Indian peoples (Mooney [1896]: 777). In James Mooney's report, he asserts that Wovoka had a vision that lately was transmitted by different visitors. Originally, as Mooney states of his conversation with Wovoka, the vision was about peace between native Americans and the whites' settlers. It is later that in the progress of its communication that the vision changed slightly between tribes and developed an interpretation on the disappearance of the whites. Mooney comments this discrepancy in his report reporting that the «(He) earnestly repudiated any idea of hostility toward the whites, asserting that his religion was one of universal peace» (Mooney [1896]: 772).

ing, living with the American tribes, and even participating in the dance. In one of his several journeys, he took with him a Kodak camera and made some photographs of the dance and the trance. Mooney did this work under the auspices of the Bureau of American Ethnology, within the Smithsonian Institution (see Mooney [1896]: 654). For more images and sound records: <https://www.loc.gov/item/00694139/>; <https://archive.org/details/Collected-WorksOfJamesMooney>,

Wovoka was raised in a white family and was exposed to Christianity (Mooney [1896]: 765)³. This can explain why his messages included a series of references to Jesus Christ and the return of the Messiah (Charles River Editors [2022]: 16)⁴. Many leaders of Indian communities saw in Wovoka's visions a new possibility to free their lands and people, and they also found the technic that was needed to reach this purpose: a dance. Dance has been, together with songs and words, one of the main technics through which America's original inhabitants have searched to achieve their spiritual and material aims, such as healing wounded or stressed communities and bodies, influencing particular events, or connecting with spirits and forces beyond the human realm (Kurath [2022]; Bell [2007]; Silver, Wilson [1988]). The Ghost Dance was based already on a long tradition of round dances common to many Indian peoples. These round dances were always communal, social, and healing based. Participants generally danced, holding hands in circles, swaying rhythms between bodies, stomps, and songs.

What does the Ghost Dance have to do with an approach to Bernard Stiegler's aesthetics? I suggest that its example immediately exposes the hypothesis of gestural apparatuses for collective memories to come. It makes a case for Stiegler's understanding of the condition of art, understood as a technique of collective knowledge and memory holder. Before going any further, however, we must describe a second feature of the Ghost

³ Wovoka, as Mooney states, was the son of another prophet, Tāvībo. His tribe, the Paiutes, lived near the Walker River Reservation, in western Nevada. The Paiutes were allowed to work for the settlers. This situation allowed Wovoka to be 'attached to the family of a ranchman in Mason valley, named David Wilson, who took an interest in him and bestowed on him the name of Jack Wilson' (Mooney [1896]: 765). For further references on Wovoka's life see Mooney (1986): 770 and followings.

⁴ «Wovoka worked for several years on the ranch of David and Abigail Wilson in the Mason Valley. (...) The Wilsons were deeply religious Presbyterians, and the family provided Wovoka with ample opportunity to hear readings from the Bible, prayers and conversations about religion» (Charles River Editors [2022]: 16).



Figure 1. Photo by James Mooney, 1890. See Warren (2021).

Dance as an event, which should reinforce its relevance in the context of an introduction to Stiegler's philosophical thinking.

This second feature has to do with one of the forms through which the visions and the Ghost Dance as a practice to perform were distributed at that moment, in particular one of them: letters sent by post. The spiritual and political leaders of the Indian communities constantly sent letters to other leaders, asking them to join forces in producing, forming, and realizing the dance. It was vital for them to have as many people as possible involved in carrying the dance out. This methodology of dissemination was made clearly possible by a technical factor, proper to the industrialisation that had accompanied colonization, i.e., the functional nationwide mail system that crossed the territories claimed by the Government of the United States. We can see that the dance apparatus could reach more people thanks to the existence of an industrialised communication device. Precisely because of the living conditions of Indian people in reserves, the mail system provided them with a technology of transmission, exchange and distribution of ideas that would have been unthinkable before (Gage [2020]: 19)⁵. And in

⁵ Letters were not the only media or technology used by the communities. There were also a lot of travels by messengers, going and coming between territories, allowing

fact, it was the elevated number of letters sent during a short period that alerted the American State authorities on the phenomenon of the Ghost Dance. Its subsequent prohibition and the persecution and assassination of Indian leaders who promoted it reveals the impact the Ghost Dance had at that moment, as well as its central role in Indian peoples' struggle against the colonial force of the United States Government (Brown [1970]; Carroll et al. [2004]; Green [2014]).

The end of the movement happened through a massacre by US Army. On December 29, 1890, near Wounded Knee Creek, on the Pine Ridge Indian Reservation in South Dakota, the Miniconjou (Sioux) surrendered to Col. James W. Forsyth. During the process a man began to dance the Ghost Dance and the 7th Cavalry opened fire. Between 250 to 300 people were killed that day, almost half of whom were women and children. Wounded Knee Massacre was the last major armed conflict between the United States Army and the Plains Indians. After it, the remaining Indian tribes were subdued or forcibly assimilated

the ideas and news spread throughout the states and reservations. Nevertheless, these trips were also made easier by the rail network functioning at that moment in the States: «Native Americans made at least twelve hundred trips between western reservations, and probably many more, from 1880 to 1890» (Gage [2020]).

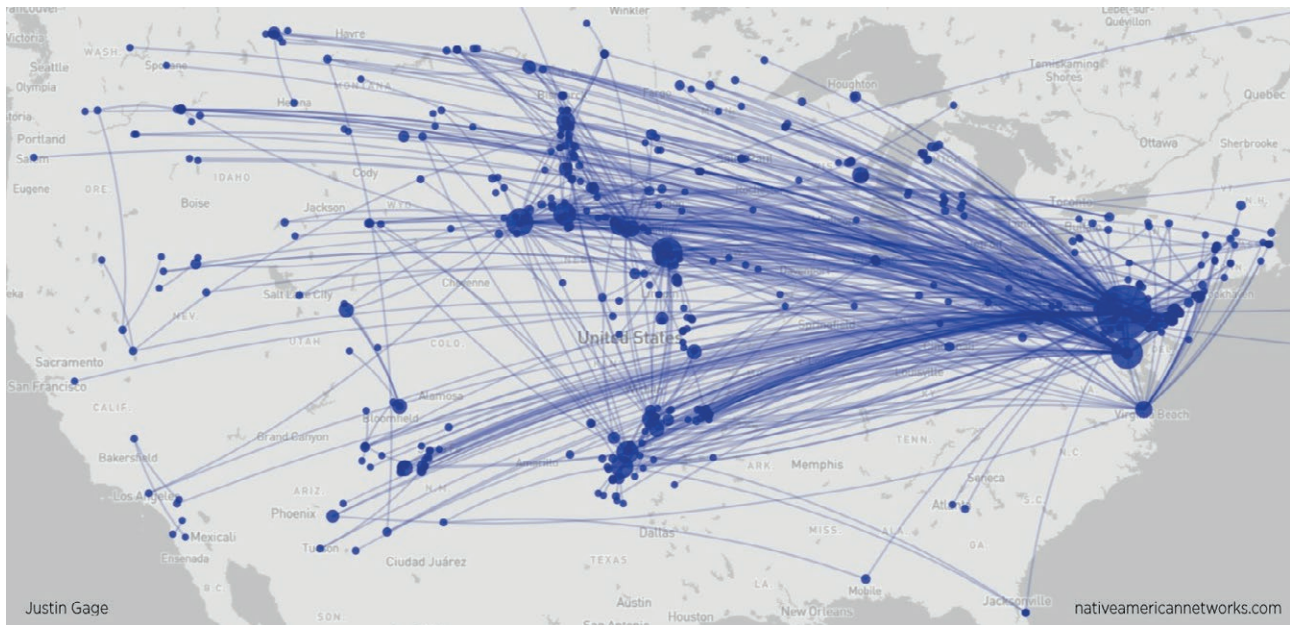


Figure 2. Map showing the letters sent by Native Americans between 1876-1896. See Gage (2020).

into white US society. It is also clear that after the massacre, Wovoka instructed other leaders in the native communities to stop the ghost dance. But the dance resisted until today, disguised through different rituals⁶.

POSTFOUNDATIONAL AESTHETICS

Today we need to understand the process of technical evolution, given that we are experiencing the deep opacity of technics. Stiegler (1998): 21

In his book *Post-Foundational Political Thought. Political difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*, the political theorist and philosopher Oliver Marchart explains that post-foundationalism implies a «constant interrogation of metaphysical foundations – such as totality, universality, essence, and ground» (Marchart [2007]: 2). It contrasts with what can be called foundationalist theories, which assume that societies, and

cultures, can be «grounded on principles that are (1) undeniable and immune to revision and (2) located outside society and politics» (Marchart [2007]: 11, quoting, Herzog [1985]: 20). According to Marchart, what distinguishes post-foundational thinkers such as Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou and Ernesto Laclau, is their interest in the processes of grounding and ungrounding of all social beings (Marchart [2007]: 9). Their philosophies are theorizing «the conditions of possibility for discursive structures and identities to appear, as well as the conditions of impossibility for them to ever become fully constituted and saturated» (Palonen, Sundell [2019]: 3). Marchart thus proposes a definition of a post-foundationalist constellation at the «realization of the groundlessness of the social as the entirety of the discursive» (Marchart [2007]: 33). This moment of groundlessness and contingency resides in the political, which, in post-foundational philosophies crucially differs from politics.

Marchart (2021) goes further in his postfoundational definition and explores its relationship with the sphere of the arts and politics in a second book titled *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. In this book, Marchart criti-

⁶ For more on Wounded Knee, see Brown (1970) and Greene (2014).

cises what he calls the «spontaneous ideology of art», whose main champion and legitimiser is, in his view, the French philosopher Jacques Rancière as his main champion and legitimizer:

Although Ranciere's theory is widely read as a new approach to political aesthetics, it is actually antipolitical, as it provides the art field with ideological arguments against any explicit politicization. This appeal's to be the reason for the unrivalled success of his theory within the art field, as it allows antipolitical artists and curators to claim that what they produce or exhibit is political, even though it is entirely detached from any concrete project that would threaten art's autonomy. (Marchart [2021]: 13)

Marchart claims that the «spontaneous ideology of art» depoliticizes the capacity of the arts by assuming a pre-given political condition:

This ideology is structured around a paradoxical trope: not that art, according to its functionaries, is non-political. It is political, but it is political, we are told, precisely in being not political. Art's true politics resides in its complexity, obliqueness, and remoteness from every political practice in the strict sense. The less art is explicitly political, we are led to conclude from this, the more political it actually is. For this peculiar reason, we do not need explicitly political art. (Marchart [2021]: 12-13)

As an example of this ideology, he mentions Claire Bishop's (2012) approach, which is a reactualisation of Ranciere's claims on the political of all artistic practices. Marchart proposes instead a «conflictual aesthetics» that is based on an antagonism within the political field. Conflict aesthetics will be that of «propagating, agitating, and organizing as three interconnected ways of rehearsing antagonism» (Marchart [2021]: 30). It is the expression of the conflict, as well as its visualizations and enaction that allow the emergence of an indisposition within the rutinary practices of social institutions. I suggest that Stiegler's account on the cultural sphere is akin with Marchart's postfoundational thinking on aesthetics on this particular aspect. It is precisely in the cultural

sphere that the disruptive capacity of the neoliberal capitalist system erodes the political capacities of communities. When the techno-industrial project continues to expand in the fields of genetic and neuronal controlling, through technological devices that are meant to enhance our mental and physical capacities of experiences, it is certainly through a cultural sedimentation of disruptions, or that of psycho-social traumas that the performative practices of collective bodily devices still can contra-effect and affect. I will now focus on this issue and examine Stiegler's idea on the role artists should have within communities, beyond a Western institutional definition of the arts, and within the disrupting conditions of suppression and oppression we experience.

It is not possible here to unfold an entire critic to Marchart's proposal, but it is certainly necessary to note that there is a difference between what Marchart considers as political art, or activism, which conceptually works within a tradition of European models of modern democracy and political participatory struggle, and the practices portrayed in this article, which cannot be considered forms of *artivism* in the sense Marchart exposes. The examples in this article subtract themselves from a direct antagonism, and they do not participate in the same sense to the structural tradition Marchart assumes. His examples have as their main territory of discussion the recent history of Europe, or the Global North, which leaves outside the references to paradigmatic actions that occurred under different or marginal political and historical conditions. The practices described in the article sustain themselves in their own material occurrence without needing the recognition of their occurrence from the hegemonic discourses of power in place. In fact, they happen infrapolitically, referring here to James C. Scott's notion regarding the arts of not-being governed (Scott [2009]). They pertain to a dislocated territoriality that stays in relation to the European tradition but happens outside and marginally to that context.

A postfoundational aesthetics, then, should be an aesthetics that withdraws itself from given essences that have built it, or are still building it.

In the same way that postfoundational philosophy operates a differentiation between politics and the political, it would be necessary to distinguish aesthetics from the aesthetical. A postfoundational aesthetics can only be a deconstructive gesture, like in the cases of Phillippe Lacoue-Labarthe and Jean Luc Nancy. A gesture of withdrawal or, in Lacoue-Labarthe and Nancy's terms, «retreat», which constitutes a «retracing of the political, remarking it, by raising the question in a new way» (Lacoue-Labarthe, Nancy [1997]: 112; Marchart [2007]: 64). In that sense, it certainly complicates the linearity of any origin that would have found a destiny to progress towards. Marchart understands that withdrawal gesture, constitutive of the postfoundational critic, as an active form of forcing the given conditions of relationality within a society. This gesture of retreat will enable a dislocation in the ordered diagram of singularities in a «specific social or communal location», retracing them from different angles, and potentially composing new paths of collectivity:

If they do not occupy a specific social or communal location, as they (singularities) only arise through and by the act of sharing, if they do not relate to the whole of community (to the communion as the One), but rather to the very withdrawal of community as a whole, then one is forced to approach the questions of relation from the angle of division, of connection from the angle of disconnection, of community from the angle of its retreat, and of communion from the angle of its disruption. (Marchart [2007]: 74)

Why should we situate Stiegler's philosophy within this set of thinkers or the postfoundational milieu, and why is it interesting? Stiegler shares the same *constant interrogation*, a deconstructive gesture. His work also considers an element that goes beyond the Heideggerian tradition of understanding technology as mere calculability. The general organology Stiegler proposes as a method already sizes this condition of a postfoundational critic. Because of the current «stage of organological development – that is of technological development which does, in general, modify both psy-

chosomatic and social organizations but today does so in an accelerated way» (Stiegler [2020]: 73), Stiegler's philosophy attempts to establish the necessary conditions for re-thinking the grounded-ungrounded existing relationship between humans, technical objects, and the composition of potential realities to grasp from that autopoietic relationship. Stiegler's questioning of the arts in his work considers this creative and relational complexity, a complexity based on the fact that the history of art, if there is one, belongs to a multi-localised and multi-layered terrain that does not coincide with a teleontological political destiny or project of European origins.

What does *epokhe* mean? It means interruption, suspension. And it is in this sense that Husserl's phenomenological method takes up this term. But it also means epoch, that is, collective individuation. Individuation: this is what occurs in a noetic milieu, inasmuch as it is noetic only to the extent that we can tear ourselves away from it only intermittently, and, in so doing, trans-form it. Individuation means constant trans-formation. (Stiegler [2020]: 161)

Before going further, we should say something about Stiegler's use of the term «technics», which confront us with the core of his philosophical project. Bernard Stiegler's major trilogy is titled of *La technique et les temps*⁷ (see Stiegler [1994]; Stiegler [1996]; Stiegler [2001]). He uses the notion of technics to refer to what he calls «inorganic organized beings» (Stiegler [1998]: 17). What Stiegler establishes early on in his work is the relational formation that exists between humans and technical objects. They belong in certain sense together, to their reciprocal constitution. The technical object becomes an element of exteriorisation that creates a new relation towards the human and the environment. The creation of tools, technics, creates the human (Stiegler [1998]), because it com-

⁷ In 2018 Fayard Éditions published the three volumes together in one book. I have mainly used this edition as a reference together with the English translations published by Stanford University Press in 1998, 2008 and 2010 respectively.

poses a new territory of perception and cognition of the lived experience, both individually and collectively. As Stiegler writes in the general introduction to *Technics and Time*: «As a “process of exteriorization”, technics is the pursuit of life by means other than life» (Stiegler [1998]: 17). The technical objects create a relational memory that traces towards the past, both in terms of genetic memory and memory of the central nervous system. According to Stiegler, there are three types of memory: «genetic memory, epigenetic memory, and epiphylogenetic memory» (Stiegler [1998]: 177; Roberts [2005]). Therefore, the technical objects cannot be understood as mere tools created or used by humans. The evolution of their forms, and the dynamics they formed between themselves and with the environments they inhabit, are breaking the existent boundaries of relational life. For Stiegler this change calls for a *new consideration of technicity*. Because technics «is woven into the development of humanity» (Abbinnett [2018]: 13).

Art is, for Stiegler, the unexpected opening source of a process of collective individuation (Stiegler [2020]: 74), through which we all have the «potential to receive and to disseminate the exclamatory gesture of the other» (Abbinnett [2018]: 140). As Professor Ross Abbinnett comments, at the end of the chapter *Crises of the aesthetics*, Stiegler is committed to the capacity that art, as a technology of the spirit, can contribute as agency in shaping public power. Stiegler recognises the sensory potential of art in the sense of being a *technology* that exosomatizes⁸ the «traumatological formation of the symbolic order of

society» beyond the given structures of exosomatization in place. Of course, Stiegler has in mind an art which, particularly in Western industrialised countries, has publicly and critically contributed to the necessary transformations produced by its hyper-industrialisation. Joseph Beuys and Andy Warhol are the European and North American examples he uses when he comments on his interest in an art conscious of its participation and contribution to the life of the organised polis. It is here where it is possible to signal the inclusion of Stiegler in the postfoundational field and an agreement with Marchart's proposal of conflictual aesthetics. Certainly, there are important differences between Warhol and Beuys practices. Nevertheless, in their own ways, both reshaped the political spaces of art and the resonances of the arts in social and public debates.

In the same way Beuys and Warhol are seen by Stiegler as examples of an art that shapes the public sphere, the Ghost Dance can be seen as intrinsically contributing to the thinking and sustainability of a hidden public sphere of a community. An act, desperate enough, of care of a common body in front of a hyper destructive force that brought it to the fringes of extinction. At the same time, it certainly cannot be seen in the sense the Beuysian rituals politically confronted or critically engaged with European or globalised Western issues, such as democracy, economy or even ecology.

In his article *Relational Ecology and the Digital Pharmakon*, Stiegler comments that:

Education is the fruit of the accumulated experience of generations. It develops a patina over time like the pebbles rolling in the current along the riverbed that they themselves constitute. Education is the transindividuation of individual memories engendered by individual experiences, ones which, through being transmitted and developing a patina – that is, in being regulated, in forming a body of procedures, and sometimes in becoming formal regulations – have resulted in a collective memory constituted by the attentional forms of knowledge: knowhow, lifeskills, cognitive and theoretical knowledges. (Stiegler [2012]: 2)

⁸ The notion of exosomatization comes from Alfred J. Lotka, who understood the important and undeniable influence of human activity through engineering upon the world. This transformation occurs through inorganic organs: tools that produce, exchange, and consume energy. Lotka even uses the notion of exosomatic evolution (Lotka [1945]: 188), through which he assumes the relevant importance of «artificial aids» in the processes of adaptation of human life to new environmental conditions produced, in fact, through those relational exchanges between humans and nature.

Education is, for Stiegler, the main tool, or technique, of transindividuation, that a society or community has for making accessible, acknowledgeable, an accumulated past, that has not been experienced directly. A technique that has been engineered to be transmitted through a methodology, a body of procedures, through which accessing an embodiment in each individual of that common thread. This description is not considering just the defined knowledge, but the ways by which that knowledge is communicated. In that sense, the technique of education works in between the technical objects used in its transmission, the bodies involved, and the relational environment they built in their relational space.

Without the modelling of education that Stiegler mentions in general through repetition, in the form of habitus, the faculties of an individual remain just «latent, unexpressed and unknown» (Stiegler [2012]). This habitus can be only forged through attention. Attention is the capacity that is necessary to learn. If interfered or disrupted, then the process of individuation cannot take place. The type or model of attention conforms, in fact, the form of knowledge of a community. The material techniques condition the attentional model formed within that community, even spontaneously (Stiegler [2003]). And for Stiegler, in that sense, they are *mnemotechnics*:

Humans die but their histories remain – this is the big difference between mankind and other life forms. Among these traces most have in fact not been produced with a view to transmitting memories: a piece of pottery or a tool were not made to transmit any memory but they do so nevertheless, spontaneously. Which is why archaeologists are looking for them: they are often the only witnesses of the most ancient *episodes*. Other traces are specifically devoted to the transmission of memory: for example, writing, photography, phonography and cinematography. The latter even makes an industry out of producing and transmitting these traces we call retentions. (Stiegler [2003])

This means techniques that can *transport, express, exchange through time and space*. The pub-

lication of the Bible is a good example of it. But even more than that, the first publication of a bible in a lingua franca and not in Latin is a more specific example of that modelling of knowledge and the form of education, the vehicle or interface of education.

For Stiegler, culture is «the intergenerational transmission of attentional forms» through «psychosocial memory technologically exteriorized and supported». Stiegler highlights the importance of the modelling of education and cultures when the technical devices of accumulation of memory simultaneously disrupt that necessary attention. Which is basically what he expresses as a concern in contemporary times. Knowledge is thus becoming affected and infected by the disrupting effects of the industrial production of mnemotechnic devices: «As attention forming, education is the modality through which the social being that is always also a psychic individual *individuates itself at once psychically and collectively*» (Stiegler [2012]). Education is the modality, which means that the interface of that shaping of the attention depends on the educational model chosen by a specific society. Social beings individuate themselves through the interface of education. But what is the model of education that can create the attentiveness of that forming? The educational model has been at the base of the cultural building in Western societies. The souls of the citizens were at stake between philosophy and the arts since the Greeks. Philosophy was a model, and the arts were other. Here lies Plato's famous rejection of certain arts while others were useful in the modelling experience of souls, their individual processes. The performativity of the educational experience is fundamental in the form of a social being who apprehends the context within which she evolves. The comprehension of the context depends on the formal interface the social being has: the plasticity it considers from its pre-given experiences of attention. And it is here that the arts, as collective gestural apparatuses, compose a complex gesture of withdrawal of the given senses.

A TENSOR

Asumir un suceso de vida abierto (situaciones no resueltas, de incertidumbre) como investigación de arte. Parada (1980): 31⁹

I will now turn to other artistic example that stresses the conceptual notions in discussion. Hernán Parada is a Chilean artist (Talca, 1953) who lives in Toronto, Canada. He has developed a small and fragile mechanism of remembering known as *Obrabierta A*. During the decade of the eighties in Chile, when a new wave of public protests emerged against the Civic-Military Dictatorship (1973-1989), Parada decided to attend the marches and other public spaces with a paper mask: a mask made by photocopy. The mask portrayed Parada's older brother, Alejandro Parada, who was arrested in 1974, and disappeared by agents of the National Intelligence Bureau (DINA by the Spanish abbreviation of the Dirección de Inteligencia Nacional)¹⁰.

Parada's brother was a student of veterinary at the University of Chile. After the coup d'état

in September 1973, he dropped out school due to the risks to his physical integrity posed by his militancy in the Socialist Party. The disappearance of Alejandro had a strong impact on Hernán Parada, who decided to incorporate this event into his artistic reflection. Parada developed a body of work that testifies to the scope of repression in Chile during the seventies and eighties. Like other artists of the same period, Parada experimented with new technological materials, such as videos, photocopies, and performances, allowing them to work with what was happening in Chile politically, culturally, and temporally¹¹.

Finally, I would define my work as a constant act of dating and measuring living or life-involving processes, with the ultimate goal of synthesizing and producing new information. Hernán Parada, September 22, 1983. (Sanfuentes [2001]: 78)¹²

Wearing the mask, Hernán Parada visited different places in Santiago of Chile. Parada inquired about his missing brother by asking the people he met about his whereabouts. The encounters generated by this experience were recorded on audiotape by the artist Luz Donoso, who used to accompany Parada in his actions.

The mask is the portrait of his brother. His artistic act's main triggering element is industrial, the photocopy, and State organised: the identification image. And, of course, it is composed of the embodying act of masking himself or allowing his body to become the territory for a memory to come: embodying the trace. There is an almost non-artistic

⁹ See also Varas (2012): 99-102.

¹⁰ «Alejandro Arturo Parada González was born on 8 January 1952 in Talca. Married with one daughter, he studied at Liceo No. 8 in Santiago and later studied veterinary medicine at the University of Chile, where he began to join the Socialist Youth. After the coup d'état, he was involved in coordinating contacts and handing out materials to leaders of the Socialist Party. On 30 July 1974, at the age of 22, he was arrested at his home in the Cerrillos district in an operation carried out by the DINA and witnessed by the neighbours of the sector. In addition to his time at Londres 38, surviving witnesses claim to have seen him at Cuatro Alamos (concentration camp), where he remains missing to this day», <https://www.londres38.cl/1937/w3-article-97922.html> (accessed January 9, 2023). *Londres 38* was a centre of repression, torture and extermination during the civil-military dictatorship led by Augusto Pinochet. After years of denouncing actions, today, it is a space of memories recovered and open to the people, social organisations, and individuals. It is located in the centre of the city of Santiago, in the *Paris-Londres* heritage district, near the civic centre (for more information, <http://www.londres38.cl>).

¹¹ Hernán Parada, as an artist, can be situated between two art collectives working in the same period in Chile: La Escena de Avanzada, and the CADA (Colectivo de Acciones de Arte). Parada did work within what was known as the TAV (Talleres de Artes Visuales), an organization formed by artists and teachers at the University of Chile. It is here that he found the environment and friendship of two main artist comrades: Luz Donoso and Victor Hugo Codocedo.

¹² My translation. Also, in Codocedo, Hernán Parada, *Arte & Textos. Contingencias*. <https://hernanparada.cl/wp-content/uploads/2022/05/Catalogo-contingencia.pdf> (accessed December 12, 2022).



Figure 3. Hernán Parada, July 31, 1984. Image by Víctor Hugo Codocedo. See https://hernanparada.cl/portfolio_page/acciones-performaticas-2/ (accessed December 12, 2022).

will, except for organising those tools for an almost invisible methodology of holding a vanished memory. A memory of a lack, of an absence, a memory of someone who has disappeared, who has been made disappeared by the State. Parada's act is an act of *passing to action* in defiance of the conditions of repression at that moment. It supplements the reality and allows a collective trans-formation to happen. It is an act of fidelity¹³.

¹³ Fidelity is what names French philosopher Alain Badiou as the main force that the individual composes with an event. As the event is inexistent, without place, undomiciled from where it takes place, we cannot know about its existence. We only have access to its echoic presence that we rebuild afterwards through our activ-

Parada's act is a gesture sustained individually, both in his body and psychic life. Because of his experience, being the brother of a person who has been made disappeared by the State, his act retraces that personal memory, but it also localises a collective reverberance. His act, artistic in some sense, as a technique, sustained both elements at the same time: the social life of a community and the singularity it creates for the individual. In Stiegler's terms, Parada's act is a trans-individuation because it realises a sublimation for the collective.

Trans-individuation is the acting out and the socialisation of the pre-individual ground as a socialisation of the psychic: it is the realisation of sublimation. Through his work, the artist establishes an exemplary articulation along with an intensification of psychic and collective individuation. He represents an exemplary instance of the «and» in the expression «psychic and collective», and, to the extent that he intensifies this conjunction, he is a tensor. (Stiegler [2015]: 155)

Parada's act intensifies the situation through a gestural device that marks an operational lack. Through the embodiment of a loss, a different attentional device was formed. The echoic matter it carries recovers its potentiality in different times, keeping the memories for encounters to come. His act, now known through traces, will constantly disturb the tissue of essences and grounds that tend to solidify a community. In the same sense the Ghost Dance was made without knowing its results, Parada's act opened a path to retain the possibility of another time to come. A bifurcation within the limiting conditions of oppressing cultural devices.

In his book *Symbolic Misery*, Volume 2, *The Catastrophe*, in the paragraph titled 52. *What is an artist?* Stiegler goes on to say:

An artist is a vortex of a particular kind in the flow: she is charged with a preparatory task with respect

ity. Through that activism, embodied by us, the event is knowable in retrospective, and can extend its potentiality towards futures yet to come.

to the pre-individual ground of the *Is* and *wes* to come. And, at the same time, she is an operative of trans-individuation in the accessible pre-individual ground: she creates works, artifacts, the fruits of general organology arising from the stratum formed here by *tekhmé*, which open up the future (l'avenir) as the singularity of the indeterminate by accessing the repressed that incubates the potential of what Aristotle calls the noetic soul -as its intermittent possibility of acting out. (Stiegler [2015]: 155)

Parada's act was not seen within the marches; it was not even seen in any sense by any public audience. It certainly does not participate in an artistic sense. It happened without any institutional frame constituting it. In fact, it withdraws.

It is at this point that conflictual aesthetics must consider another path to the organised activism portrayed by Marchart. As in the case of the Ghost Dance, there exists a different implication of the action and its intentional aftermath. In Parada's case, there is a clear understanding of the agonist condition of his environment, the imposed limitations configured already and the slightly operational potential that the street protest acquired through his participation in it. Nevertheless, Parada's action occupied more than the street, exposing his body in other less favourable spots. Another example of this conflictual aesthetics without the propagandist intention is Carlos Altamirano's video art piece *Panorama*, 1981. There is a certain urgency in these actions that are not directly confronting the oppressive conditions, such as in the case of the *Pussy Riots* singing in the Red Square. This «indirect» confrontation also exposes the level of oppression these artists confronted. There certainly exists a differentiation of the artistic gesture and its conflictual condition due to the political situation. When, for example, another political collective around the same period during the Chilean dictatorship, *Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo* did its «litanies», they knew that their denunciation could also mean their imprisonment, torture and even disappearance. Artists protesting in «democratic» conditions are in a different situation. In Chile the recently successful collective, and even massive, performances made by *Las Tesis* cor-

roborate that difference. Interesting enough, it is also clear that none of them happen to be in the side of the organisational as it is defined by Marchart. The organised political struggle is an immediacy that Marchart assumes as a feature of the activist activity. Nevertheless, in some circumstances, that organisation happens to be small, undefined, undomiciled, weak, and its strength, if any, exists within that feature of vulnerability, repair, and dispersion.

Parada's actions occurred outside of any authorised cultural inscription. It was not art in the sense of any given system. Its artistic surface does not correspond to the construction of any cultural industry. I will even claim that it rests outside the institutionalisation even after it has been finally reconfigured as a recognisable and official part within the historical narrative of recent art history. The gesture of Parada is a gestural apparatus, a technology that sustains a memory to come. What I am referring as a gestural apparatus is Parada's action and not the aftermath of his action, which was after all exhibited in a space of art¹⁴. But even there, I propose, the artistic artifact tenses the condition of the art object. It certainly rejects that condition as a merchandise of the art system and stays forcing the conditions of sense in an environment of official oblivion.

Yuk Hui, in his article *For a Cosmotechanical Event in Honor of Idhe and Stiegler*, writes: «Technology in Stiegler's vocabulary is the tertiary memory, the necessary supplement (in the sense of Jacques Derrida) to the retentional finitude of Dasein» (Hui [2020]: 89). Hui uses the example of Strauss' *The Blue Danube* for letting us understand the difference between what Stiegler names primary and secondary retention and protention. Parada's acts certainly are supplements to an incomplete *perception of reality* that is being institutionalised, but what would be the differ-

¹⁴ Parada's *Obra Abierta* was recently exposed at the Museum of Contemporary Art in Santiago of Chile, under the curatorial direction of Alejandro de la Fuente: <https://mac.uchile.cl/exposiciones/obrabierta-el-tiempo-la-vida-la-informacion/> (accessed December 10, 2022).

ence between Strauss's and Parada's artistic actions in terms of that necessary supplement? Strauss's melody is an artwork that can be seen as a participant, recognised, and extending the constitution of an already foundational institutional aesthetic frame. In contrast, in the case of Parada's act, it gets lost in a retentional temporality parallel to the regular events. His act, made using artistic means, composes a gestural technology that re-established a new, then lost, relation to the recent past.

It is undoubtful that Parada recognised the existence of forms of art that have conflicted with the recent historicization of that Western cultural tool that art has become. Parada studied art at the University of Chile. In that sense, there is not a romantic critic to a returning act that will restore an origin, pure and supreme of art, before its institutionalisation. On the contrary, Parada works within forced circumstances, and the act, demanding enough, knows about the incapacity of the tool for changing the structural technopolitical circumstances. But despite those facts, it makes trace, as a weapon of the weak¹⁵. His act participates without knowing if the gesture will endure. Parada did not know if the photographs being taken would be exposed or collected in some institutions, as they are today. He did it without knowing about the intensification his act was producing. His act, and those of other artists in the same period, supplied and supplemented the institutional forced amnesia upon a social body through artistic means already intertwined with the technological conditions of the moment. And they have an intense educational capacity to unfold the hidden aspects of a community shocked by a Coup d'état.

CONCLUSION

What would be revealed in the gestures of Parada and the Ghost Dance? The locality of a memory which is in displacement. This trajectorial conditioning belongs to the art-act as a ges-

tural apparatus, which is to sustain a memory for a time, localising its echoic return. The Ghost Dance and Parada's *Obra Abierta* are interruptions to the disruption in Stiegler's terms. The revealed is not merely the personal situation of Parada's brother, neither Parada's sentiment before a horrific situation nor the history being written through the State violence upon an entire social body. Parada's act reveals all of that, but what the art-act is revealing is the ilocality of a memory to come. In the act, the being-there at that march, invisible among others, forcing and forming a supplement, what is retained and revealed is the local embodiment for a memory. These practices are embodying techniques that, without directly changing the circumstances where they appear, they convoke the potentiality of an echo, allowing a memory to be grasped suddenly as a collective trans-individuation:

The question at this stage is to understand how it is possible that what I have called an «objective primary retention» (a sensory event) should suddenly become the katharsis as well the catalyst -of individuation, and in a sense the *katastrophe* -of individuation, which is to say, the trigger of a quantum leap that liberates the unexpected of traumatype. Such a traumatype, for which a work of art may be a projection support, does not simply belong to a noetic soul: it belongs to the pre-individual ground of all noetic souls, and it is in this way that it penetrates the defensive barrier of the stereotypes. (Stiegler [2015]: 152)

The Ghost Dance and Parada's *Obra Abierta* are gestural apparatuses. They compose procedures of cognition through mechanisms of action. Stiegler's philosophy constantly interrogates the form of philosophy and performs a withdrawal of its discursive political consistency. It is in that sense that we can recognise his philosophical practice as postfoundational in the sense proposed by Marchart. I claim that Stiegler's approach towards the arts allow us to operate readings toward cultural and artistic practices that exceed the fixed definitions within the sphere of Westernised institution of art. Stiegler's approach allow us to understand artistic practices as tools and

¹⁵ The notion of *weapon of the weak* comes from American anarchist anthropologist James (1985).

mechanisms, performative and embodied technologies that work collectively and socially beyond the existent cultural rules in place. From Stiegler's perspective both examples interrupt the disruption, not by sublimating any loss, but through the cypher that inscribes a trace, where a finitude of the existent is assembled to an intensity that institutes a bifurcation.

REFERENCES

- Abbinnett, R., 2018: *The Thought of Bernard Stiegler*, Routledge, London.
- Barison, D., Ross, D., 2004: *The Ister*, Icarus Film, DVD, Australia.
- Bell, C. (ed.), 2007: *Teaching Ritual*, Oxford University Press, New York.
- Carroll, A.K., Nieves Zedeño, M., Stoffle, R.W., 2004: *Landscapes of the Ghost Dance: A Cartography of Numic Ritual*, "Journal of Archaeological Method and Theory" 11 (2), pp. 127-156.
- Charles River Editors, 2022: *Wovoka: The Life and Legacy of the Prophet of the Ghost Dance Movement*, Charles River Editors, Kindle Edition.
- Brown, D., 1970: *Bury My Heart at Wounded Knee. An Indian History of the American West*, Henry Holt and Company, New York.
- Gage, J., 2020: *We Do Not Want the Gates Closed between Us*, University of Oklahoma Press, Kindle Edition.
- Greene, J.A., 2014: *American Carnage. Wounded Knee, 1890*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Kurath, G.P., 2022: *Native American dance*, in *Encyclopedia Britannica*, 24 August 2022, <https://www.britannica.com/art/Native-American-dance>.
- Marchart, O., 2019: *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Sternberg Press, Berlin.
- Marchart, O., 2007: *Post-Foundational Political Thought. Political difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Hui, Y., 2020: *For a Cosmotechical Event: In Honor of Don Ihde and Bernard Stiegler*, in Miller, G., Shew, A. (eds.), *Reimagining Philosophy and Technology, Reinventing Ihde*. "Philosophy of Engineering and Technology" 33, pp. 87-102.
- Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., 1997: *Retreating the Political*, ed. by Simon Sparks, Routledge, London-New York.
- Lotka, J.A., 1945: *The Law of Evolution as a Maximal Principle*, "Human Biology" 17 (3), pp. 167-194.
- Mooney, J., 1896: *The ghost-dance religion and the Sioux outbreak of 1890*, in *Fourteenth Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1892-93*, Part II, Government Printing Office, Washington, <https://archive.org/details/ghostdancesioux00moonrich/page/652/mode/2up>.
- Mooney, J., 1965: *The ghost-dance religion and the Sioux outbreak of 1890*. University of Chicago Press, Chicago.
- Mooney, J., 1973: *The Ghost-Dance. Religion and Wounded Knee*, Dover Publications, New York.
- Palonen, E., Sundell, T., 2019: *Post-foundational Discourse Analysis*, in Herzog, B., Ruiz, J. (eds.), *Análisis sociológico del discurso: enfoques, métodos, procedimientos*, Universidad de Valencia, Valencia.
- Parada, H., 1980: *Obrabierta*, Thesis for the BA in Fine Arts, Faculty of Arts, Universidad de Chile.
- Roberts, B., 2005: *Stiegler Reading Derrida: The Prosthesis of Deconstruction in Technics*, "Post-modern Culture" 16 (1), *Project MUSE*, <https://doi.org/10.1353/pmc.2006.0009>.
- Sanfuentes, F. (ed.), 2001: *Calle y acontecimiento*, Editorial Universitaria, Santiago.
- Scott, J.C., 2009: *The Art of not Being Governed. An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, Yale University Press, New Haven.
- Scott, J.C., 1985: *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, New Haven.
- Silver, S.M., Wilson, J.P., 1988: *Native American Healing and Purification Rituals for War Stress*,

in Wilson, J.P., Harel, Z., Kahana, B. (eds.), *Human Adaptation to Extreme Stress*. The Springer Series on Stress and Coping, Springer, Boston, pp. 337-355.

Stewart, O.C., 1977: *Contemporary Document on Wovoka (Jack Wilson) Prophet of the Ghost Dance in 1890*, "Ethnohistory" 24 (3), pp. 219-222.

Stiegler, B., 1998: *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus.*, transl. by R. Beardsworth and George Collins, Stanford University Press, Stanford.

Stiegler, B., 2003: *Our Ailing Educational Institutions*, transl. by S. Herbrechterin, "Culture Machine" 5, <https://culturemachine.net/the-issue/our-ailing-educational-institutions/>.

Stiegler, B., 2012: *Relational Ecology and the Digital Pharmakon*, "Culture Machine" 13, <https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/01/464-1026-1-PB.pdf>.

Stiegler, B., 2015: *Symbolic Misery, Vol. 2: The catastrophe of the Sensible*, Polity Press, Cambridge.

Stiegler, B., 2018: *La Technique et les temps*, Les éditions Fayard, Paris.

Stiegler, B., 2020: *Nanjing lectures 2016-2019*, transl. by D. Ross, Open Humanities Press, London.

Stiegler, B., 2020: *Elements for a General Organology*, "Derrida Today" 13 (1), pp. 72-94.

Varas, P., 2012: *Documentográfica*, in *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, exhibition catalogue, MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Warren, L.S., 2015: *Wage Work in the Sacred Circle: The Ghost Dance as Modern Religion*, "Western Historical Quarterly" 46 (2), pp. 141-168.

Warren, L.S., 2021: *The Lakota Ghost Dance and the Massacre at Wounded Knee*, "American Experience History series" 16, <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/american-oz-lakota-ghost-dance-massacre-wounded-knee/>.

WEBSITES

Hernán Parada Obra Abierta, <http://www.hernan-parada.cl>

Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/00694139/>

Londres 38, Espacio de Memoria, <http://www.londres38.cl>

The Internet Archive, <https://archive.org/details/CollectedWorksOfJamesMooney>

We Do Not Want the Gates Closed Between Us. Native American Networks and the spread of the Ghost Dance, <https://nativeamericannetworks.com/>



Citation: AA.VV. (2023). Note e recensioni. *Aisthesis* 16(2): 147-152. doi: 10.36253/Aisthesis-15144

Copyright: © 2023 AA.VV. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Note e recensioni

Shaun Gallagher, *Performance/Art: The Venetian Lectures*, edited by Carlos Vara Sánchez, 2021, Mimesis International, pp. 162

The gradual shift from classical cognitivist models of cognition to 4E (*embodied, embedded, extended, and enactive*) approaches may be daunting for the aesthetician should it require a symmetrical revolution, or at least similarly substantive revisions, for her field. However, Gallagher's *Performance/Art* – the 4E cognition instigator's first book devoted explicitly to concerns aesthetic – approaches the task with a clarity, concision, and execution that neutralises any fear of the complexity or magnitude of the quest. Nor should those not well-versed in embodied cognition, particularly enactivism, be fearful in approaching the text. Vara Sánchez, the book's editor, manages to traverse, condense, and succinctly explicate the mass oeuvre of Gallagher's philosophy in the book's *Introduction*. If this study is indicative of the research to come as aesthetics embraces 4E cognition, then we should be optimistic about the future of the discipline.

After Vara Sánchez's introduction to Gallagher's philosophy – which in isolation could serve as core material on a 4E cognition course syllabus – the book proceeds by way of three lectures by Gallagher. The fundamental claims of the text are as follows. First, a Dewey-inspired proposal that aesthetic experience falls on a continuum with everyday cognition and will vary by activity, artform, and stance (p. 28, pp. 137-138). Here, Gallagher contests the entrenched view that aesthetic experience can be reduced to one psychophysiological state, or particular content, in each activity from which it manifests. Being an audience to a film, playing football, touching a sculpture, and dancing as a group will produce different kinds of aesthetic experiences with different psychophysiological assemblages. Notwithstanding, Gallagher distances himself from the Deweyan claim that *all* experiences are at least minimally aesthetic (p. 63). Second, the aesthetic experience of the performer is one of a “double-attunement” to both the portrayed character – or else the music, the dance, etc. – and the “self-awareness of the performer in the meshed cohesive gestalt of the performance” (p. 136), throughout

their realisation of affordances. Third, and by contrast, aesthetic experiences as audiences or observers are elicited by the *lack* of practical and interactable affordances offered by artworks; something unsettling and disruptive for a goal-directed agent. Fourth, in aesthetic cognition – as with all cognition – one should not ignore the situated, embodied, contextual, intersubjective, institutional, cultural meshes that permeate mind in action.

These claims are gradually and carefully constructed in a philosophical argument resembling a crescendo: Gallagher poses the question of the aesthetic experience of performers from the outset, but answers, in definitive terms, only toward the end of Lecture 3 (p. 136). The argumentative strategy is convincing, finding consistently compelling “middle ground[s]” (p. 36) in what philosophical discourse may have otherwise presented as dichotomies, and the proposals are always laced with both theoretical and empirical import and justification. For example, Gallagher bypasses the polarity between Dreyfus’ mindless performer and an over-intellectualist reliance on (intrusive) representations (pp. 36-41); between top-down/bottom-up integration and influence, meshed with horizontal – affective and intersubjective – concerns (pp. 43-48); between the inactivity afforded by visual artworks and a goal-directed agent (pp. 130-138); and between an actor becoming their character and their awareness and criticality of their own performance (pp. 115-122). This level of care and meticulousness allows for a philosophically substantive engagement with not only technical excursions such as the sensorimotor, empathic, and affordance-based dynamics of performance, but so too with what may appear more obvious and mundane contextual factors such as dancing on one’s own *vis-à-vis* with others *vis-à-vis* in front of others. Gallagher treats the latter with the philosophical urgency and nuance required to show just how much they can facilitate and constrain a performance, something that escapes current literature.

By way of these middle grounds, coupled with their interdisciplinary scaffolds, Gallagher grants us insight and critical evaluation not only into

matters aesthetic, but a vast array of philosophical positions and discourse. To arrive at the realisation of affordances in performance (p. 76), and the peculiar unaffordability of visual artworks, we are granted a tour of the ecological-enactive approach to affordances as well as a dismantling of the simulation theory of mind and its application to aesthetic experience (pp. 81-83; pp. 121-130). To extract the situated and contextual factors that may affect performance, we take a detour into how sociocultural norms and institutions can degrade our autonomy and affordance landscapes (pp. 86-92). To understand the double-attunement of the performer to themselves and their character, we must grapple with theatrical methodologies such as blocking and marking; the perspectives of audiences, directors, and performers; Wollheim’s conception of twofoldness; and the erroneous characterisation of other minds as inaccessible Cartesian mentality approachable only through third-person observation rather than second-person interaction. These encompassing methodologies provide a forceful defensibility to the four key claims outlined earlier, which place some traditional assumptions and positions in aesthetics under threat.

For the avoidance of doubt, the book serves more as an intervention into aesthetics from ecological and enactive perspectives, rather than as a classically aesthetics-focussed and -oriented study. Consequently, we are left wanting with regard to the arguments’ consequences for debates about aesthetic properties, aesthetic and artistic value, disinterestedness, beauty, and so on. That is, those issues that have pervaded traditional analytic aesthetics as a discipline of its own. And these consequences are certainly available for assessment: Could a unique set of *aesthetic affordances* displace talk about aesthetic *properties*? What is left of disinterestedness for an inherently affective, intersubjective, and action-oriented agent? How do relations between institutions, autonomy, and affordances shape and modulate the content and self-authorship of our aesthetic judgements? To be sure, this complaint is more of a desire than a fault of the text: interests of scope, space, and

strategy ordain that authors cannot, and perhaps should not, cover all that they so wish. Indeed, Gallagher does well to produce a work of aesthetics, phenomenology, mind, psychology, and cognitive science that successfully interpenetrates rather than failing to be any of these at once. The book, like Gallagher's aesthetic performer, is a cohesive mesh. But caution should be exercised in approaching the text from the perspective of a traditional analytic aesthetician concerned solely with rigid statements about the metaphysics of properties and locating values.

This book represents and signals what aesthetics can be: a discipline oriented, scaffolded, and guided by a myriad of methodologies and disciplines. It is a domain requiring theoretical and empirical insight from psychology, perception, mind, cognitive science, history, sociology, and beyond. But so too can it penetrate, inform, and shape these other disciplines, making the relationships bidirectional if not permeative, a far cry from the isolation with which, traditionally, aesthetics has been treated. Gallagher's *Performance/Art* has initiated this, producing what I am sure is a book waiting patiently to feature on the syllabi of all aesthetics courses. My sole recommendation would be that this appearance comes sooner rather than later, lest aesthetics be ignorant of the explanatory goldmine that Gallagher has begun to excavate.

Professor Shaun Gallagher is currently the Lillian and Morrie Moss Chair of Excellence in Philosophy at the University of Memphis, holding a secondary appointment as Professorial Fellow at SOLA, University of Wollongong (Australia). Dr. Carlos Vara Sánchez is a Marie Skłodowska-Curie Actions postdoctoral fellow at Universidad Complutense Madrid.

Table of Contents

On Shaun Gallagher's Philosophy (by Carlos Vara Sánchez): 1. On the general dynamics of Shaun Gallagher's thinking; 2. On Gallagher's understanding of cognition, the self, and the environ-

ment; 2.1 Cognition as embodied, situated, and action-oriented; 2.2 The pattern notion of the self; 2.3 Interaction as the driving feature of our relation with the world and others; 3. On Shaun Gallagher's aesthetics. References.

Introduction

Lecture 1. Mindful and mindless performance. Two theoretical extremes; The phenomenology of performance; Meshing on the vertical; Intrinsic control and horizontal meshing; Intrinsic control; Affect and Horizontal integration; The question of aesthetic experience in performance.

Lecture 2. Media, movement and material engagement: Performance and intelligence; How movement can be intelligent; Gestures; Full-body enactive engagement; Marking; Blocking; Dancing; Why not all movement is thinking; Dances and affordances: The role of material engagement; The aesthetic mesh.

Lecture 3. Not one, not two: Acting and art: Setting the stage: Two debates about empathy; The psychological approach; The hermeneutical approach; The phenomenological approach; Acting oneself as another; Acting out and acting in: Methods of empathy; A twofold conception; Aesthetics and kinaesthetics; The enactive aesthetics of the performer.

References

Augustin Berque, *Pensare il paesaggio*, 2022, Milano, Mimesis, 126 pagine, 12 euro, ISBN 978-88-5759-388-3

Il geografo e orientalista francese Augustin Berque, nato a Rabat nel 1942, è noto a coloro che si occupano di paesaggio in Europa e non solo. Ciò che contraddistingue il suo approccio è un'ampia apertura nei confronti del pensiero paesaggistico extraeuropeo, allo scopo di mettere in luce intrecci inattesi, parallelismi insperati, ma anche differenze marcate, a volte produttive, altre volte intraducibili. *Pensare il paesaggio* è la traduzione italiana del libro *La pensée paysagère* (2008), edito da due geografi attenti all'estetica e alla filo-

sofia, Marco Maggioli e Marcello Tanca. L'edizione italiana è introdotta da Giuseppe Dematteis, uno dei più importanti esponenti della geografia culturale in Italia.

Nel primo capitolo, Berque espone la questione di fondo della sua ricerca: come sia possibile che, in un mondo come il nostro, pieno di pensiero, scrittura, progettazione, rappresentazione, pianificazione, teorizzazione e pratica del paesaggio, viviamo circondati da ogni genere di brutture paesaggistiche: *new town* costruite senza riguardo nei confronti della sensibilità delle popolazioni, non-luoghi tutti uguali sparsi sul globo, quartieri periferici sconfinati, diffusione di stereotipi paesaggistici che si impongono come modelli di successo nel marketing a discapito dell'originalità e della varietà dei luoghi terrestri. La prima risposta di Berque è la posizione di una distinzione tra il "pensiero paesaggista" e il "pensiero del paesaggio". Il "pensiero del paesaggio" emerge quando il paesaggio viene a costituire un oggetto autonomo di pensiero e rappresentazione. Il "pensiero paesaggista", invece, è espressione di un "pensare paesaggisticamente" (Tanca e Maggioli 2022: 27), proprio di culture che non hanno elaborato un concetto distinto di paesaggio, ma che hanno saputo nondimeno curare i propri dintorni. La cura dell'ambiente di vita, è nello stesso tempo, un fatto estetico, morale, sociale, politico e religioso, trasversale alle epoche e alle culture: in questo senso, non nasce certo con l'affermazione del paesaggio come concetto tipico della modernità.

Nel secondo capitolo si chiarisce come la maturazione di un "pensiero del paesaggio" presupponga in genere una distanziamento tra soggetto e natura. Si tratta di un processo che affonda le sue radici ben prima della modernità: in Grecia al tempo di Esiodo come nella Roma di Virgilio, le élites colte cittadine e i proprietari terrieri liberi dalla necessità di lavorare hanno iniziato a guardare alla natura con gusto estetico. Lo stesso mito dell'età dell'oro, in quanto idealizzazione dei caratteri benigni e generosi della natura, ne sarebbe espressione. Il "pensiero del paesaggio" emerge dunque da una distanza tra una forma geografica e una soggettività che la osserva. I proces-

si di urbanizzazione del mondo moderno hanno senz'altro accelerato il processo di concettualizzazione del paesaggio, ma la separazione tra chi vive le fatiche del lavoro con la natura e chi ha il privilegio di godere di quel lavoro dal sicuro di una città o di un maniero si ritrova anche in epoche e culture diverse.

Il terzo capitolo ci introduce alle genti della montagna: sull'Atlante in Marocco, di cui Berque espone diverse fotografie scattate durante una spedizione nel 2007, come sulle Ande e tra gli Aranda dell'Australia, è possibile incontrare gruppi etnici indigeni che non dispongono del concetto di paesaggio ma vivono paesaggisticamente, in simbiosi con la montagna. Non si tratta di una simbiosi bucolica o idealizzata. La montagna resta pericolosa e la vita rimane dura. Solo che una plurisecolare consuetudine di abitare la montagna, trasmessa di generazione in generazione, ha trasformato lo spazio montano in un cosmo completo, di cui le mitologie locali portano traccia. In questa vita c'è poco spazio per il concetto di paesaggio, ma i dintorni abitati sono trattati con un riguardo e una cura che si riflettono anche nelle proiezioni cosmologiche e antropomorfe. In queste culture il paesaggio si fa continuamente nelle pratiche spaziali agite dai popoli abitanti. Tuttavia, non esistono culture che a priori non possano sviluppare un concetto distinto di paesaggio. Il modo di una cultura di vivere, abitare, percepire e guardare ai propri dintorni cambia nel tempo e di queste trasformazioni resta traccia nel linguaggio. L'esempio su cui Berque si trattiene è il significato del termine cinese *shanshui* e lo slittamento semantico che lo ha riguardato tra il IV e il V secolo in Cina.

Nel quarto capitolo si mostra come, nel giro di una generazione, il termine *shanshui* passi dal riferirsi al concetto di natura, carico di valenze cosmiche, a significare l'ambiente percepito esteticamente. Il primo poeta a aver colto il paesaggio in chiave estetica è Xie Lingyun, morto nel 433 d.C. Questi scrive che "il sentimento, attraverso il gusto, crea la bellezza": una dichiarazione che si potrebbe considerare fondativa dell'estetica moderna occidentale (Berque cita, ad esempio, l'affinità tra tale affermazione e l'estetica kantiana).

na). L'autore mostra come l'evoluzione dell'estetica occidentale non rappresenti un fatto unico e come sussistano analogie, tanto più intriganti quanto maggiormente anacronistiche; analogie che chiedono un ulteriore sforzo di riflessione e che, su un piano molto diverso da quello dell'etnocentrismo europeo o dell'imperialismo culturale americano, invitino la ricerca estetologica, geografica e antropologica a indagare possibili costanti universali del comportamento umano. Una di queste costanti può essere individuata in quella che Eric Dardel, in *L'homme et la terre* (1952), chiamava geograficità fondamentale dell'umano. Tutti abitiamo la terra e le culture non sono solo prodotti di tradizioni testuali o costrutti sociali. Le culture si tessono sempre in relazione con una o più porzioni di superficie terrestre: si tratta di forme geografiche reali, che condizionano l'azione umana, a sua volta in grado di condizionarle, riscriverle e reinterpretarle. In questa coappartenenza aperta e processuale di cultura e natura, in questa azione reciproca di individuo, società e spazio, consiste la geograficità fondamentale dell'umano.

In questa direzione si muove ancora la cultura cinese del V secolo d.C. con quello che Berque chiama "principio di Zong Bing". È questo il tema del quinto capitolo. Zong Bing pubblica nel 440 d.C. una *Introduzione alla pittura di paesaggio*: l'analogia con lo sviluppo europeo del concetto di paesaggio, così chiaramente legato alla diffusione della pittura di paesaggio dal tardo Cinquecento in poi, risulta sempre più forte, così come lo sfasamento temporale tra l'evoluzione occidentale e quella cinese. L'affermazione che si può leggere in questo trattato, e che Berque fa propria, è: "quanto al paesaggio, pur avendo sostanza, tende allo spirito". Paesaggio è termine che si riferisce, contemporaneamente, a una porzione di territorio determinata dall'interazione locale di fattori naturali e umani e alla percezione che di essa ne hanno le popolazioni. La percezione non si riduce alla rappresentazione: per comprendere la storia del paesaggio non è sufficiente ripercorrere la storia dell'arte, dello sguardo, o della cartografia. La percezione è determinata comunque anche dalle qualità intrinseche del percepito. La tensione

tra realtà e apparenza è innegabile. Si tratta però di mantenere questa tensione, renderla produttiva e dialettica, rifiutando le astrazioni concettuali del dualismo.

Il capitolo sesto e il "codicillo" di chiusura traggono dal percorso svolto alcune conclusioni teoriche. Concepito come tensione vivificante di essere e immagine, appartenenza e distanziamento, realtà materiale e dato percettivo, il paesaggio diventa il punto d'aggancio di una riflessione più complessiva sulla relazione tra umano e terra. Attualizzando gli argomenti del *Fudo* del teorico giapponese Watsuji Tetsurô (1935), Berque introduce l'armamentario concettuale che lo ha reso noto come un autore tra i più innovativi e originali nel contesto del dibattito europeo contemporaneo sul paesaggio: la mesologia (scienza del *milieu*), la *médiance* ("il senso di un ambiente umano", perduto quando l'ambiente naturale viene ipostatizzato e contrapposto ad un ambiente culturale altrettanto astratto), la traiezione (la relazione ontologica tra una porzione di spazio terrestre e le sue qualità estetiche). Lo sforzo teorico è rilevante: si tratta di superare il dualismo senza precipitare in qualche forma di monismo.

Tra la pubblicazione del libro francese e quella della traduzione italiana sono trascorsi quattordici anni, eppure il libro non risulta invecchiato. Il dibattito accademico sul paesaggio prosegue, nell'ambito di quella che potremmo considerare una vera e propria "esplosione di teoria" in discipline diverse. Il lavoro di Berque tenta di accedere al carattere transdisciplinare del paesaggio adottando una prospettiva informata tanto dell'elaborazione estetologica quanto del dibattito geografico. Berque propone un approccio attento sia alla riflessione sull'esperienza sul campo sia alla chiarificazione concettuale. Tale approccio si rende necessario se si considera quanto poco le teorizzazioni cinesi sul tema del paesaggio, più antiche di quelle europee, rispondano all'attuale partizione dei saperi dell'accademia occidentale. Il paesaggio non nasce con l'elaborazione del concetto da parte dell'estetica e della storia dell'arte europea. La tesi secondo la quale il paesaggio è un fatto estetico, inventato dalla modernità occidentale, è preva-

lente nella cultura europea novecentesca e nell'estetica ambientale contemporanea. Il paesaggio è stato considerato come il prodotto dello sguardo dello spirito (Simmel 1913), della modernità (Ritter 1963), del processo di *artialisazione* della realtà (Roger 1997), della storia dell'arte (Milani 2001). Secondo questa stessa linea interpretativa si è mosso Allen Carlson, che vede nel paesaggio un'indebita proiezione dei modi dell'apprezzamento artistico sulla natura (Carlson 2000). Il concetto di paesaggio della modernità occidentale si contrappone a altri concetti con cui indicare diversi aspetti della realtà geografica: lo spazio, sfondo neutro e anestetico dell'azione umana; il luogo, realtà geografica carica di significati storici e simbolici; il territorio, inteso come l'oggettività dei rapporti socio-politici che hanno luogo in un'area geografica. In quest'articolazione, il paesaggio assume un significato meramente estetico, in un contesto epistemologico nel quale, a sua volta, l'estetica è stata istituita come indagine disciplinare separata dalle altre. Così disarticolato in territorio oggettivo e paesaggio soggettivo, la forma geografica unitaria – il *milieu*, nella terminologia adottata da Berque – si sottopone a un'ulteriore disarticolazione, quella del dualismo natura/cultura. In questo caso, il contraltare del paesaggio sarebbe l'ambiente.

Berque, invece, secondo una linea di pensiero che, come Dematteis nota nell'introduzione, risale a Alexander von Humboldt, sostiene che le forme geografiche sono dotate di un'espressività propria e realizzano di volta in volta le condizioni dell'umano appaesamento. Più affine alla proposta di Berque sono l'estetica fenomenologica, l'*environmental aesthetics* di Berleant (2007) e la "via goethiana delle scienze" (Seamon 2005), che tendono a sottolineare la relazione di soggetto e oggetto prima della loro astrazione. La posta in gioco è affermare un punto di vista olistico e sostantivo del paesaggio, da intendersi come come porta d'accesso per ripensare questioni antiche della filosofia, quali il rapporto tra realtà e rappresentazione, proprietà primarie e secondarie, sostanza e fenomeno. Si può condividere o meno la proposta di Berque e in particolare la sua critica verso la cultura occi-

dentale, dalla quale sembrerebbe quasi che l'affermazione del pensiero di paesaggio, in sé dualistico e astratto, fosse la causa delle brutture e devastazioni dei paesaggi moderni e contemporanei. Si tratta di un impianto di ragionamento chiaramente heideggeriano, come in parte riconosciuto dallo stesso Berque in più di un riferimento nel corso del libro. Si potrebbe supporre, più benignamente, che tanta teoria del paesaggio prodotta dalla cultura occidentale contemporanea rappresenti piuttosto la reazione intellettuale di segmenti di società e della cultura, di movimenti e attivisti, contro l'eccesso di sfruttamento dello spazio e la scarsa considerazione per le sue multiple agentività: mali che peraltro dilagano da tempo anche nel contesto asiatico, come dimostrano le insostenibili megalopoli di recente costruzione di cui si sta riempiendo la Cina, come pure Berque *en passant* ammette. In ogni caso, l'autore propone una teoria potente, sfidante e impegnativa, dotata di ambizioni transdisciplinari, dunque filosofica in senso forte. Una teoria che si assume la responsabilità di dire qualcosa di non scontato sulla presenza dell'umano sulla terra, in un tempo in cui la questione scandalizza, paralizza, oppure viene affrontata in maniera scandalosamente superficiale, affrettata e riduttiva. Che il paesaggio, da regione molto specifica e tutto sommato poco frequentata della riflessione estetologica, possa diventare la porta d'accesso per una rinnovata indagine sulla condizione terrestre dell'umano, al tempo dell'antropocene, è forse la scommessa più significativa di quest'opera.

(Paolo Furia)

