

Leonardo Distaso, Andrea Gatti, Markus Ophälders

## Lo spazio politico dell'estetica

### Abstract

*The question of whether aesthetic reflection can contribute to shaping a form of knowledge of reality – and to understanding and guiding the transformation of social reality by imbuing it with a renewed critical perspective – can no longer be postponed, lest intellectual activity be reduced to mere academic self-sufficiency. We are thus compelled to consider whether aesthetic reflection should remain confined to the neutral and abstract realm of spiritual contemplation, or whether it ought to engage with the impulses and potentialities inherited from twentieth-century thinkers – a century deeply marked by dramatic and catastrophic events. Exploring the relationship between aesthetics and politics, as well as aesthetics and society, can foster a more conscious awareness of the present, including its sensitive and artistic dimensions. This awareness may serve as a key to transformation and change, born of the critical capacity inherent in aesthetic reflection.*

### Keywords

*Aesthetics, Politics, Society, Politicization of art, Social practices*

Received: 25/5/2025

Approved: 11/6/2025

Editing by: Andrea Gatti

© 2025 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

leonardo.distaso@unina.it (Università di Napoli "Federico II")

andrea.gatti3@unibo.it (Università di Bologna)

markus.ophalders@univr.it (Università di Verona)

La piena realizzazione di quella che Benjamin ha definito estetizzazione della politica, che dalle rovine dei fascismi si è innestata nelle cosiddette democrazie liberali attraverso i meccanismi dell'industria culturale e della cultura di massa attraverso i mezzi di comunicazione digitale, muove a reagire riproponendo il tema della politicizzazione dell'arte e quello, altrettanto urgente, della politicizzazione della riflessione estetica. Politicizzare l'arte e l'estetica, tuttavia, non vuol dire soltanto, come è ovvio, incaricare l'arte di un compito prettamente politico. È da Platone e soprattutto da Aristotele che si apprende come tale compito di "medicina sociale" (Aristotele) spetti all'arte. Politicizzare l'arte significa però anche formare e rieducare la percezione sensibile nel senso originale del termine *aisthesis*: rendere la sensibilità collettiva capace di confrontarsi con nuove forme di esperienze estetiche propriamente dette. In tal modo anche il quarto momento dell'Analitica del bello di Kant riacquisisce non solo un senso strettamente estetico, ma anche politico: il comune sentire, il *sensus communis* diventa *koiné aisthetiké*, e può fungere da fondamento per una convivenza davvero umana.

La domanda, infatti, se la riflessione estetica possa contribuire a definire non solo una determinata forma di conoscenza del reale, ma anche a comprendere e progettare una possibilità di trasformazione della stessa realtà sociale innervando le proprie indagini con un rinnovato atteggiamento critico, appare oggi una questione non più procrastinabile se non si vuole ridurre l'attività intellettuale a un puro esercizio di autosufficienza accademica. È vero che il tempo non appare propizio, che l'atomizzazione sociale ha colpito da tempo anche le attività intellettuali controllate da una sempre più totalizzante morsa burocratica, che il tramonto di ogni possibile battaglia delle idee appare sempre più definitivo e relegato sullo sfondo di una scena che vede in primo piano la mera competizione tra professionalità il cui obiettivo principale (anche se non unico) è il raggiungimento di mediane quantitative; ma è anche vero che se fossero proprio gli intellettuali a non accorgersi dell'esigenza di un risveglio allora vorrebbe dire che la canonica divisione del lavoro promossa dalle società borghesi e capitalistiche ha centrato perfettamente l'obiettivo di allontanare il lavoro intellettuale dall'immanenza e dalla concretezza della realtà. Idealismo spicciolo come alibi della propria impotenza. Ci si chiede, quindi, se anche la riflessione estetica possa chiudersi nel campo neutro e astratto della mera riflessione spirituale, o se debba riprendere quelle spinte e quelle potenzialità che molti autori del Novecento, hanno lasciato in

eredità insieme al loro secolo così drammatico e, in alcuni momenti, catastrofico.

Nei suoi momenti più proficui, la riflessione borghese, infatti, ha prodotto concezioni del rapporto tra arte e società assai importanti. La terza *Critica* kantiana si prefiggeva la costruzione di un ponte tra teoria e pratica; le idee della ragione dovevano diventare reali – risposta tedesca al fallimento della Rivoluzione francese. Schiller ha concepito una educazione estetica dell'uomo in senso strettamente politico; occorre sovvertire le meccaniche regressive e perverse del capitalismo borghese e il *medium*, come è noto, è il gioco e la capacità di superare lo *status quo* attraverso lo stato dell'apparenza. Il cosiddetto *Più antico Programma dell'Idealismo tedesco*, scritto da Hölderlin, Hegel e Schelling intorno al 1797, termina con la poesia che deve riacquisire il suo antico compito di educatrice dell'umanità. Anche Hegel, nell'*Estetica* a stampa, conclude sull'ultima pagina che l'arte non è un trastullo o un mero gioco, bensì un dispiegamento della verità. E in tempi più recenti, i teorici della Scuola di Francoforte così come gli intellettuali della controcultura degli anni '60-'70, hanno assegnato all'arte un ruolo cruciale nel favorire una presa di coscienza collettiva, richiamando la necessità di una politicizzazione dell'arte, come del recupero di una 'dimensione estetica' esistenziale come forma di resistenza a logiche oppressive di dominio ideologico, economico e tecnologico. Chi oggi non tiene conto di queste riflessioni trasforma l'arte e l'estetica in una dinamica intellettuale vuota e gratuita, utile solo alla circolazione accademica, come lo è la fabbrica dei sogni di Hollywood per l'industria culturale organizzata. Dunque: esiste ancora uno spazio di riflessione critica in grado di fare riferimento ai problemi posti concretamente dalla politica e dalla società? C'è ancora spazio per una riflessione estetica che si ponga anche come critica dell'esistente e in tal modo essere in grado di occupare uno spazio politico portando con sé l'eredità di una competenza teoretica e tecnica propria della sua storia intellettuale e disciplinare? Se la risposta a questa domanda fosse affermativa, allora non dovrebbe trovare resistenza un ritorno alla politicizzazione dell'arte e dell'estetica in grado di porsi all'altezza del tempo e confrontarsi con esso alla pari. Non dovrebbe risultare eccentrico ritrovare, in seno alla riflessione estetica contemporanea, una chiave che riconduca il campo di indagine sul terreno della realtà materiale insieme a quello della realtà propriamente intellettuale, ricomponendo così quella frattura tanto cercata, e poi trovata, dagli apologeti dell'esistente e dell'autosufficienza spirituale che hanno reso astrattamente atemporale ciò che è storico e transitorio. Sembra, dunque, op-

portuno che si avvii una discussione sul rapporto tra estetica e politica, estetica e società, finalizzata a una più consapevole presa sul vigente, anche e proprio nella sua dimensione sensibile e artistica, come chiave di trasformazione e di cambiamento frutto della dimensione critica della riflessione estetica.

Nel suo contributo, Luca Cardone sviluppa un'analisi della funzione estetico-politica del meme, proponendo il concetto di macchina memeficante come chiave interpretativa delle pratiche culturali digitali nel tardo capitalismo occidentale. Prendendo le mosse dalla riflessione di Jean Baudrillard sull'iperrealtà e sulla funzione residuale dell'ironia come strategia critica, l'articolo mostra come il meme – lungi dall'essere un veicolo di traslazione e restauro degli spazi politici e simbolici – operi oggi come una forma di autoimmunizzazione nei confronti del reale integralmente scaduto nel processo di virtualizzazione. Lungi dal riattivare lo spazio simbolico nella sua dimensione digitale, il meme lo miniaturizza promuovendo una sua neutralizzazione. Cardone incrocia la prospettiva baudrillardiana con quella agambeniana, proponendo una lettura congiunta del divenire-museo del mondo e della funzione storica del giocattolo. Se per Agamben il giocattolo si configura come profanazione miniaturizzante che restituisce gli oggetti e le cose al loro tempo storico, nella cultura memetica contemporanea questo processo viene rovesciato: il meme diventa giocattolo post-storico, frammento decontestualizzato che, anziché testimoniare la storia, segnala la sua sospensione. I meme, in questa prospettiva, non restituiscono alcun senso, ma funzionano come apparati di contenimento ironico, destinati a disinnescare ogni possibilità di evento. La loro viralità, lungi dal costituire una forma di attivismo collettivo, è una risposta autoimmunitaria all'impossibilità di abitare l'evento e di esperire la temporalità storica. In questo senso il meme sembra essere una funzione iconica di una epocale depressione del tempo. La tesi centrale dell'articolo è che la macchina memeficante non si limita a produrre contenuti ironici, ma opera come spauracchio della crisi: tale soggetto memetico è colui che, trovandosi di fronte a un mondo integralmente impossibilitato al divenire e alla differenza, sceglie di memificare tutto per evitare di incontrarne l'impossibilità. In questo senso, l'atto di partecipazione al virale flusso memetico non rappresenta una forma di ricostruzione e partecipazione dello spazio simbolico, ma una strategia di fuga dall'inabitabilità del presente.

Nel saggio di Imma De Pascale viene presa in considerazione l'esperienza della Comune di Parigi come esempio storico in cui azione politica e performatività estetica si intrecciano per delineare lo spazio di una libe-

razione realizzata, anche se per poco, dalla prima rivoluzione proletaria. Il saggio ribadisce il carattere paradigmatico di quella esperienza che, pur con i suoi limiti, rappresenta un modello esemplare di come il rapporto tra politica e arte possa rivelarsi produttivo e concreto. Non solo l'esperienza estetica della Comune ha aperto la strada a nuove produzioni artistiche, ma ha anche aperto alla possibilità di un'arte proletaria in seno a una nuova coscienza estetica e a una diversa modalità di percezione della realtà.

Un tema ricorrente nei teorici della società dell'ultimo secolo riguarda il modo in cui l'estetica mostra di assumere una dimensione politica laddove ci si concentri su natura e funzioni delle arte e sul modo in cui esse mutano in relazione alle evoluzioni sociali e ambientali. Secondo Christoph Haffter, nella musica di Luigi Nono, soprattutto nella fase particolare di produttività che va dagli anni '60 agli anni '70, può scorgersi chiaramente un riflesso di (e una reazione a) emergenze socio-politiche visibili non solo nelle tematiche affrontate nelle sue opere o drammi musicali, ma anche nella strutturazione e nelle configurazioni stilistiche della sua musica. Nono compose opere nel quadro di un impegno politico legato al movimento comunista che si basavano, ad esempio, su lettere scritte dalle vittime del fascismo, oppure mettevano in scena narrazioni della resistenza antifascista, messa in relazione con la liberazione d'Algeria e le rivolte del proletariato, come avviene nel dramma scenico *Intolleranza 1960* del 1961. Sono forme esemplari dell'impegno politico che può attuarsi su un piano estetico ed artistico, visibile non solo nei testi ma anche nella composizione musicale in sé e nella relazione fra musica e testo. Distinguendo utilmente fra contenuto politico e azione politica, l'autore analizza come e in che misura l'arte può soddisfare quest'ultima esigenza. Le due cose non sono necessariamente correlate, potendo un'opera svolgere una funzione politica pur in assenza di contenuti politici, e viceversa. L'opera degli anni '60 del musicista sembra giovare a questo genere di indagine. Apparentemente, essa si presenta come un "monumento negativo", giacché non celebra vittorie, bensì piange sconfitte: più precisamente, rimanda all'eroica sofferenza della Sinistra che cerca di resistere alle forme di sopraffazione di regime. Di fatto, un esame del contesto socio-politico entro cui Nono si muove non tarda a mostrare come l'opera del musicista si profili contro lo sfondo di un marxismo interpretato secondo varianti 'moderate' che generarono divergenze all'interno della Sinistra, e l'opera di Nono si inserisce proprio in quel clima culturale: "The political questions present in these works concern the relationship between party organisation from

above and labour struggle from below, between avant-garde and mass movement, between planning and spontaneity, between dentro e contro and strategia del rifiuto" (p. 53).

La musica di Nono ha a che fare con questa frattura. L'incertezza, il senso di autocritica, lo smarrimento della Sinistra nell'individuare un piano di azione si riverbera e trova espressione nelle soluzioni musicali di opere che nel presentare strutture melodiche irrisolte e distoniche riflette quella mancanza di senso unitario e quella confusa sensazione di disorientamento dei militanti comunisti. Nono apre così uno spazio politico per l'estetica, nel quale la rivoluzione proletaria appare come un "an unfinished process of constantly renewed self-criticism" (pp. 56-7).

L'articolo di Manuel Mazzucchini si focalizza invece sul concetto di immersività, inteso precipuamente nel suo significato di "materiale della creazione". Immersività, nel senso pregnante che difendiamo, non sarà il significante maestro entro cui recepire gli effetti spettacolari delle opere d'arte prodotte con le nuove tecnologie, ma una modalità di fruizione, e creazione, che coinvolge in profondità la coscienza estetica e critica dell'individuo. Per riportarlo al suo concetto, occorrerà dunque in primo luogo decostruire la sua nozione irriflessa, che ne riduce la comprensione al solo lato spettacolare, nel segno di un male inteso come effetto coinvolgente che dovrebbe condurre il fruitore all'interno dell'opera stessa non più come semplice soggetto della contemplazione ma come agente interattivo. Questa tendenza, riscontrabile in molta arte del nostro tempo, ha tuttavia come tacita condizione necessaria l'abolizione della distanza tra l'opera e lo spettatore, revocando lo statuto filosofico stesso della contemplazione; la quale è invece momento determinante non solo del rapporto estetico che il soggetto instaura con l'opera, bensì dell'opera stessa nella sua istanza sorgiva. Ciò perché la natura medesima dell'opera d'arte è conflittuale, nella misura in cui essa conserva dialetticamente la stessa lotta tra soggetto e oggetto che il reale riproduce mediante la sua fruizione. Per chiarire questo punto e dimostrare come un giusto intendimento circa la nozione di immersività possa salvaguardare entrambi i momenti anziché sopprimerli con l'indistinzione del soggetto nell'oggetto, si fa riferimento ad Adorno, alla *Teoria estetica* e in misura maggiore alla sua analisi delle cause aristoteliche contenuta nel corso tenuto nel 1965 sui concetti fondamentali della metafisica classica.

Si tratta dunque una disamina dell'immersività che non riduce quest'ultima al gergo inautentico della moda, nella misura in cui la si considera invece come questione fondamentale dell'estetica, esaltandone quindi la

problematicità politica attraverso l'indagine ontologica. Il saggio analizza come il concetto di immersività possa evolversi in una nozione estetica qualitativamente distinta, laddove compresa nel suo senso più autentico e, nel caso specifico della musica, come momento essenziale della sua stessa forma espressiva: a tal proposito, verrà presentato infine una riflessione per quadri, in forma di breve illuminazione, su alcuni momenti nodali che accompagnano l'arte della musica dalla sua fondazione al suo uso nel montaggio cinematografico.

Il saggio di Marina Montanelli parte dalla convinzione che per affrontare la crisi delle filosofie postmoderne sia necessario interrogarsi sulle trasformazioni della percezione a partire dall'avvento della riproducibilità tecnica nel tempo del capitalismo avanzato. Attraverso un'indagine che tocca alcuni effetti di queste trasformazioni del sensorio (sogno, trauma, psicosi, feticismo) si definiscono i termini del dominio della sincronia come tempo della ipersensorializzazione, così come quelli dell'alienazione dei soggetti nel loro doppio digitale. La conclusione è che solo la riscoperta di una nuova teoria della percezione potrebbe riattivare lo spazio rivoluzionario.

Un'analisi del rapporto fra estetica e politica in età contemporanea non può non tenere conto delle variazioni introdotte dall'uso preponderante e pervasivo delle innovazioni tecnologiche come strumenti di diffusione di contenuti e ideologie. Ciò invita a considerare se e come i sistemi digitali offrano una nuova declinazione, oltre che chiave di lettura, di quel rapporto, proprio in virtù della loro capacità di penetrazione e di coinvolgimento globale del pubblico. Il saggio di Benedetta Milani prende spunto e attualizza le teorie di Walter Benjamin e Vilém Flusser, mostrando come l'uso odierno delle tecnologie digitali avvenga conformemente a un atteggiamento riconducibile a quello dell'estetizzazione della politica attuata dai regimi totalitari nella prima metà del Novecento.

È proprio da Flusser che viene l'idea che le tecnologie digitali operino un'interazione e un coinvolgimento che tocca anche le sensazioni più profonde dell'utente, dando così origine a rapporti di potere finalizzati alla soggezione di quest'ultimo. La cosa risulta per lui visibile già nell'uso della fotografia, nella quale vede uno strumento di "programmazione" del fruitore di immagini. Questi viene infatti modulato proprio a livello di *aisthesis*, agendo sulla sua attitudine a provare sensazioni e ad essere mosso alle emozioni. La cosa appare ancora più vera ove si guardi alla realtà immersiva creata dalle tecnologie computazionali e finalizzata al totale coinvolgimento del soggetto: per quest'ultimo essa crea un ambiente che solle-

cita o inibisce costantemente le sue potenzialità e possibilità individuali, rivelandosi così una forma intrusiva di controllo.

L'analisi converge verso l'idea espressa nel 1961 da Norman Wiener, il quale affermava che il controllo cibernetico conduce a una nuova forma di controllo totalitario, e che l'inevitabile conclusione dell'estetizzazione della politica non può consistere che in una forma inevitabile di fascismo (*faschosphere*). Lo sforzo degli apparati di potere si concentra di fatto su quella che era un'aspirazione dei totalitarismi politici, ossia la creazione di un apparato egemonico governativo reso possibile da una tecno-estetica digitale. A questo fine le conoscenze informatiche e mediatiche si rivelano necessaria alla costruzione di quel mito dello stato che secondo Cassirer necessita di accurate e sofisticate tecniche, tutte rese disponibili dall'era tecnologica attuale. E la predizione di Benjamin, per il quale le possibilità tecniche rendono possibile il più naturale prodotto del fascismo, vale a dire una estetizzazione della vita politica, sembrano destinate a trovare piena realizzazione.

Theodor W. Adorno è fra gli autori che con maggiore convinzione hanno riflettuto criticamente sulle possibilità e sulle funzioni dell'arte nel segnare, denunciare o modificare il proprio tempo. Sul filosofo tedesco si ferma Giulia Zerbinati, la quale evidenzia come una delle premesse necessarie all'interpretazione del pensiero adorniano stia nel rilevamento dell'intenzione di critica sociale che lo caratterizza. In tempi di controllo e dominio globale, un'azione salvifica per il tramite dell'arte è ipotizzata da Adorno a partire dalla constatazione della quasi impossibilità – per altre forme di contrasto – di libera espressione non indotta e di aperta critica a quella “società totale” nella quale può ravvisarsi una nuova forma di regime disumanizzante.

L'arte è socialmente impegnata fin nella sua ontologia specifica, e ogni fatto artistico non può essere che un fatto sociale. Questo è il valore storico dell'arte. In *Teoria estetica* Adorno mostra come la possibilità 'politica' dell'estetica sia data dal fatto che la realtà entra nell'opera d'arte in un modo particolare, per così dire, 'mediato', ossia trasfigurato dalla forma artistica: l'opera riproduce la realtà attraverso mediazioni allotrie, rendendosi – attraverso questa irriducibile non identificazione – autonoma dal reale e dunque critica nei suoi confronti.

C'è naturalmente una controparte dell'arte, consistente nella sua convivenza con il potere economico; questa determina il costituirsi dell'industria culturale, con tutte le conseguenze ben descritte da Adorno nel quarto capitolo della *Dialettica dell'illuminismo* e già nel saggio del 1962,



*Committment*, dove il filosofo aveva mostrato come l'arte possa fungere da strumento di persuasione e propaganda per l'ideologia politica. E se questo aspetto mal si concilia con la visione adorniana dell'arte come 'liberatrice', le due valenze dell'arte trovano una mediazione ancora in *Teoria estetica*. Qui Adorno prescrive che l'arte debba farsi "nera", ossia insistere brutalmente sugli aspetti oscuri, tragici dell'esistenza e farsi lei stessa oscura, inquietante, scomoda. L'arte deve farsi 'seria' e mettere in scena e ricordare il disagio della civiltà, per parafrasare Freud, ed è esattamente quello che fanno la musica dodecafonica e il teatro dell'assurdo. La prima dà voce al disagio dell'uomo contemporaneo mediante l'uso di dissonanze e disarmonie che ricordano quelle della società contemporanea. A sua volta, la letteratura dell'assurdo (Kafka e Beckett) produce opere apparentemente incomprensibili o insensate, che vogliono essere a loro volta specchio dell'assurdità dell'esistenza, o di quella che Adorno definisce "the incommunicability of language, and the absolute powerlessness of the single agent within the a priori determined totality" (p. 117).