Politiche dell'immaginazione, tra estetica e pensiero critico

Dario Cecchi

Estetica e Italian Theory: un incontro mancato?

Vorrei partire da una domanda, di cui non nascondo il carattere militante: esiste un'estetica della cosiddetta Italian Theory? E se, come credo, una siffatta estetica non esiste, è necessario che la Theory getti un ponte verso gli studi estetici? Suggerirei che si tratta di un incontro parzialmente mancato. Prima, però, ho l'obbligo di una precisazione: una riflessione estetica è cosa diversa da una riflessione sull'arte, sia pure condotta con stile e linguaggio filosofici. Ciò accade perché in effetti l'estetica non è esclusivamente una filosofia dell'arte. Estetica significa – nella sua stessa etimologia, che rimanda al greco *aisthesis* (percezione, sensazione) – una dottrina della percezione sensibile. Così la intendeva a metà del XVIII secolo il suo fondatore, il filosofo leibniziano Alexander Gottlieb Baumgarten, il quale assegnava all'arte un ruolo privilegiato ma non esclusivo all'interno dell'esperienza estetica. Mi sembra significativo, in merito a questo aspetto della nascita dell'estetica come disciplina autonoma, che Baumgarten avesse contemplato l'idea di includere tra gli oggetti di ricerca propri dell'estetica anche gli strumenti di osservazione[1]. In altre parole, Baumgarten avrebbe già pensato, salvo poi accantonare l'idea, quella che Gilbert Simondon chiamerà nel 1982 una "tecno-estetica"[2].

Immanuel Kant inizialmente riprende l'uso baumgarteniano e intende l'estetica come uno studio della percezione; Kant parlerebbe di "sensibilità". L'Estetica trascendentale è infatti la parte della *Critica della ragione pura*, in cui sono indagate le forme *a priori* della percezione, individuate nello spazio e nel tempo. In parte diversa è l'accezione dell'aggettivo "estetico" che troviamo nella *Critica della facoltà di giudizio*. Nella terza Critica Kant distingue tra il giudizio "determinante", che sussume il particolare sotto l'universale in base a una regola fornita dall'intelletto, e il giudizio "riflettente", che non ha già a disposizione l'universale sotto cui sussumere il particolare e lo "deve trovare"[3]. Il giudizio riflettente assume perciò un ruolo centrale all'interno di un originale ripensamento dell'epistemologia, in cui vanno riconosciute le valenze euristiche dell'esperienza, anticipatrice della conoscenza propriamente detta, perché in essa il soggetto già sente una ge-

nerale "conformità a scopi della natura"[4]. Tale principio della facoltà di giudizio è soggettivo, non riposa su fondamenta logiche. Questo principio si presenta infatti come un sentimento della felice disposizione delle facoltà conoscitive (immaginazione e intelletto) rispetto alla conoscenza della natura in genere[5]. Un simile sentimento si fa particolarmente evidente in occasione di quegli oggetti che stimolano il "libero gioco"[6] dell'immaginazione con l'intelletto e che, per questa ragione, giudichiamo belli. La bellezza non è dunque una proprietà oggettiva delle cose, ma rimanda al modo di riflettere sugli oggetti della natura. La condizione della "comunicabilità universale"[7] del sentimento estetico è perciò fondamentale per distinguere tra gli autentici giudizi di gusto – che riguardano modi e forme dell'esperienza, come tali condivisibili e universalizzabili – e le preferenze idiosincratiche del soggetto. Le implicazioni politiche di questo requisito quasi-trascendentale di pubblicità dei giudizi estetici sono state tra l'altro ampiamente indagate, a partire dal lavoro seminale di Hannah Arendt[8].
Da questo rapidissimo schizzo si evince chiaramente l'idea che l'estetica non è solo una filosofia dell'arte e che il giudizio estetico è radicato in tutto lo spettro dell'esperienza. Questo dato attesterebbe già da sé la pertinenza di un'estetica così intesa al campo dell'Italian Theory. Non ho la pretesa di proporre una definizione per un movimento di pensiero plurale e in divenire. Mi limito a segnalare qui due tratti che mi sembrano sintomatici di un'affinità elettiva tra l'Italian Theory e questo modo di concepire la riflessione estetica, che Emilio Garroni, finissimo e originale interprete della terza Critica kantiana, riassume nell'idea del "guardare-attraverso": una riflessione sul senso dell'esperienza in genere in occasione di un'esperienza esemplare[9]. L'Italian Theory sviluppa infatti una linea di pensiero che oscilla tra la teorizzazione filosofica pura e la "vocazione" alla filosofia come pratica intrinsecamente politica di pensiero[10]. Viene così recuperata e riproposta in una veste contemporanea una tendenza tipica della tradizione filosofica italiana, incline a elaborare le proprie categorie di pensiero a partire da un confronto diretto con la contingenza, *in primis* con la realtà politica e sociale[11]. L'altro tratto riguarda il rilievo preponderante che ha la ripresa originale della biopolitica, foucaultiana e post-foucaultiana, nell'elaborazione della proposta filosofica dell'Italian Theory. Quest'ultima non intende la biopolitica solo come l'esame critico dei paradigmi (scientifici, filosofici, politici, culturali) attraverso cui la

modernità ha definito e normato la vita, riducendola infine a oggetto di un'azione politica. La biopolitica "positiva", che ha in mente in modo particolare Roberto Esposito,[12] vuole proporre un modello interpretativo, grazie al quale è possibile pensare la politica come il luogo in cui si consuma la dialettica tra due momenti fondamentali nell'istituzione di uno spazio pubblico: da una parte, la comunità politica presuppone una condivisione radicale, che mette in comune il bene primario della vita (*communitas*); dall'altra parte, proprio la difesa comune della vita comporta meccanismi di esclusione dalla comunità (*immunitas*).
Anche sul secondo punto è possibile gettare un ponte tra l'Italian Theory, con la sua originale declinazione di biopolitica, e l'estetica critica di matrice kantiana, che ha trovato nella riflessione di Emilio Garroni e della sua scuola una riformulazione particolarmente innovativa. Il sentimento in opera nel giudizio estetico è profondamente innervato da un lessico della vita. Kant non smette di ripetere che tutti i fenomeni estetici, dal semplice giudizio di gusto al genio artistico, hanno per effetto un "ravvivamento" (*Belebung*)[13], che è il "principio vivificante" (*belebende Prinzip*)[14] delle facoltà conoscitive. Si potrebbe pensare a un uso meramente metaforico. La questione è posta però in termini più radicali: il soggetto trova nel bello "un sentimento di agevolazione della vita" (*ein Gefühl der Beförderung des Lebens*)[15]. La cosa è tanto più significativa in quanto il bello è messo in posizione contrastiva con il sublime, che "è prodotto dal sentimento di un momentaneo impedimento delle forze vitali e dall'effusione che segue immediatamente"[16]. L'impianto filosofico del giudizio estetico, e della gamma di sentimenti a esso collegata, poggia su un pensiero della vita[17].
Vengo così al punto dell'incontro mancato tra questa estetica e l'Italian Theory. In un saggio del 2007, dal significativo titolo di *Bioestetica*[18], Pietro Montani – in dialogo con l'allora nascente Italian Theory – si sforzava di ripensare l'estetico come il luogo di molteplici e differenti "canalizzazioni della sensibilità", che possono dare vita tanto a fenomeni di "anestetizzazione" quanto a fenomeni di "iperestetizzazione" o di "riestetizzazione" dell'esperienza. Fatto ancora più rilevante, questi processi di canalizzazione si collocano oltre gli steccati sempre più fragili che separano arte e media. Essi individuano invece il proprio luogo di elezione nello spazio di intersezione tra arte e tecnica, avendo di mira un'esperienza tecno-estetica, la cui immediata traduzione politica consiste nel potere di progettare e orientare le forme

M. Bellocchio, *Buongiorno notte*, 2003

di vita contemporanee. Il contributo possibile di un'estetica critica all'Italian Theory non sta dunque nella proposta di una teoria dell'arte. L'estetica indica invece come, all'interno del fenomeno della vita, la sensibilità abbia un carattere autonomo quale componente produttiva di forme, che non si riduce a un mero momento di ricezione passiva di stimoli esterni. Occorre verificare se e come sia possibile instradare questa produttività del sentire verso una creatività che è allo stesso tempo artistica e politica.

Immaginare la politica

L'estetizzazione descritta da Montani si articola in una pluralità di processi: anestetizzazione, iperestetizzazione e riestetizzazione. Le prime due descrivono due strategie tipiche della tarda modernità, diverse nel metodo ma convergenti nei risultati, con cui nella vita emotiva è indotta una crescente indifferenza verso il mondo. Solo la terza, la riestetizzazione, fa segno alla possibilità di profilare l'esperienza del mondo, arricchendola di nuovi significati, ossia di nuovi schemi con cui l'immaginazione può interpretare la realtà. È a partire dalla riestetizzazione dell'esperienza che si può pensare un' "etica della forma" – esemplarmente nelle arti, ma anche nei media e nelle pratiche ibride – e con essa un nuovo paradigma di politica delle immagini. Montani trova nel cinema la fonte inesauribile di esempi di come sia possibile articolare un'etica della forma che prefigura una politica dell'immagine: dal modo in cui il confine tra campo e fuoricampo viene rinegoziato con l'impiego delle tecnologie digitali (Abbas Kiarostami in *ABC Africa*, 2001, e *Ten*, 2002), oppure tramite la dissonanza intermediale tra suono e immagine (Michael Moore nella sequenza di apertura di *Fahrenheit 9/11*, 2004), fino al modo in cui il rapporto tra realtà storica e finzione narrativa viene ripensato tramite un uso originale del materiale d'archivio (Marco Bellocchio in *Buongiorno, notte*, 2003)[19]. Questo panorama porta l'autore a considerare politico tutto il cinema, dove la dizione "cinema politico" non indica un genere, bensì la prefigurazione nel lavoro sulle immagini di nuovi spazi pubblici e di nuove forme di azione[20]. Una stagione particolarmente militante del cinema documentario, a ridosso di movimenti come l'Onda verde iraniana e la Primavera araba, ha prodotto una serie di esperimenti. Non solo i registi si sono sentiti chiamati a testimoniare l'attualità, ma non hanno avuto timore di ibridare i film con i flussi di comunicazione per

immagini prodotti dai movimenti politici: penso ad esempio a *Tahrir Liberation Square* (2011) di Stefano Savona.
Si può dire che c'è riestetizzazione quando le immagini non si limitano a produrre effetti sulla sensibilità dello spettatore, ma fanno sentire a quest'ultimo in modo esemplare il lavoro creativo dell'immaginazione che sta dietro alla costruzione della singola immagine o al montaggio delle immagini. È così che allo spettatore è dato modo di fare un'esperienza da cui viene rigenerato il suo riferimento al mondo, ossia la sua presa sulle cose attraverso un qualche tipo di segni. Montani segue qui la lezione di Garroni, per il quale è necessario pensare una "condizione estetica", un cogliere intuitivamente il senso prima di applicare codici semiotici alle cose per interpretarle[21]. Nella sua ultima versione, affidata al saggio *Immagine Linguaggio Figura*, la questione viene posta nei termini di un'impossibilità di riferire i significati linguistici, senza che l'immaginazione non abbia preliminarmente avviato un processo di produzione e continua rielaborazione di un' "immagine interna" del mondo. L'immagine mentale non è pertanto un "doppio *complessivo* e *puntuale* dell'oggetto"[22] percepito: questa è l'illusione del referenzialismo. L'immagine interna è invece un processo di continua elaborazione dell'esperienza, che mette in risalto di volta in volta profili e aspetti diversi delle cose, allo scopo di "cogliere la vita sul fatto", per usare un'espressione cara allo sperimentatore e teorico del cinema Dziga Vertov[23]. Garroni non parlerebbe di vita, ma piuttosto di realtà. L'incontro con le cose è in effetti possibile, secondo questa prospettiva filosofica, perché l'immagine interna può essere ritagliata e specializzata, producendo ad esempio immagini-schema che, anticipando il significato di fenomeni o di gruppi di fenomeni, preparano il terreno alla definizione di vere e proprie classi di significato. In un senso più generale, facoltà dell'immagine e facoltà del linguaggio, che sostituiscono ormai nel lessico garroniano immaginazione e intelletto, si presuppongono e sostengono a vicenda.
A ben vedere, il riferimento alla vita non è del tutto inopportuno. Lo stesso Garroni sottolinea come l'immaginazione sia capace di schematizzare, oltre a significati "oggettuali", anche significati "meta-oggettuali": "i primi si riferiscono a oggetti sensibili e alle loro singole caratteristiche sensibili, per esempio il colore o la forma; i secondi a relazioni tra oggetti, tra oggetti e ambiente, tra oggetti e soggetti, tra soggetti e soggetti, nella grande varietà che tali relazioni prevedono"[24].

I significati meta-oggettuali sono perciò significativi sotto il profilo etico, politico e giuridico. Ciò comporta che l'immagine interna del mondo, con la sua ricca e cangiante indeterminatezza, oltre che alla realtà si riferisce alla vita. Il lessico estetico della vita si arricchisce così di diversi strati di significato: la vita può essere intesa sia come animazione dell'immaginazione, sia come senso di vitalità, ma anche, vediamo ora, come presupposto dei progetti e dei programmi esistenziali di individui e gruppi. Mi pare che una simile idea di vita corrisponda all'esigenza di pensare la biopolitica positiva non solo come l'insieme dei dispositivi normativi operanti in una società, ma anche come una produttività di forme di vita diversificate e plurali. Da questo punto di vista non ha più senso distinguere nettamente tra normazione ed emancipazione della vita. Portando ad esempio la vita delle grandi metropoli, vediamo come a ogni regolamentazione della vita da parte di un potere pubblico o misto (pubblico e privato) corrispondono la proliferazione di azioni di resistenza e l'emersione di nuove marginalità irriducibili. Alla gentrificazione, più o meno spontanea o indotta, prima dei quartieri centrali e poi di tutta la città, segue non solo un'intensificazione del conflitto sociale, ma anche un aumento della creatività nei modi di abitare gli spazi privati e pubblici della città. Le occupazioni abitative si accompagnano a forme di *squatting* che prevedono ormai di regola residenze d'artista e perfino una programmazione culturale, interessante sia per la riqualificazione del territorio sia per il ripensamento del mestiere di artista. Mi sembra che quello della conflittualità creativa metropolitana sia uno dei luoghi più interessanti per indagare quella che per Stefano Velotti è una nuova "dialettica del controllo"[25] in opera nella società contemporanea.

Bioestetica e politica delle immagini

La questione delle immagini – il loro potere e i limiti di quest'ultimo nel rappresentare il lavoro dell'immaginazione – occupa un posto centrale nell'estetica critica e nel suo prolungamento politico nella bioestetica. In quelle che chiama "figure" Garroni vede solo una "esteriorizzazione" di singoli tratti dell'immagine interna del soggetto. Nel caso delle opere d'arte, almeno di opere d'arte riuscite, le figure sono tuttavia capaci di suscitare un gioco dell'immaginazione. Nell'arte ha comunque luogo solo l'atto di "mimare"[26] l'elaborazione di un'immagine interna del mondo, non di produrla. Le immagini in movimento

sembrano tuttavia mantenere un contatto più stretto con il lavoro dell'immaginazione, di cui queste immagini non sono un'esteriorizzazione circoscritta a singoli segmenti: esse aspirano in qualche modo a costituirsi come un analogo dell'immagine interna di un soggetto, un doppio materiale del processo immaginativo[27]. Si può ipotizzare che la forte vocazione politica delle immagini in movimento venga da qui. In tal caso non si tratterebbe solo di anticipare i modi e le forme dell'agire politico o della costruzione di spazi pubblici nel lavoro di produzione delle immagini. Si tratterebbe proprio di vedere, tanto nel cinema quanto negli altri formati assunti dalle immagini in movimento, una riconfigurazione radicale del potere delle immagini.
Intendo il potere delle immagini nell'accezione proposta da Louis Marin e mirabilmente riassunta da Giovanni Careri:

> Secondo Pascal (riletto da Marin) il *lavoro* della rappresentazione del potere su una presupposta fantasmatica scena di violenza mortale, nella quale il Re spende senza freni la sua terribile forza distruttiva. La rappresentazione consiste nella rinuncia all'esercizio della forza, nell'operazione che mette "in riserva" la forza nei segni, trasformando la forza in potenza; manifestazione della capacità dell'uso della forza espressa in forma simbolica.[28]

Il lavoro dell'immaginazione può essere pertanto concepito come l'attività creatrice o modificatrice delle figure che incarnano il politico. Il risultato di questo lavoro dell'immaginazione consiste in un processo di continua evoluzione e in alcuni casi di vera propria trasformazione, del potere: modificando la rappresentazione della politica, o creando una nuova rappresentazione di quest'ultima, l'immaginazione cambia la nostra percezione e comprensione di ciò che è potere. In breve, a essere modificata è la nostra immagine del potere: o meglio si modifica un'immagine del mondo che, nei suoi effetti esteriori, si presenta già come un esercizio di potere.
Nella tradizione occidentale moderna questa immagine del potere è offerta esemplarmente dal ritratto del re e in generale dalla rappresentazione di una sovranità assoluta, che non conosce resistenza[29]. Il prendere piede di fenomeni sovranisti nella politica degli ultimi vent'anni, accompagnati dall'emergere di leader carismatici capaci di riunire attorno a sé un nuovo popolo di "arrabbiati", ha fatto pensare al ritorno

M. Bellocchio, *Buongiorno notte*, 2003

a questo modello estetico-politico di potere[30]. Vorrei riprendere l'ipotesi, avanzata da Dork Zabunyan, con un distinguo. A mio parere, la politica democratica ormai radicatasi sulle due sponde dell'Atlantico, non sta conoscendo una fase di ritorno, se non di vera e propria regressione, a una sorta di neo-assolutismo populista. La fortuna del sovranismo va invece collegata a un processo di generale trasformazione del modello estetico-politico che ha la sua matrice nella monarchia assoluta del XVII e XVIII secolo: l'inizio di questo processo data almeno a partire dall'11 settembre 2001, giorno dell'attentato di Al Qaeda contro le Torri Gemelle.

Mi limito a indicare elementi che potrebbero confortare la mia ipotesi. All'immagine dell'attentato alle Torri, su cui molto si è scritto[31], non corrisponde, dal punto di vista della messa in riserva simbolica della violenza nelle immagini, un momento di *accumulazione*, bensì un momento di *dispendio*, quasi di *dissipazione*. Nessun attentato successivo ha avuto lo stesso impatto emotivo, non tanto per la violenza (reale), che si è pure reiterata in altri atti terroristici, quanto per il livello di mobilitazione dell'apparato mediatico globale. Bisognerà aspettare le cruente esecuzioni in diretta di Daesh per sperimentare uno choc analogo. La barbarie esibita ha tuttavia posto il problema della rottura del piano simbolico della violenza e quindi dell'inammissibilità delle immagini diffuse dall'organizzazione terroristica: queste immagini rompevano il patto rappresentativo alla base dell'idea di mostrare la realtà attraverso un dispositivo di ripresa[32]. Sembra che la tendenza nell'uso politico delle immagini a partire dall'11 settembre non suggerisca tanto un processo di messa in riserva della forza nella violenza simbolica delle immagini allo scopo di accrescerne la potenza. Sembrerebbe, al contrario, che la potenza dell'immagine sia sfruttata allo scopo di riconvertire la violenza simbolica in violenza reale, con il risultato che la riserva di potenza contenuta nelle immagini viene esaurita dall'uso: di fronte alle immagini terroristiche si ha la sensazione di aver varcato un limite della rappresentazione, che non potrà più essere oltrepassato. Con ciò si dice però che il potere di un'immagine è esaurito.

Un sentimento analogo ha accompagnato la parabola politica di Donald Trump. Questi ha saputo abilmente amministrare la riserva di potere che gli era offerta dalla duplice (e ambivalente) immagine dell'America, democrazia dove il popolo prevale sull'élite e grande potenza imperiale. La strategia politica di Trump ha reso evidente come – in

una politica post-ideologica, in cui i valori lasciano il posto alle narrazioni, e in una società post-industriale, in cui viene meno il confronto fondato sulle differenze di classe – l'immaginario comune sia lo strumento di potere di gran lunga più efficace, oltre a essere quello più adatto a una comunicazione basata sulla condivisione virale di immagini, com'è quella prevalente sui social media. Trump ha anticipato un nuovo stile della comunicazione di massa, conducendo per diversi anni il reality show *The Apprentice*, vero e proprio prototipo di un genere in cui il conduttore fa da mentore a giovani aspiranti al successo. Per quanto sadico – il suo tormentone contro i concorrenti insoddisfacenti era "you're fired" – il personaggio di Trump non è quello del monarca assoluto o del capo carismatico, ma quello dell'influencer che ha molti follower. La sua immagine non mira dunque all'obbedienza, ma al mimetismo, e raggiunge il suo obiettivo quando il "meme" si sostituisce alla matrice: la figura iconica dell'assalto al Congresso il giorno della proclamazione del suo sfidante Joe Biden non è lo stesso Trump, assente dalla scena del crimine, ma Jake Angeli, che con il suo torso e il suo look da sciamano postmoderno, è stato scelto dai media come leader simbolico del gruppo di assalitori. Secondo l'ipotesi qui sostenuta, nel rovesciamento del meccanismo della rappresentazione del potere in opera nel trumpismo c'è qualcosa che va al di là del riemergere dell'aggressività individuale nella violenza politica. L'immagine permette a un soggetto anonimo come Angeli di accedere a un processo di individuazione di sé che, per quanto artificiale e caduco, soddisfa il criterio della spettacolarizzazione della vita. La democrazia come forma di vita, una delle idee più originale della cultura americana da Dewey in avanti, si presta a una riformulazione aberrante. Non si tratta più di porre la pluralità come condizione di un progetto esistenziale di cui è elemento imprescindibile il confronto, anche conflittuale con gli altri. Si tratta ormai di assumere la sfera pubblica come immagine riflessa di sé: specchio (o *selfie*) del mondo.

Si è offerto solo un campione degli usi politici delle immagini oggi. Tale campione non è esaustivo di tutti i possibili usi di questo genere. Si può tuttavia trarre una considerazione di carattere generale. Da un lato, la biopolitica che emerge dall'*Italian Theory*, in particolare dagli studi di Roberto Esposito, è costruita attorno alla polarizzazione tra due meccanismi inscindibili: l'immunizzazione del corpo politico da

M. Bellocchio, *Buongiorno notte*, 2003

agenti esterni, potenzialmente nocivi, e la solidarietà dei membri di tale corpo per i rispettivi destini esistenziali, che porta alla riconfigurazione della vita, *in primis* della vita biologica, come bene comune. In gioco è insomma la definizione di un atteggiamento di protezione della (o dalla) vita, definibile come *munus*, il quale definisce l'assetto istituzionale di una determinata società nel suo differenziarsi da altre società, precedenti o contemporanee. Dall'altro lato, la canalizzazione della sensibilità che l'estetica critica di scuola romana, in particolare Pietro Montani, vede in opera in tutti i fenomeni di rielaborazione creativa dell'esperienza si caratterizza a sua volta per una pluralità di esiti: anestetizzazione, iperestetizzazione e riestetizzazione. In gioco è qui la definizione di una sensibilità, o *aisthesis*, con cui, attraverso la mediazione delle immagini, il soggetto modula una percezione del mondo situata storicamente, più o meno condivisa oppure idiosincratica. La mia ipotesi è che non si tratta di due processi con una radice comune e tuttavia indipendenti l'uno dall'altro. *Munus* e *aisthesis* sono, al contrario, le due facce della vita. La vita è vista o dal punto di vista della sua oggettivazione come bene da proteggere e normare, oppure dal punto di vista dell'attenzione di un soggetto che coglie i profili salienti delle cose per produrre un'immagine del mondo capace di promuovere la vita, sia individualmente sia collettivamente. Il lavoro delle arti su questa immagine non è dunque una semplice pausa dalle fatiche della vita. Come suggerisce Montani, riprendendo un tema centrale dell'estetica kantiana, questo lavoro rappresenta il momento in cui il soggetto passa dal mero sentire la vita come fatto privato a un più complesso e non scontato *con*sentire alle forme della vita. Per forme della vita intendo i modi in cui la vita ci si presenta e fa apparire la compresenza degli altri al nostro vivere. Il lavoro delle arti nei casi più avanzati, per i quali Kant parlerebbe di genio, si arrischia perfino a immaginare un diverso modo di pensare e praticare la vita comune.

Note

1. Per una ricostruzione di questa ipotesi, poi abbandonata da Baumgarten, cfr. J. Ritter, "Ästhetik", in G. Gabriel, K. Gründer, J. Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 2007.

2. V. G. Simondon, *Sulla tecno-estetica*, a cura di E. Binda, Mimesis, Milano-Udine 2014.

3. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 15, § IV.

4. Cfr. ivi, pp. 17-24, §§ V-VI. Cfr. E. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Osservazioni sulla "Critica del Giudizio"*, Bulzoni, Roma 1976.

5. Cfr. I. Kant, *op. cit*., pp. 24-27, § VII.

6. Cfr. Ivi, p. 54, § 9.

7. Cfr. Ivi, p. 75, § 21.

8. V. H. Arendt, *Teoria del giudizio politico* (1982), il melangolo, Genova 2005. Per un approfondimento mi permetto di rimandare a D. Cecchi, *L'arte della politica come performativo esemplare. Rileggendo le lezioni di Arendt sul giudizio estetico*, in "Discipline filosofiche", a. XXXI, n. 1, 2021, pp. 121-132. V. anche E. Tavani, *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica*, manifestolibri, Roma 2010.

9. Cfr. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1991,

10. Cfr. D. Di Cesare, *Sulla vocazione politica della filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

11. Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2014.

12. Cfr. Id., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

13. I. Kant, *op. cit.*, p. 54.

14. Ivi, p. 149, § 49.

15. Ivi, p. 80, § 23.

16. Ivi, pp. 80-81.

17. Cfr. J. Völker, *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*, Wilhelm Fink, Paderborn 2011.

18. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

19. Per il primo esempio v. Id., *op. cit.*; per il secondo e il terzo v. Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010 (nuova ed. Meltemi, Milano 2022).

20. Cfr. Id., *Un'eredità della Rivoluzione d'Ottobre: il cinema politico*, in "Fata Morgana web", 30 aprile 2017, https://www.fatamorganaweb.it/cinema-politico-ejzenstejn-vertrov/, ultima consultazione 15 luglio 2022.

21. Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica. Tre lezioni*, Officina, Roma 1977.

22. Id., *Immagine Linguaggio Figura.*

Osservazioni e ipotesi, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 3.

23. Cfr. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano-Udine 2011.

24. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., pp. 52-53.

25. V. S. Velotti, *Dialettica del controllo*, Castelvecchi, Roma 2017.

26. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 97.

27. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso* (1948), Il Saggiatore, Milano 2009, p. 79.

28. G. Careri, "Postfazione", in L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, p. 253.

29. V. L. Marin, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, in *op. cit.*, pp. 155-175; e Id., *Le potrait du roi*, Minuit, Paris 1981.

30. Cfr. D. Zabunyan, *Fictions de Trump. Puissances des images et exercises du pouvoir*, Le Point du jour, Paris 2020.

31. V. ad es. (con una prospettiva più etica che politica) M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

32. Cfr. J. L. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse 2016.