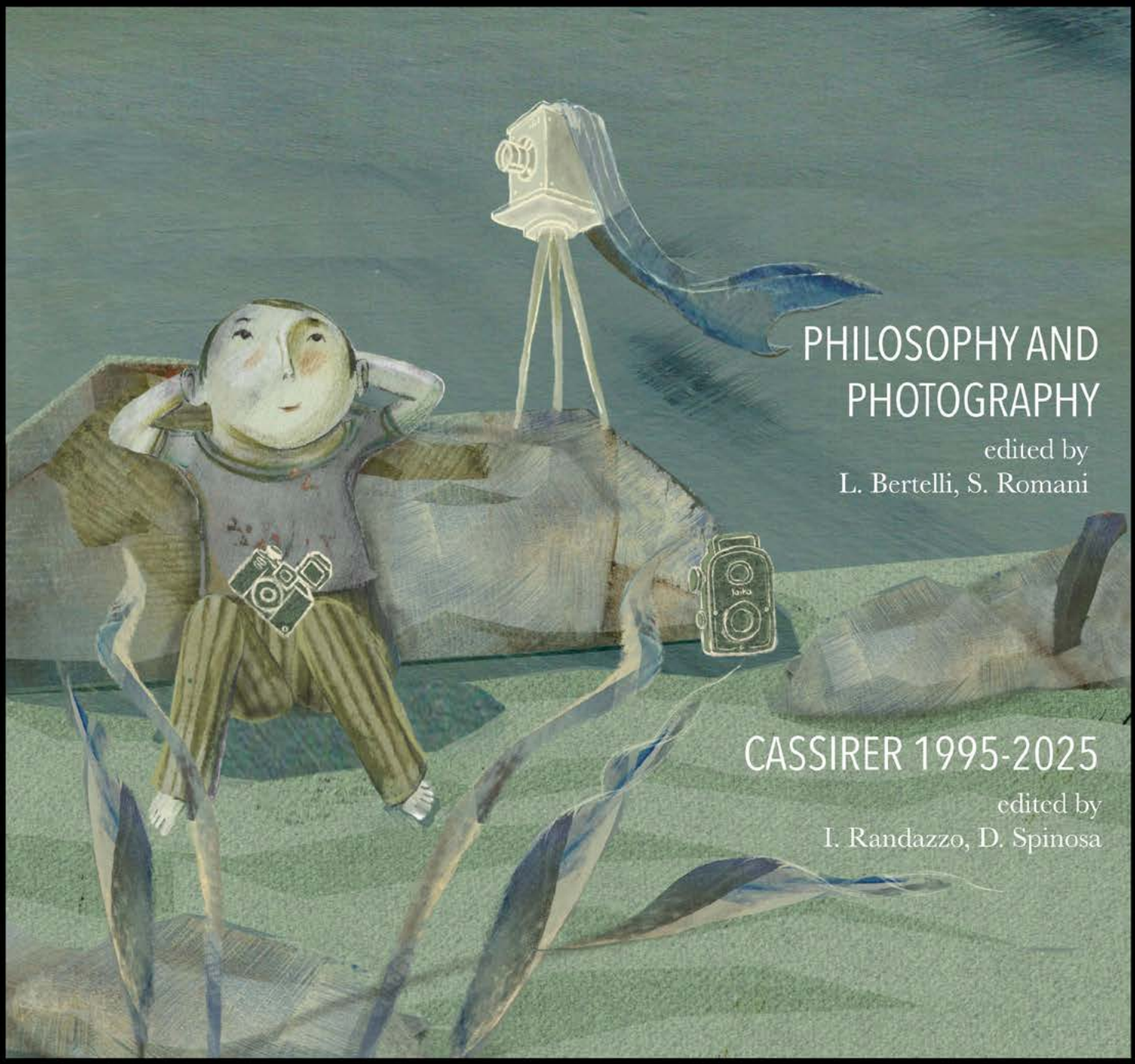
ITINERA

Rivista di filosofia e teoria delle arti

Numero 31

Anno 2026



PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY

edited by

L. Bertelli, S. Romani

CASSIRER 1995-2025

edited by

I. Randazzo, D. Spinosa

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

ISSN: 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

Direttrice responsabile
Maddalena Mazzocut-Mis

Co-direttrice
Alice Barale

Fondatori
Maddalena Mazzocut-Mis, Gianfranco Mormino

Comitato Scientifico
Francesca Billiani, Pina De Luca, Fabrizio Desideri, Roberto Diodato, Serena Feloj, Giovanni Ferrario, Thierry Gontier, Peter Vaudreuil Lamarque, Danielle Lories, Mireille Losco-Lena, Rita Messori, Maria Filomena Molder, Gianfranco Mormino, Luis Puelles, Paola Ranzini, Claudio Rozzoni, Salvador Rubio Marco, Daniela Sacco, Andrea Scanziani, Anne Elisabeth Sejten, Carole Talon-Hugon, Salvatore Tedesco, Giovanni Turchetta, Federico Vercellone, Silvia Vizzardelli

Comitato di redazione
Laura Aimo, Aurora Alison, Lou Attias, Alessandra Campo, Davide Ciprandi, Raffaella Colombo, Martina Conti, Eve Duca, Stefano Evangelista, Marco Franceschina, Paolo Furia, Domenica Lentini, Daniela Liguori, Saverio Macrí, Valeria Maggiore, Laura Maillo, Tessa Marzotto, Serena Massimo, Sara Matetich, Mila Milani, Francesca Monateri, Caterina Moruzzi, Clio Nicastro, Gloria Paris, Ivana Randazzo, Sara Romani, Sofia Sandreschi, Amalia Salvestrini, Filippo Stefanini, Adeline Thulard, Gregorio Tenti

ISSN 2039-9251
doi: 10.54103/2039-9251/2026/31

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press

con licenza Creative Commons Attribution-Share Alike (CC BY SA) 4.0 International

su Riviste Unimi (https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema)

© 2026, The Authors

Illustrazione di copertina di Enrica Passoni

Milano University Press

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

Numero 31 - Anno 2026

Indice

Ernst Cassirer 1995-2025: Contemporary Reception

Cassirer e l'attività simbolica che "configura" il mondo 4
Ivana Randazzo

Cassirer e Baeumler: percorsi storiografici nell'estetica del Settecento 7
Salvatore Tedesco

Motivi del primo orizzonte antropologico di Cassirer: l'estetica energetica da Leibniz a Dewey 17
Giovanni Matteucci

Hermann Usener ed Ernst Cassirer nell'interpretazione storiografica di Giancarlo Magnano San Lio 32
Ivana Randazzo

Il Kant di Cassirer nella prospettiva dell'"umanesimo critico" di Giuseppe Cacciatore 41
Domenico Spinosa

Rileggere Cassirer dopo la svolta iconica. Un saggio in onore di Federico Vercellone 59
Ivan Quartesan

La relatività come forma simbolica. Cassirer interprete di Einstein 72
Danilo De Luca

Putting The Apple Back on the Tree. Cassirer and the Contemporary Rejection of Symbolic Agency 84
Santi Di Bella

Framing the Debate, Focusing the Lens: Critical Perspectives on Philosophy and Photography

Framing the Debate, Focusing the Lens: Critical Perspectives on Philosophy and Photography. Introduction 95
Linda Bertelli, Sara Romani

About Time: Photography and Temporal Realism 102
Dawn M. Wilson

Photography and Feminist Issues: Julia Margaret Cameron's Politics of Gender 119
Federica Muzzarelli

*Faux*tography: The Intimate Relation Between Photography, Falsification and Deception 133
Filippo Tommasoli

Photography Between Moulding and Modulation 147
Tomáš Dvořák

Varia

Lo scorrere del tempo: un racconto 160
Davide Morossinotto

Stenografia del vuoto. L'opera d'arte come intervallo intensivo 168
Giovanni Ferrario

La bellezza salverà il mondo animale? 176
Filippo Focosi

Feeling Closer To Each Other. An Art-Based Environmental Education From Maria Lai's *Legarsi alla montagna* 194
Laura Aimo

Un metodo per l'analisi di strutture oniriche nelle opere d'arte. Applicazione a una canzone di Battiato 208
Massimo Magrini, Umberto Barcaro

Creare musica – consapevolmente – con l'IA 221
Simone Tencaioli

AI and art: a provisional taxonomy 228
Linda Fabbri

ERNST CASSIRER 1995-2025: CONTEMPORARY RECEPTION

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-9251/31830

CASSIRER E L'ATTIVITÀ SIMBOLICA CHE "CONFIGURA" IL MONDO

Cassirer and the symbolic agency that «gives shape» to the world

Ivana Randazzo

ORCID: 0000-0001-6260-4270

Università degli Studi di Catania (03a64bh57)

Contacts: ivana.randazzo@unict.it

Il numero monografico *Ernst Cassirer 1995-2025: la ricezione contemporanea* intende rendere omaggio alla figura dello studioso, collega e amico Federico Vercellone, che nel corso della sua carriera si è occupato di numerosi ambiti del sapere filosofico, riservando particolare attenzione alla morfologia, tema centrale degli studi cassireriani sul quale Federico Vercellone desiderava offrire un contributo. La sua assenza fisica non ne attenua in alcun modo la presenza all'interno di questo numero, che si nutre, in diversi saggi, di riferimenti, diretti e indiretti, al pensiero dello studioso piemontese.

Tra il 1995 e il 2025 la ricezione del pensiero di Ernst Cassirer ha conosciuto una fase di rilancio internazionale, definita dalla critica come *Cassirer-Renaissance*. Tra le tappe principali: la pubblicazione nel 1995 nella *Rivista di storia della filosofia* del fascicolo monografico «Ernst Cassirer 50 anni dopo» che evidenziava il crescente interesse verso l'opera cassireriana in differenti ambiti disciplinari e tradizioni culturali, la fondazione della *Internationale Ernst Cassirer-Gesellschaft* ad Amburgo e il progetto editoriale della *Hamburger Ausgabe*, dedicato alla pubblicazione delle opere complete e dei manoscritti postumi. I saggi di questo numero di Itinera rilevano e in certo modo ampliano il ruolo svolto dalla filosofia di Cassirer nella fase della cosiddetta rinascita. Lo mostra Spinosa nel suo saggio *Il Kant di Cassirer secondo la prospettiva dell'«umanesimo critico» di Giuseppe Cacciatore* in cui il filosofo partenopeo viene riconosciuto a pieno titolo tra i maggiori interpreti di questa rinascita. Cacciatore sottolinea come la filosofia cassireriana sia un tentativo di definire il criticismo kantiano in direzione di una filosofia della cultura e di un «umanesimo critico». Per Cacciatore il pensiero del filosofo di Breslau attraversa due fasi fondamentali, una legata agli anni marburghesi segnati dal legame con Cohen e incentrati sulla teoria della conoscenza e sull'epistemologia, e una seconda fase caratterizzata dalla teoria delle forme simboliche e dallo stimolo che riceve dall'ambiente culturale legato ad Aby Warburg. Nell'interpretazione di Cacciatore, Cassirer non è solo lo storico della filosofia e interprete di Kant ma anche il filosofo che è passato dalla critica della ragione alla critica della cultura. Attraverso le forme simboliche l'uomo costruisce il mondo della civiltà. Anche Randazzo mette in

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Ivana Randazzo

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

evidenza nel suo saggio *Hermann Usener ed Ernst Cassirer nell'interpretazione storiografica di Giancarlo Magnano San Lio* una visione di *Kulturgeschichte* in qualche modo unitaria (non è casuale che Magnano porti avanti una linea di ricerca in linea con l'interpretazione cassireriana di Cacciatore che ha considerato in più occasioni tra i suoi maestri) attraverso i punti di contatto tra Hermann Usener, Aby Warburg ed Ernst Cassirer centrali nello sviluppo della filosofia cassireriana intesa come processo dinamico di mediazioni simboliche. A partire da Usener che rinnova la filologia tradizionale ampliandola alla comprensione storica dell'uomo e delle culture, Magnano San Lio evidenzia come tale visione influenzi Warburg e Cassirer, legati da una lettura del mito strettamente connessa alle altre forme culturali come religione, arte, linguaggio e scienza. L'uomo organizza e costruisce attivamente il proprio rapporto con il mondo mediante simboli all'interno di un contesto storico culturale dinamico e aperto.

Di Bella nel suo saggio *Putting the Apple back on the Tree. Cassirer and the Contemporary Rejection of Symbolic Agency* afferma che soprattutto nei momenti di crisi della modernità viene messa in discussione la funzione simbolica che per Cassirer contraddistingue l'essere umano. La dissoluzione dell'umano nella natura, soprattutto nell'arte e nella letteratura e il superamento "tecnico" dell'umano, attraverso biotecnologie, automazione e intelligenza artificiale mostrano in tutta la loro forza la crisi del simbolico. L'immagine finale della «mela rimessa sull'albero» richiama il mito biblico di Adamo ed Eva perché se mangiare la mela significava entrare nel linguaggio, nella conoscenza e nella storia, oggi alcuni desidererebbero tornare indietro, rinunciando al sapere e alla complessità dell'essere umano simbolico. Da qui l'importanza di tornare a studiare oggi Cassirer. Legato all'immagine intesa non come mera rappresentazione ma come struttura originaria dell'esperienza culturale è il saggio di Ivan Quartesan *Rileggere Cassirer dopo la svolta iconica. Un saggio in onore di Federico Vercellone.* Nell'interpretazione di Quartesan, la filosofia di Vercellone è una «filosofia a partire dall'immagine», in cui le immagini non si limitano a rappresentare il mondo ma lo organizzano, ne costruiscono l'identità, diventano modelli di comportamento etici e culturali. L'immagine media tra esperienza sensibile e significato, tra individuo e cultura. Il saggio ne rintraccia le radici nella morfologia di Johann Wolfgang von Goethe: l'idea che ogni forma vivente si manifesti attraverso immagini e configurazioni sensibili dotate di significato. Tesi fortemente sostenute dalle interpretazioni di Horst Bredekamp e John Michael Krois, che rileggono Cassirer attraverso il concetto di *Verkörperung* («incorporazione»). La forma simbolica è così una struttura dinamica che lega percezione, memoria, espressione e rappresentazione.

A rivelare la natura dell'uomo come essere simbolico capace di dare forma alla realtà e a se stesso contribuisce senza dubbio l'estetica. Giovanni Matteucci in *Motivi del primo orizzonte antropologico di Cassirer: l'estetica energetica da Leibniz a Dewey* analizza il ruolo dell'estetica nel primo progetto antropologico di Ernst Cassirer, concentrandosi sulla prima versione (1942-43) di *An Essay on Man*. L'arte è presente in tutto il testo e mostra in modo esemplare come l'essere umano costruisca simbolicamente il proprio mondo. Il concetto centrale è quello di «estetica energetica», ispirato soprattutto a Gottfried Wilhelm Leibniz e Friedrich Schiller. Il piacere estetico è attività creatrice attiva. Matteucci inoltre pone in evidenza la vicinanza tra Cassirer e John Dewey che vedono l'arte come atto creativo e formativo legato all'esperienza. Dewey sottolinea maggiormente la dimensione biologica dell'esperienza, mentre Cassirer quella simbolica e culturale. L'esperienza estetica rivela il carattere dinamico ed espressivo della simbolizzazione.

Nel confronto ricostruito da Tedesco in *Cassirer e Baeumler: percorsi storiografici nell'estetica del Settecento*, l'estetica settecentesca rappresenta il momento in cui la ragione scopre il problema dell'individuale, del qualitativo e dello storico. Tuttavia, mentre Baeumler tende a trasformare tale ricerca in una filosofia

identitaria e totalizzante, Cassirer mantiene aperta la pluralità delle forme culturali, evitando ogni irrigidimento mitologico o ideologico. Proprio questa apertura rende la prospettiva di Cassirer ancora attuale: l'estetica diventa una riflessione sul vivente, sul qualitativo e sulla pluralità delle forme culturali, senza ridurle a un sistema chiuso.

De Luca nel suo saggio *La relatività come forma simbolica: Cassirer interprete di Einstein* segue la stessa impostazione quando mostra come la rivoluzione einsteiniana non segna la crisi dell'oggettività, ma il passaggio dalla sostanza alla funzione. La realtà scientifica è una costruzione simbolica e la scienza è una forma simbolica, una delle vie attraverso cui l'uomo organizza e costruisce la realtà.

La ricezione di Cassirer è stata certamente favorita dall'ampiezza speculativa della sua filosofia. Negli ultimi trent'anni si è progressivamente affermata una lettura della sua opera, volta a valorizzarne il carattere culturalmente dinamico in cui la *Filosofia delle Forme simboliche* è stata interpretata come utile nell'interpretazione di questioni contemporanee relative alla conoscenza, alla percezione, ai processi di simbolizzazione, all'estetica, alla tecnica, ai rapporti con il mito e, più in generale, all'attualità della *Kulturgeschichte*.

Nel loro insieme, questi contributi mostrano l'attualità del pensiero di Cassirer che permette ancora oggi di interrogare criticamente il rapporto tra natura e cultura, immagine e linguaggio, tecnica e umanità.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-9251/32244

CASSIRER E BAEUMLER: PERCORSI STORIOGRAFICI NELL'ESTETICA DEL SETTECENTO*

Salvatore Tedesco

ORCID: 0000-0003-1584-5455

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02)

Contacts: salvatore.tedesco@unipa.it

Abstract

Questo contributo è dedicato a un raffronto tra la ricostruzione della nascita dell'estetica settecentesca proposta da Ernst Cassirer nelle pagine della sua *Filosofia dell'Illuminismo* (1932) e quella proposta da Alfred Baeumler nel saggio del 1923 sul *Problema dell'irrazionalità*. Al di là delle convergenze e divergenze tra le due costruzioni storiografiche, e soprattutto tra gli impianti teorici e i progetti filosofici che tramite esse trovano espressione, è da rilevare la grande ricchezza dei quadri proposti, l'estrema vivacità del dibattito, e la grande attualità della messa a punto – muovendo da prospettive certo assai distanti – dei concetti di identità e individualità.

Parole chiave: Illuminismo, nascita dell'estetica, razionalità/irrazionalità, individualità, arte

Cassirer and Baeumler: Historiographical Approaches to Eighteenth-Century Aesthetics

This paper compares the reconstruction of the birth of eighteenth-century aesthetics proposed by Ernst Cassirer in his *Philosophy of Enlightenment* (1932) and that proposed by Alfred Baeumler in his 1923 essay *The Problem of Irrationality*. Beyond the similarities and differences between the two historiographical constructs, and especially between the theoretical frameworks and philosophical projects they embody, it is worth noting the richness of the proposed frameworks, the extreme liveliness of the debate, and the highly topical relevance of the development—starting from admittedly very distant perspectives—of the concepts of identity and individuality.

Keywords: Enlightenment, birth of aesthetics, rationality/irrationality, individuality, art

* Esprimo qui il mio ringraziamento a Ivana Randazzo, Domenico Spinosa e Maddalena Mazzocut-Mis per aver voluto dedicare questo fascicolo al nostro carissimo Federico Vercellone, maestro, amico. Sino agli ultimi giorni coltivava la speranza di non deludere gli amici e di far avere un suo contributo su questo tema. La dedica non formale ma vivamente sentita, ritengo, esprime meglio di ogni altra considerazione la ricchezza inestimabile che per tutti noi è custodita nel dialogo con Federico.

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Salvatore Tedesco

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

«Finché la ragione non avrà trovato in se stessa la sua stabilità e la sua certezza, anche la storia sarà per essa solo un caos confuso e contraddittorio. Sono necessari criteri di valutazione determinati e obiettivi, sono necessari punti fissi di riferimento per la scelta e la disposizione, perché i fenomeni storici, che di per sé sono muti, divengano una vivente e significativa unità» [1].

Questo notevole passo dell'*Introduzione* al fondamentale libro di Ernst Cassirer sul *Problema della conoscenza* del 1906 potrebbe idealmente essere posto alla soglia del grande dibattito tedesco dei primi decenni del Novecento, destinato a ridefinire in misura straordinaria il senso e i criteri di lettura dell'estetica del Settecento, e con essa a ripensare profondamente le questioni stesse che stanno al cuore del prospettarsi della "nuova" disciplina estetica, riscoprendo in essa aperture problematiche ampiamente irriducibili al piano teorico di una "filosofia dell'arte" e dunque predisponendo ai sensi e ai nuclei tematici che caratterizzeranno il dibattito europeo e globale di questi ultimi decenni e del nostro tempo.

A fronte di un simile "vasto programma", le note che seguono intendono limitarsi a rintracciare alcune linee di sviluppo – e si tratterà di linee di convergenza e di divergenza, indubbiamente – che potranno agevolmente essere desunte dal raffronto tra le pagine che lo stesso Cassirer dedica allo sviluppo del pensiero estetico nel suo libro del 1932 sulla *Filosofia dell'illuminismo* [2], e da quelle, precedenti di quasi un decennio, del libro di Alfred Baeumler del 1923 sul *Problema dell'irrazionalità* [3], purtroppo mai tradotto in italiano, a vantaggio di altre opere dello stesso autore maggiormente prossime al nazismo, e dunque evidentemente di maggiore *appeal* per alcuni editori italiani di oggi [4].

Va peraltro rilevato qui – pur in assoluta brevità – che l'*Estetica* [5] di Baeumler del 1934, pur presentandosi di fatto come un abbozzo, come il mero schizzo di un possibile progetto complessivo sul senso dei saperi estetologici nel pensiero occidentale, indica di fatto – tanto nella bipartizione tra *idea* di bello e *concetto* di arte quanto nella scelta di un arco cronologico che muove dal pensiero greco per giungere sino al Seicento e dunque alle soglie della nascita dell'estetica filosofica – una strada che a sua volta indubitabilmente muove giusto dal nesso imprescindibile tra le ricerche dello Ernst Cassirer di *Eidos und Eidolon* [6] e quelle del Panofsky di *Idea* [7], e che per altro verso indica in direzioni che la storiografia estetica ulteriore, a partire da Tatarkiewicz [8], non farà che percorrere in modo compiuto.

All'affermazione cassireriana riportata in apertura fa quasi da controcanto ciò che Baeumler scrive quasi in chiusura dell'*Introduzione* al *Problema dell'irrazionalità*, allorché osserva che «L'estetica è l'anticipatrice della storiografia. In quanto essa ha insegnato a comprendere in generale l'individualità, ha permesso al

[1] E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1906), ed. it. col titolo *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, Einaudi, Torino 1952, nuova ed. 1978, vol. I, t. I, p. 32.

[2] E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen 1932, ed. it. La Nuova Italia, Firenze 1936, rist. anastatica 1989; si segnala l'edizione separata del capitolo dedicato all'estetica, con il titolo *I problemi istitutivi dell'estetica moderna*, con cura e introduzione di G. Matteucci, Meltemi, Milano 2025.

[3] A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Niemeyer, Halle an der Saale 1923. Si riprendono nel seguito alcune conclusioni delle analisi da me sviluppate in *Il metodo e la storia*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2006.

[4] Mi permetto di rinviare al mio ormai vecchio *L'Estetica di Alfred Baeumler*, in "Studi di estetica", III serie 22, 2000, pp. 253-259. Si veda anche G. D'Acunto, *Alfred Baeumler: per un'estetica dell'individualità*, in "Aisthesis", 10, 2, 2017, pp. 31-37.

[5] A. Baeumler, Ästhetik, München 1934; ed. it. *Estetica*, Unicopli, Milano 2009. Si rinvia ai lavori appena citati alla nota 4.

[6] E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1, 1924, pp. 1-27, ed. it. *Eidos ed eidolon*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

[7] E. Panofsky, *Idea*, Teubner, Leipzig 1924, ed. it. La Nuova Italia, Firenze 1952.

[8] W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, 1975, ed. it. Aesthetica edizioni, Palermo 1993; Idem, *Storia dell'estetica*, ed. it. Einaudi, Torino, 1997

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

tempo stesso di scoprire l'universo individuale della storia e il problema della conoscenza di essa. Il diciottesimo secolo è la culla del senso storico, proprio perché esso è la patria dell'estetica» [9].

Con ciò, il senso della ricerca storiografica e del suo nesso con i problemi teoretici acquisisce una configurazione assai netta, e intensamente problematica: il secolo dei Lumi sarà il secolo dell'estetica perché in esso la Ragione apprenderà a lavorare su quell'*individuale* che alla sua presa compiuta sembra destinato a sfuggire, o più radicalmente ancora, perché la ragione formula adesso come proprio peculiare *problema* (secondo il titolo del volume di Baeumler, appunto) quello dell'*irrazionalità*. Al razionalismo del Seicento e allo storicismo dell'Ottocento, il Settecento e la nascita dell'estetica contrapporrebbero dunque il plasmarsi di una *logica dell'individualità* che andrebbe a caratterizzare, dal punto di vista di Baeumler [10], tutto lo sviluppo della *stagione dell'estetica* da Leibniz sino a Kant.

La questione dell'individualità si gioca in tal senso in una complessa sciarada in cui lo sviluppo del pensiero estetico costituisce la chiave di volta e se vogliamo il *fingerprint* delle relazioni tra logica e storia, metodo e sistema. In questo ampio schema teorico, Baumgarten costituisce in certo modo la figura centrale di una metamorfosi teorica che conduce dalla monadologia di Leibniz al progetto critico kantiano.

Ma vediamo più da presso le articolazioni del progetto baeumleriano nel suo intento di cogliere e costruire il nesso fra indagine storica e intenzione sistematica a partire dal quale, nel nome di Kant, si apre lo spazio per una *logica dell'individualità*. Questa e non altra è per Baeumler la posta in gioco in una ricerca dedicata al "secolo del gusto" e a quella terza *Critica* in cui il pensiero di quel secolo avrebbe trovato il proprio culmine: «Intendo il gusto nel suo significato più ampio: e cioè come l'individualità nella sua manifestazione sensibile (estetica)» [11], dice infatti Baeumler dopo aver indicato nella terza *Critica* kantiana «il libro che legittima il concetto di sentimento, dà la più profonda definizione del genio e dispiega il concetto di *sistema* nelle sue applicazioni» [12].

L'emergere storico del problema dell'individualismo, tramite quello del gusto, fa tutt'uno per Baeumler con il problema della critica e la peculiarità del metodo conoscitivo della filosofia critica [13]. Seguiamo a questo punto l'argomentazione di Baeumler: la riflessione sul bello in quanto tale, quella cioè che si riporta alla tradizione platonica di cui dirà l'*Estetica* del 1934, o se vogliamo più genericamente all'oggettivismo antico e medioevale, presupponendo un sistema di valori, di criteri di validità e d'ordine, non dà luogo a un'estetica in senso moderno, ma per un verso tendenzialmente a una tecnologia delle arti, per l'altro a una metafisica del bello.

«Solo dove viene presupposto un soggetto estetico per eccellenza autonomo può esser concepito il pensiero di un'estetica come scienza a sé stante […]. L'esperienza vissuta [Erlebnis] del gusto costituisce il soggetto estetico. Questo soggetto pone al pensiero un problema nuovo e difficile, il più difficile che possa in generale essergli posto. Si tratta, in ultima analisi, del problema dell'*essere umano* vivente e concreto in generale. […] Solo nella sfera estetica l'essere umano viene *riconosciuto in quanto* essere umano, e dunque solo nell'epoca del gusto la vivente individualità poteva divenire un oggetto del pensiero» [14].

[9] A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 15.
[10] Ivi, p. 16.
[11] Ivi, pp. viii-ix.
[12] Ivi, p. vii.
[13] Cfr. ivi, p. 6: «Il *problema della critica* è nato insieme a quello del gusto. Il gusto è solo l'espressione soggettiva dello stesso stato di cose la cui espressione oggettiva è la critica. Presupposto dello spirito critico è l'autonomia e libertà del soggetto»; ivi, p. 7: «Il problema del gusto estetico rinvia dunque a una nuova, peculiare forma di "validità", "concetto" o "oggetto", a un nuovo metodo del conoscere obiettivo».
[14] Ivi, pp. 2-3.

Una lezione – è il caso di osservare – che non ha perso nulla della sua forza e attualità, e che non ha smesso di informare di sé il meglio della ricerca kantiana novecentesca, da Emilio Garroni a Catherine Malabou [15].

Il punto di vista estetico – per mezzo del quale, rilevo, per la prima volta si darebbe lo spazio teorico per una scienza dell'umano – ha dunque una sostanza e un'origine storica ben determinate, quali non si danno *ancora* ove regni un sistema di regole universali, né si danno *più* dove invece un tale referente abbia del tutto abbandonato la scena [16].

In questo senso davvero Leibniz apre per Baeumler l'epoca dell'estetica: «Il pensiero della monade e quello dell'armonia prestabilita collegano irrazionalismo e razionalismo in una grande concezione metafisica: l'*individualità* è insediata nella sua insopprimibile [unaufhebbare] dignità e al tempo stesso tolta [aufgehoben] nel *sistema* universale progettato da una ragione più alta» [17].

Chiave di volta di quest'epoca è in questo senso decisamente la terza *Critica* kantiana: «la critica estetica dà l'esempio di un metodo che senza rinunciare a principî *in generale* pure sta in contrapposizione alla dogmatica delle regole; che riconosce l'istanza soggettiva, il diritto dell'esperienza, senza pertanto essere meramente empirico» [18]. Siamo dunque nel cuore dell'ipotesi *sistematica* di una logica dell'individualità, ipotesi che si lascia formulare, per il Baeumler del 1923, solo perché Kant è insieme il pensatore dell'identità e della totalità [19] e perché l'*epoca dell'estetica*, che è sì per un verso un patrimonio culturale da difendere – anche nei confronti di influenze straniere – e da innalzare a "stile di vita" [20], più profondamente ancora si offre come un intero, come un oggetto monadologico, direi, nell'apparentemente paradossale unità storica che tiene insieme Goethe e Kant [21].

Nella rilevazione di tale nesso tra individualità e totalità stanno per altro verso le radici della ritraduzione del discorso metodologico in *sistema*, che di fatto determinerà l'allontanamento successivo di Baeumler dalla questione estetica e il suo approdo allo studio del pensiero mitico, e per quella china al nazismo. Al carattere *metodologico* dello sviluppo del pensiero estetico settecentesco e alla *finalità formale* kantiana, di cui pure determinate "aperture" dello studio del 1923 forniscono chiavi di lettura preziose, Baeumler finirà con il preferire la *sostanza* dell'opera d'arte in quanto *oggetto della mitologia* e la *sostanza* del fatto storico in quanto compito di una *filosofia della storia* [22], tuttavia in tal modo – per dirla con Goethe – *consacrandosi al diavolo* dell'ideologia nazional-socialista e ponendosi sulla scorta dell'amico Erik Rothacker della *Geschichtsphilosophie* del 1934 [23], e quel che è peggio del pasticciato progetto cri-

[15] Per il primo, nella lunga serie dei lavori kantiani sarà persino superfluo fare riferimento al decisivo *Estetica. Uno sguardo-attraverso* (1992), n. ed. Castelvecchi, Roma 2020, e all'edizione con ampio saggio introduttivo di I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999; quanto alla seconda, il riferimento va al bellissimo *Divenire forma. Epigenesi e razionalità* (2014), ed. it. Meltemi, Milano 2020.

[16] Cfr. A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 5.

[17] *Ibid*.

[18] Ivi, p. 7.

[19] Ivi, p. vi.

[20] Ivi, pp. vi-viii.

[21] Lo sguardo di Baeumler va qui probabilmente anche al confronto diretto di Goethe con Kant (cfr. J. W. Goethe, *Einwirkung der neueren Philosophie*, Idem, *Anschauende Urteilskraft*, ora in Idem, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 19603, vol. xiii, pp. 27-9 e pp. 30-1), come potrebbero far pensare passaggi come questo: «Il concetto di genio sta di fronte a quello di gusto. Esso illumina il problema fondamentale da un lato nuovo, così come nella sfera logica il concetto di intelletto intuitivo ripete e conduce a termine quello di facoltà di giudizio riflettente» (A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. ix).

[22] Cfr. A. Baeumler, *Da Winckelmann a Bachofen*, in A. Baeumler, Fr. Creuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, I vol., Milano 1983, a p. 87.

[23] E. Rothacker, *Geschichtsphilosophie*, Oldenbourg, München 1934.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

minale del *Mito del ventesimo secolo* di Alfred Rosenberg [24], che ad ogni buon conto finirà impiccato a Norimberga.

Ben prima di tali esiti disastrosi, nel saggio sull'irrazionalità, oggetto della riflessione di Baeumler è il principio *metodologico* che garantisce unità e coerenza teorica dell'edificio complessivo della *Critica* kantiana, allora chiaramente riconosciuta: «Il problema della critica estetica è il modello del problema critico in generale» [25].

La contrapposizione fra la *dottrina* del bello e la *critica* del gusto diviene adesso il modello metodologico di un generale ripensamento del pensiero critico: «A partire dal problema del gusto la terza *Critica* trova il concetto di un oggetto che non è più sottoposto ad alcuna dottrina, cioè ad alcuna legalità astratta formulabile a priori […]. La *Critica del gusto* (come originariamente avrebbe dovuto intitolarsi la *Critica della facoltà di giudizio*) è la "critica della critica"» [26].

Il riconoscimento di questo stato di fatto comporta, a giudizio di Baeumler, il generale superamento del punto di vista neokantiano su Kant, a vantaggio di un più profondo ripensamento del legame esistente con lo sviluppo storico del pensiero tedesco del Settecento: «A partire da Leibniz i grandi problemi non si risolvono più lasciandosi trasportare dall'onda del presente. Noi siamo eredi e abbiamo la responsabilità di eredi. Senza la vivente nozione di ciò che l'essere umano è stato nelle vette della sua manifestazione storica non si dà più una filosofia sistematica. L'organo per l'autocomprensione dell'Occidente è la storia» [27].

L'enfasi di queste affermazioni rinvia, è del tutto chiaro, al grande apparato dei riferimenti "irrazionalistici" del dibattito a lui contemporaneo; e tuttavia – aggiungo a costo di raffreddare gli entusiasmi identitari di qualche consigliere ministeriale nostrano – in questa fase Baeumler intende modulare tali motivi in senso metodologico, nel senso di una logica dell'individuale che vive solo nella tensione persistente fra *teoria* (dottrina) e *critica*.

Quel che, a giudizio di Baeumler, si annuncia nella critica kantiana e nel pensiero del Settecento è infatti la scoperta di un nuovo strumento metodologico adeguato alla ricerca sull'individualità. «Né l'oggetto bello né il corpo vivente possono essere colti mediante il carattere universale della legge. Come tutto ciò che è individuale, che ha la propria vita in sé stesso, essi si sottraggono alla teoria. Eppure, è possibile rinunciare alla dottrina senza pertanto dover rinunciare a ogni comprendere conoscitivo. Dell'individuale è possibile un sapere *storico*. Il mezzo metodico che conduce a tale sapere è però la critica» [28].

In maniera se possibile ancor più audace, Baeumler getta un ponte dalla teorizzazione wolffiana della *cognitio historica* alla scienza storica del diciannovesimo secolo [29]. Ecco, dunque, l'esito cui tendeva il grande arco del pensiero "irrazionalistico" moderno teso da Baeumler fra Leibniz e Kant: «la moderna storiografia è figlia dello spirito individualista dell'epoca moderna e, in quanto questo si radica nel diciottesimo secolo,

[24] A. Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen, München 1930. Esiste una edizione italiana di ispirazione neonazista, che non mette qui conto citare, mentre sarebbe decisamente opportuno, a parere di chi scrive, impegnare utilmente le forze pubbliche italiane ai sensi delle numerose leggi che si oppongono alla ricostruzione del partito fascista, e a maggior ragione di quello nazista.

[25] A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 7.

[26] Ivi, p. 13.

[27] Ivi, pp. 11-12.

[28] Ivi, p. 15.

[29] Su tutto l'ambito problematico cfr. ad es. A. Seifert, *Cognitio historica. Die Geschichte als Namengeberin der frühneuzeitlichen Empirie*, Duncker & Humblot, Berlin 1976.

discendente dell'epoca del gusto. L'oggetto cui in ultima analisi s'indirizza il nuovo concetto di metodo della *Critica della facoltà di giudizio* è dunque la *storia*» [30].

La storia concettuale dell'estetica del Settecento mira, dunque, per Baeumler alla creazione di una *metodologia storica* per la conoscenza dell'individuale, di quella *Individualwelt* che la storia stessa originariamente costituisce. A tali esiti mira l'articolazione problematica che Baeumler di fatto offre nel volume del 1923, e tali esiti compiutamente avrebbe dovuto mostrare il secondo volume dell'opera, mai pubblicato, sotto l'impegnativo titolo *La soluzione sistematica del problema dell'irrazionalità nella filosofia critica* [31].

Sistema e metodo convergono dunque, in questa prima fase del pensiero di Baeumler, nell'essere articolazioni storiche del problema filosofico dell'individualità, e nel trovare il loro luogo di riflessione nell'estetica.

Non sorprende allora che, dal punto di vista storico, un secondo grande arco, dopo quello da Leibniz a Kant, venga sia pure più velocemente tracciato da Baeumler: è quello che congiunge Kant a Hegel. «La contrapposizione fra Kant ed Hegel appare meno profonda e insuperabile non appena si ponga a fondamento l'universo della *Critica della facoltà di giudizio* al posto di quello dell'Analitica trascendentale. […] La tendenza verso l'individualità che manifesta sensibilmente sé stessa, quella verso il concreto, la storia, è in ultima analisi una tendenza estetica – sia dal punto di vista storico che materiale. Hegel è colui che ha portato a compimento l'epoca dell'"estetica" inaugurata da Leibniz. Fra Hegel e Leibniz sta però la filosofia critica, vista a partire dalla *Critica della facoltà di giudizio*» [32].

Basta gettare uno sguardo all'introduzione premessa dallo stesso Baeumler all'antologia di passi dell'*Estetica* hegeliana, del 1922 [33], per trarne alcuni ulteriori chiarimenti: anzitutto l'illustrazione del passaggio da Kant a Hegel, costituito dalle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller, e poi essenzialmente la sottolineatura relativa alla concretezza del «nesso storico di senso» [34] in cui il singolo, l'individuo, viene pensato; «Hegel pensa il concreto individuo dell'umanità» [35]: se l'estetica costituisce il campo privilegiato per l'emergere dell'uomo nella sua totalità, circolarmente è poi il punto di vista storico la strada maestra attraverso l'estetica [36].

Facciamo a questo punto un breve passo indietro, e guardiamo ai due risultati delle ricerche baeumleriane di quegli anni: fondazione metodologica di un sapere storico sull'individualità per il tramite dell'estetica e ripensamento, sempre per la via dell'estetica, del passaggio da Kant a Hegel, e con ciò del senso complessivo di quella grande stagione del pensiero tedesco.

La sequenzialità in cui i due risultati sono posti, tuttavia, rende di fatto *oggi inutilizzabile* a giudizio di Baeumler lo strumento metodologico trovato; il *Nachwort* del 1967 sarà in questo lucidissimo: «Ancora a Kant era riuscito di riunire la critica del gusto individuale con la teoria dell'individuo organico, poiché egli stesso come filosofo critico sapeva ancora dietro di sé il sistema dell'armonia. Proprio la *Critica della facoltà di giudizio* dimostra che Kant vide sé stesso non come il distruttore, ma come colui che ha portato a compimento la tradizione leibniziana. Su base moderna, dopo i sistemi dell'idealismo non era più possibile una logica critica della totalità» [37].

[30] A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 15.
[31] Ivi, p. v.
[32] Ivi, p. 16.
[33] A. Baeumler, *Hegels Aesthetik - Unter einheitlichem Gesichtspunkte ausgewählt, eingeleitet und mit verbindendem Text versehen von Dr. Alfred Baeumler*, Beck, München 1922. Cfr. in proposito H. Brunträger, *Der Ironiker und der Ideologe*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1993.
[34] Ivi, p. 2.
[35] Ivi, p. 13.
[36] Ivi, pp. 7-8.
[37] A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, ristampa anastatica Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974², p. 353.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

Venendo a mancare totalmente la possibilità di un riferimento al versante della teoria, della *dottrina*, il metodo, la *logica dell'individualità*, si sarebbe cioè prosciugato in analisi formale, con le conseguenze che Baeumler crederà di trarre volgendosi alla ricerca sul mito e alla sua deriva rosenberghiana.

Sarà ancora il confronto con Hegel ad indicare a Baeumler i nuovi orizzonti di ricerca: l'individuo nella sua concretezza – scoperto per così dire dall'estetica, dalla grande stagione settecentesca del gusto e con ciò del *problema* dell'irrazionalità – si caratterizza essenzialmente come *Kulturmenschheit* [38]: la vita umana è esistenza culturale che si dispiega nella comunità, e anzitutto nello stato, e che solo in tal modo diviene autenticamente produttiva, capace di volgersi in *azione* [39]. La concretezza dell'individuo, dirà Baeumler ancora in un saggio su Hegel e Kierkegaard pubblicato nel 1924 [40], non si dà nel suo isolamento, ma è mediazione culturale nelle forme della comunità. Così caratterizzata, infine, l'individualità storico-culturale nella sua concretezza acquista la fisionomia di una ben precisa *Gestalt* [41], che solo in modo del tutto inadeguato potrebbe esser spiegata a partire da altri fenomeni, ma che occorrerà piuttosto comprendere e cogliere nella sua irriducibile *identità*.

Se da questo piano programmatico ci volgiamo alle ricerche cassireriane che – per questo verso – convergono nelle pagine della *Filosofia dell'illuminismo*, non possiamo che osservare come lo stesso assetto storiografico e disciplinare venga ripensato a partire da opzioni teoriche quanto mai divergenti, certo, ma che pure singolarmente illuminano il senso di alcuni temi baeumleriani, e di converso da queste scelte teoriche vengono illuminati.

Anzitutto, se palesemente nel discorso di Baeumler del 1923 non c'era spazio per una intenzione "sistemica" nel senso di un *sistema della filosofia* nel quale all'estetica/filosofia dell'arte venisse riconosciuta una funzione *applicativa*, altrettanto radicale – e non è scontato – appare la scomparsa di una simile intenzione e di una simile lettura applicativa dell'estetica nella prospettiva di Cassirer. Come ha recentemente mostrato Giovanni Matteucci presentando la citata edizione del "capitolo estetologico" della *Filosofia dell'illuminismo*, è già la stessa "osmosi" tra la questione del pensiero illuministico e quella dei *Grundprobleme* dell'estetica a non risolversi affatto nel senso della creazione di una "riserva tematica" dell'estetica, ma a porre piuttosto il problema estetico – nel senso teorizzato in modo insuperabile in Italia nei decenni scorsi da Emilio Garroni – come *filosofia non speciale*, sicché tale stesso *Grund*, come argomenta ancora Matteucci, «risulta essere un'istanza operativa più che un'ipostasi sostanziale» [42].

Dove appunto, aggiungerei per parte mia, il rifiuto dell'aggettivazione *sostanziale* vale sia come obiezione alla riduzione dell'estetica a filosofia dell'arte, sia contro la duplice deriva *mitologica* e *geschichtsphilosophisch* che Baeumler proprio in quegli anni si apprestava viceversa, come si è mostrato, a percorrere con esiti catastrofici tanto dal punto di vista delle opzioni politiche, quanto però da quello della stessa tenuta filosofica del pensiero.

[38] A. Baeumler, *Hegels Geschichte der Philosophie. In zusammenhängender Auswahl herausgegeben von Dr. A. Baeumler*, Beck, München 1923, p. 7.

[39] Ivi, p. 17.

[40] A. Baeumler, *Hegel und Kierkegaard*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", II, 1924, pp. 116-130.

[41] Mi riferisco ancora alla cit. introduzione all'antologia *Hegels Geschichte der Philosophie. In zusammenhängender Auswahl herausgegeben von Dr. A. Baeumler*, cit.

[42] G. Matteucci, *Cassirer archeologo dell'estetica filosofica*, in E. Cassirer, *I problemi istitutivi dell'estetica moderna*, cit., p. 12. Per una lettura contemporanea delle tematiche estetiche cassireriane si rinvia in Italia ai lavori di I. Randazzo, *Ernst Cassirer. Considerazioni su estetica e forma*, Bonanno, Acireale e Roma 2020; I. Randazzo (a cura), *A cento anni dalla Filosofia delle forme simboliche*, Mimesis, Milano 2024; D. Spinosa, *Conoscenza, libertà, forma: Cassirer e i problemi fondamentali dell'estetica*, in "Aesthetica Preprint", 117, 2021, pp. 169-185.

Proprio da questa "istanza operativa" – ed ecco il secondo e più stringente motivo d'interesse del saggio di Cassirer – segue direttamente la connessione tra questione filosofica generale, Illuminismo e nascita dell'estetica secondo un *ductus*, che in accezioni differenti si trova come abbiamo visto anche nel lavoro di Baeumler, che dalla monadologia leibniziana, attraverso la prospettiva estetica di Baumgarten, conduce sino alla *critica* kantiana.

E ciò perché – ed è forse il cuore dell'estetica "filosofia non-speciale" che anima anche il progetto cassireriano – nel secolo dei Lumi la ragione stessa non è mai da intendere come «un fisso *contenuto* di cognizioni, di principi, di verità, ma piuttosto come una *facoltà*, come una forza che si può comprendere pienamente soltanto nel suo esercizio e nella sua esplicazione» [43]; e dunque, aggiunge subito Cassirer «la sua funzione più importante sta nella capacità di legare e di sciogliere» [44].

Come sottolinea ancora Matteucci, si fa strada in tal modo lo spazio teorico per una considerazione *qualitativa* dell'esperienza che possiamo in certo modo considerare come quell'elemento di *riflessione* estromesso da una «parametrizzazione quantitativa del reale» [45] che fa corpo con il progetto filosofico della modernità cartesiana e direi della *meccanizzazione dell'immagine del mondo* [46], mentre per altro verso tale considerazione qualitativa dell'esperienza costituisce in senso baumgarteniano il *nesso argomentativo* che si fa strada nel nostro approccio sensibile con il mondo [47], oppure ancora – certo nel senso di una differente impostazione teorica, alla quale complessivamente possiamo ricondurre anche le ragioni del discorso di Cassirer – si metterà in evidenza come sia possibile ravvisare kantianamente, in quella *apertura* qualitativa dell'esperienza che si manifesta nella *vivificazione del sentimento* [48], una *anticipazione estetica* della stessa relazione conoscitiva con i fenomeni, secondo una direzione di sviluppo che Cassirer, per parte sua, non manca di rinvenire addirittura già nella critica letteraria degli Svizzeri Bodmer e Breitinger, nei primi decenni del Settecento [49].

Quanto dunque, nel riproporsi in Cassirer della questione critica kantiana, peculiarmente si fa valere, è forse giusto quel nesso metodologico che fa tutt'uno con la questione dell'individuale, del qualitativo e direi ancora riassuntivamente del *vivente* e della sua peculiarità, alterità, relazionalità, che Cassirer segue a partire dalla relazione tra monade e forma in Leibniz, attraverso Baumgarten e sino a Kant, senza tuttavia che una istanza sistematica irrigidisca tale modello relazionale in una filosofia dell'arte, e senza che per converso l'intenzione di cogliere la *pressione concettuale* del fenomeno storico sacrifichi il metodo e l'inesauribilità dell'individuale al vagheggiamento mitico di una sostanza identitaria.

BIBLIOGRAFIA

Baeumler, A., *Ästhetik*, München 1934; ed. it. *Estetica*, Unicopli, Milano 2009.

Baeumler, A., Creuzer, Fr., Bachofen, J.J., *Dal simbolo al mito*, I vol., Milano 1983.

[43] E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, cit., p. 31.
[44] *Ibid*.
[45] G. Matteucci, *Cassirer archeologo dell'estetica filosofica*, cit., p. 13.
[46] Rinvio qui a E.J. Dijksterhuis, *De mechanisering van het wereldbeeld* (1950), ed. it. *Il meccanicismo e l'immagine del mondo*, Feltrinelli, Milano 1971.
[47] Mi permetto di rinviare qui al mio *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000.
[48] Di grande significato il quadro proposto da W. Menninghaus, *Kunst als »Beförderung des Lebens«*, Siemens Stiftung, München 2006.
[49] E. Cassirer, *I problemi istitutivi dell'estetica moderna*, cit., p. 159.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Niemeyer, Halle an der Saale 1923.

Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem*, ristampa anastatica Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974[2].

Baeumler, A., *Hegel und Kierkegaard*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", II, 1924, pp. 116-130.

Baeumler, A., *Hegels Aesthetik - Unter einheitlichem Gesichtspunkte ausgewählt, eingeleitet und mit verbindendem Text versehen von Dr. Alfred Baeumler*, Beck, München 1922.

Baeumler, A., *Hegels Geschichte der Philosophie. In zusammenhängender Auswahl herausgegeben von Dr. A. Baeumler*, Beck, München 1923.

Brunträger, H., *Der Ironiker und der Ideologe*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1993.

Cassirer, E., *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1906), ed. it. col titolo *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, Einaudi, Torino 1952, nuova ed. 1978.

Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen 1932, ed. it. La Nuova Italia, Firenze 1936, rist. anastatica 1989.

Cassirer, E., *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1, 1924, pp. 1-27, ed. it. *Eidos ed eidolon*, Raffaello Cortina, Milano 2008.

Cassirer, E., *I problemi istitutivi dell'estetica moderna*, con cura e introduzione di G. Matteucci, Meltemi, Milano 2025.

D'Acunto, G., *Alfred Baeumler: per un'estetica dell'individualità*, in "Aisthesis", 10, 2, 2017, pp. 31-37.

Dijksterhuis, E.J., *De mechanisering van het wereldbeeld* (1950), ed. it. *Il meccanicismo e l'immagine del mondo*, Feltrinelli, Milano 1971.

Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso* (1992), n. ed. Castelvecchi, Roma 2020.

Goethe, J.W. von, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 19603.

Kant, I., *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

Malabou, C., *Avant demain. Epigenèse et rationalité* (2014), ed. it. con il titolo *Divenire forma. Epigenesi e razionalità*, Meltemi, Milano 2020.

Matteucci, G., *Cassirer archeologo dell'estetica filosofica*, in E. Cassirer, *I problemi istitutivi dell'estetica moderna*, con cura e introduzione di G. Matteucci, Meltemi, Milano 2025.

Menninghaus, W., *Kunst als »Beförderung des Lebens«*, Siemens Stiftung, München 2006.

Panofsky, E., *Idea*, Teubner, Leipzig 1924, ed. it. La Nuova Italia, Firenze 1952.

Randazzo, I. (a cura), *A cento anni dalla Filosofia delle forme simboliche*, Mimesis, Milano 2024.

Randazzo, I., *Ernst Cassirer. Considerazioni su estetica e forma*, Bonanno, Acireale e Roma 2020.

Rosenberg, A., *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen, München 1930.

Rothacker, E., *Geschichtsphilosophie*, Oldenbourg, München 1934.

Seifert, A., *Cognitio historica. Die Geschichte als Namengeberin der frühneuzeitlichen Empirie*, Duncker & Humblot, Berlin 1976.

Spinosa, D., *Conoscenza, libertà, forma: Cassirer e i problemi fondamentali dell'estetica*, in "Aesthetica Preprint", 117, 2021.

Tatarkiewicz, W., *Storia dell'estetica*, ed. it. Einaudi, Torino, 1997

Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, 1975, ed. it. Aesthetica edizioni, Palermo 1993.

Tedesco, S., *Il metodo e la storia*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2006.

Tedesco, S., *L'Estetica di Alfred Baeumler*, in "Studi di estetica", III serie 22, 2000, pp. 253-259.

Tedesco, S., *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2000.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-9251/32245

MOTIVI DEL PRIMO ORIZZONTE ANTROPOLOGICO DI CASSIRER: L'ESTETICA ENERGETICA DA LEIBNIZ A DEWEY

Giovanni Matteucci

ORCID: 0000-0002-9084-5167

Università degli Studi di Bologna (01111rn36)

Contacts: giovanni.matteucci@unibo.it

Abstract

Il saggio analizza il ruolo dell'estetico nel primo orizzonte antropologico della riflessione di Ernst Cassirer, concentrandosi sulla versione del 1942-43 di *An Essay on Man*. In questo testo il problema dell'arte attraversa trasversalmente l'opera, mostrando la funzione decisiva dell'estetico nella configurazione simbolica dell'esperienza umana. A tal riguardo diventa cruciale la nozione di "estetica energetica", attraverso cui Cassirer delinea una concezione dinamica della forma simbolica che affonda le radici nella tradizione da Leibniz a Schiller e trova un interlocutore privilegiato in John Dewey. Il contributo mette in luce la convergenza tra i due autori nel rifiuto della psicologia atomistica, nella valorizzazione delle qualità espressive dell'esperienza e nella concezione dell'arte come processo configurativo. Emergono così anche modulazioni complementari dell'energia estetica: se Dewey insiste sulla dimensione metamorfica del ritmo organismo-ambiente, Cassirer accentua la trasfigurazione simbolica che conduce dall'ambito biologico a quello propriamente umano.

Parole chiave: Ernst Cassirer, estetica energetica, forme simboliche, John Dewey, antropologia filosofica

Some Motifs of Cassirer's First Anthropological Horizon: Energetic Aesthetics from Leibniz to Dewey

This essay examines the role of the aesthetic within the first anthropological horizon of Ernst Cassirer's thought, focusing on the 1942-43 version of *An Essay on Man*. In this text, the problem of art permeates the work as a whole, revealing the decisive function of the aesthetic in the symbolic configuration of human experience. In this regard, the notion of "energetic aesthetics" becomes crucial, through which Cassirer outlines a dynamic conception of symbolic form rooted in the tradition from Leibniz to Schiller and finding a privileged interlocutor in John Dewey. The paper highlights the convergence between the two authors in their rejection of atomistic psychology, their rehabilitation of expressive qualities within experience, and their conception of art as a configurative process. Complementary modulations of aesthetic energy thus emerge: whereas Dewey emphasizes the metamorphic dimension of the organism-environment rhythm, Cassirer stresses the symbolic transfiguration leading from the biological sphere to the specifically human one.

Keywords: Ernst Cassirer, energetic aesthetics, symbolic forms, John Dewey, philosophical anthropology

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Giovanni Matteucci

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

1. UN'IPOTESI SULLA FUNZIONE DELL'ESTETICO NEL PRIMO ORIZZONTE ANTROPOLOGICO CASSIRERIANO

Non è certo insolito osservare che la prima versione di *An Essay on Man* di Ernst Cassirer – redatta tra il 1942 e il 1943 durante il soggiorno americano e pubblicata postuma nel 2005[1] – è più di una variante preparatoria del testo noto pubblicato nel 1944, come attestano già le vistose differenze tra i rispettivi indici. Meno solito è mostrare come una luce particolare su tali differenze provenga dalla considerazione del tema dell'arte e del sotteso problema estetico. Eppure in relazione a ciò la divergenza appare davvero sostanziale. Nella versione definitiva del 1944, se si prescinde da alcuni passaggi in cui l'arte compare in maniera aspecifica accanto ad altri ambiti (mito, linguaggio, ecc.), di arte si parla esclusivamente in un apposito capitolo interno alla rassegna delle forme simboliche che occupa la seconda parte del volume. Nella versione del 1942-43, invece, questo tema nella sua specificità affiora a vario titolo in tutti i diversi *Libri* in cui si articola il testo e poi anche nella *Conclusione*, dunque al di fuori di una sistemazione disciplinare.

Il presente contributo intende verificare se tale carattere trasversale possa non essere una casualità, rivelando piuttosto il ruolo che il tema dell'arte ha rivestito nel passaggio verso l'ordinamento finale dell'assetto antropologico cassireriano. Nella torsione della filosofia delle forme simboliche da teoria trascendentale delle strutture della conoscenza e della cultura a indagine sulle modalità di configurazione del mondo cui dà corso l'*animal symbolicum*, l'estetico potrebbe cioè aver svolto una funzione particolare resa evidente dal suo stesso stentare ad assumere la fisionomia di una forma simbolica "regionale". Nel primo orizzonte programmaticamente antropologico cassireriano, quello del 1942-43, l'estetico prevalentemente fungerebbe da matrice trasversale di una dimensione cruciale qual è quella espressiva e configurativa dell'esperienza, avendo esso in affidamento l'originario carattere non rappresentazionale della simbolizzazione. In quest'ottica, tale primo orizzonte antropologico sembra individuare un riferimento per nulla rapsodico quando Cassirer sperimenta – come vedremo – la formula "estetica energetica" in questo testo "indisciplinato" (EM1 549 [279]).

Per sondare questa chiave interpretativa, occorre anzitutto riscontrare come il problema estetico risulta distribuito nel testo del 1942-43 (cfr. *infra* § 2). Ciò serve anche a delineare il contesto entro cui si situa la formula "estetica energetica" (cfr. *infra* § 3), che condensa un percorso interno alla parabola del pensiero di Cassirer che va da *Leibniz' System* del 1902 alle indagini su Rinascimento e Illuminismo e giunge a uno dei suoi approdi più espliciti appunto nella versione del 1942-43 dell'*Essay*. Se ne ricava un quadro di riferimento in cui spicca il confronto solitamente trascurato di Cassirer con Dewey – che proprio nel testo del 1942-43 viene citato con inconsueta frequenza e precisione (cfr. *infra* § 4). Cassirer e Dewey convergono su questioni capitali quali il rifiuto di ogni psicologia degli stati mentali atomistici, la difesa delle qualità sensibili in quanto strato irriducibile dell'esperienza, la concezione dell'attività artistica come processo di configurazione piuttosto che di riproduzione o di espressione soggettiva (cfr. *infra* § 5). Le differenze tra loro emergono quando si guarda alla rispettiva *modulazione* di questo piano di convergenza (cfr. *infra* § 6). Invece, però, di contrapporsi, il ritmo "biologico" tensione-compimento che innerva l'estetica di Dewey e il potenziamento simbolico dell'umano che innerva quella di Cassirer disegnano modalità il cui confronto illumina aspetti peculiari dell'orizzonte antropologico della riflessione estetica.

[1] E. Cassirer, *An Essay on Man. A First Version* (1942-43), in *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 6, a cura di J.M. Krois e D. Rousseau, Meiner, Hamburg 2005, pp. 347-635 (*Saggio sull'uomo. Un'antropologia filosofica*, a cura di G. Borbone, Castelvecchi, Roma 2023). A quest'opera si rinvierà d'ora in poi con la sigla EM1 seguita dall'indicazione del numero di pagina dell'edizione originale e poi, tra parentesi quadre, della trad. it. cit. – Talvolta le varie traduzioni italiane citate sono state modificate.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

2. IL PROBLEMA ESTETICO NEL TESTO DEL 1942-43

L'impossibilità di isolare il problema dell'arte in un luogo preciso della versione del 1942-43 dell'*Essay* è evidente già nel *Libro I*. Qui l'arte non compare semplicemente accanto ad altri ambiti – come linguaggio e mito – in rapporto a cui verificare quella tesi del *vinculum functionale* che determina per la filosofia delle forme simboliche il compito di «trovare un filo d'Arianna» attraverso la molteplicità della cultura umana (EM1 398 [98]). All'arte viene invece riconosciuto lo statuto di campo privilegiato per tale ricerca, come mostra il riferimento a Wölfflin quale testimone di una svolta metodologica già avvenuta all'interno della storia dell'arte e paradigmatica per la ricerca teoretica in generale (EM1 401-402 [103-104]).

Nel *Libro II* la peculiarità del problema estetico si ripropone in relazione alla capacità espressiva anche del linguaggio che sormonta quella meramente rappresentativa. In tale contesto Cassirer, partendo da Humboldt, si serve dell'arte per precisare una determinata critica all'impianto stesso dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Croce (EM1 445-447 [153-154]). Con la sussunzione di linguaggio e arte sotto il concetto comune di espressione, Croce rende il *medium* – il materiale sensibile specifico – sostanzialmente irrilevante. Per Cassirer esso è invece condizione costitutiva del processo espressivo come rivela propriamente proprio l'arte, ove colori, suoni, parole sono «momenti necessari del processo produttivo stesso» (EM1 538 [265]), non attrezzatura tecnica esterna.

Sempre nel *Libro II* si incontra poi un nucleo cruciale che il testo del 1942-43 significativamente colloca in questa parte metodologica generale e non relega nel capitolo specifico sull'arte, come accadrà nella disciplinata versione del 1944. Si tratta della polarizzazione tra *rerum cognoscere causas* e *rerum videre formas* (cfr. EM1 440 e 450 [147 e 158]), che dunque nella prima versione dell'*Essay* rivela di svolgere una funzione teoretica generale. Essa evidenzia, infatti, come la scienza – che risale alle leggi che governano i fenomeni – e l'arte – che "vede" le cose nella loro *Gestaltung* – dischiudano accessi alla realtà irriducibili l'uno all'altro e tuttavia egualmente «oggettivi» (EM1 444 [152]). Con l'elaborazione della forma, che in senso estetico è un campo di tensioni e relazioni dinamiche, l'artista scopre «dietro l'esistenza, la natura, le proprietà empiriche delle cose» un nuovo regno di sensatezza (EM1 443 [151]) che si estrinseca nella «percettualizzazione» (EM1 445 e 552 [153 e 283]). L'operare dell'«occhio costruttivo» artistico, cioè, *produce* la forma nel processo stesso di percepirla facendosi vettore di una forza formativa intrinseca all'esperienza.

Nel *Libro III* la questione dell'estetico è trasparentemente evidente nel luogo in cui Cassirer sviluppa la distinzione tra simbolo e segnale («un segnale fa parte del mondo fisico dell'essere; un simbolo fa parte del mondo umano del significato»; EM1 457 [165]), che, attraverso un percorso che risale a Herder, diviene la base antropologica di una particolare concezione dell'arte. Ma è nel capitolo dedicato al rapporto tra tradizione e originalità nelle forme simboliche che il problema estetico affiora con pieno risalto in questo *Libro*. L'arte costituisce il campo in cui la tensione tra conservazione e innovazione raggiunge un'espressione radicale. Nel linguaggio e nel mito la forza stabilizzante tende a dominare; nell'arte «il secondo fattore – quello dell'originalità, dell'individualità, della creatività – sembra prevalere nettamente sul primo» (EM1 480 [193]). Il che non significa che sia con la creazione di un linguaggio del tutto nuovo che si genera una grande poesia. In questa, invece, si assiste alla ripresa delle parole di una lingua sempre preesistente di cui si rispettano le regole fondamentali, anche se in modo tale da conferirvi «non soltanto un nuovo corso, ma anche una nuova vita». Cassirer descrive dunque il processo creativo come una «metamorfosi» che è di fatto una vera e propria trasfigurazione, essendo tale da rendere simile all'alchimia il lavoro di trasmutare i «metalli più poveri del linguaggio ordinario nell'oro della poesia» (EM1 480 [193-194]).

Il momento di massimo svolgimento del problema estetico nel testo del 1942-43 si raggiunge ovviamente nel capitolo intitolato all'arte nel *Libro IV*, quando Cassirer dà corso alla polarizzazione tra *rerum cognoscere causas* e *rerum videre formas* delineata nel *Libro II*. Ai fini della presente ricognizione, di queste pagine merita di essere ricordato in particolare il confronto con Bergson, perché serve a precisare la posizione di Cassirer su un punto importante. Quando si pronuncia contro la conoscenza concettuale e a favore di una percezione immediata della *durée réelle*, la filosofia bergsoniana si colloca in apparenza sullo stesso fronte di Cassirer. Ma Bergson descrive l'intuizione dell'arte come passività ricettiva il cui scopo sarebbe di addormentare le forze attive della personalità. Per Cassirer è precisamente il contrario. Questo «carattere ipnotico» è ciò che l'esperienza estetica esclude, perché se quelle forze fossero spente «il senso della bellezza svanirebbe» (EM1 565 [298]). La «calma dell'opera d'arte» è – e Cassirer usa esplicitamente una formula paradossale – «calma dinamica, non statica» (EM1 548 [277]). Le passioni perdono pressione coercitiva non perché vengano soppresse, ma perché si convertono in forze formative: «Conferire una forma estetica alle nostre passioni significa trasformarle da uno stato di mera passività a uno stato libero attivo» (EM1 548 [277]).

L'ultima occorrenza del problema estetico nel testo del 1942-43 è nella *Conclusione*. Nell'atto di tirare le fila del discorso, Cassirer conferma come sia su questo versante che il senso della curvatura antropologica impressa alla filosofia delle forme simboliche si rende particolarmente visibile. Tale curvatura implica anzitutto una concezione espressiva della simbolicità che è pervasiva per l'essere umano, che «non può vivere la sua vita senza *esprimerla*» (EM1 633 [378]). Di conseguenza la sensatezza non può esaurirsi nella determinazione concettuale, né le forme simboliche possono venire disposte in una gerarchia cognitiva unilineare. L'estetico implica la pluralità delle modalità di significatività, che ha una prima emergenza laddove la capacità percettualizzante del *videre formas* coglie l'unità compaginativa del reale indipendentemente dalla sua articolazione discorsiva. Non è allora casuale che l'ultima pagina del testo richiami la terza *Critica* di Kant (EM1 633 [379]), e non come fondazione disciplinare dell'*estetica*, bensì come attestato della portata teoretica dell'*estetico*, da riprendere e radicalizzare oltre Kant entro una teoria della simbolicità intesa come espressività formativa umana.

3. L'"ESTETICA ENERGETICA" DA LEIBNIZ A SCHILLER

Queste occorrenze "indisciplinate" del tema dell'arte e del problema estetico hanno in comune il fatto di contrassegnare luoghi in cui Cassirer è impegnato a dar risalto alla componente dinamica della configurazione simbolica. Già questa considerazione dovrebbe ridurre la sorpresa di incontrare la formula "estetica energetica" nel cuore del capitolo che il testo del 1942-43 dedica specificamente all'arte.

A tale formula Cassirer arriva ripercorrendo il problema della catarsi aristotelica, con un itinerario che non è casuale. Nella storia dell'estetica la catarsi è infatti un luogo in cui la questione dell'energia emotiva nell'esperienza artistica si presenta in forma acuta. Come si spiega che l'arte tragica, che amplifica all'estremo le emozioni di pietà e terrore, produca una sensazione di sollievo e di calma in chi fruisce? La risposta di Cassirer prende le distanze dalle interpretazioni psicologiche o moralistiche della catarsi[2]. Aristotele, egli sostiene, descrive non «una "purificazione", un cambiamento del carattere e della qualità delle passioni stesse, bensì un cambiamento dell'anima umana» che dunque non si risolve in un semplice

[2] Per la storia delle interpretazioni della catarsi aristotelica, Cassirer rimanda a J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Hertz, Berlin 1880 (EM1 547 nota 1 [275-276 nota 42]).

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

avvicendamento o in una mera causazione o variazione di specifici contenuti psichici. Nella tragedia «le passioni stesse vengono sgravate dal loro peso materiale» nella misura in cui l'anima raggiunge «un nuovo stato di pace e di quiete» (EM1 547-548 [276-277]). In linea con ciò viene letta una celebre esortazione di Shakespeare rivolta agli attori: «Nel vortice della tua passione devi trovare un equilibrio che renda quella tempesta fluida come una musica»[3]. Tale "temperanza" segna una trasformazione qualitativa delle passioni, il loro passaggio da stati subiti a energie governate, perché muta la connotazione stessa dell'"anima". È la "libertà estetica" di cui parla Schiller, in quanto qui la vita emotiva «acquisisce la sua massima intensità e proprio grazie ad essa cambia forma» nel suo complesso (EM1 547 [276]). La trasmutazione che avviene attraverso *questa* intensità emotiva fa sì che nell'opera d'arte «l'azione» assuma «una nuova configurazione e un nuovo senso». Ed è per ciò che colori, suoni, bronzo, marmo diventano per il grande artista «una nuova forza, una condizione necessaria del suo lavoro» (EM1 548 [277-278]).

È questo lo sfondo sul quale diventa di particolare rilievo Leibniz. «Nella storia dell'estetica la piena consapevolezza di questo problema non si ebbe prima dei tempi di Leibniz», scrive Cassirer con una frase ben misurata. Leibniz non è stato un teorico dell'estetica né ha elaborato una filosofia dell'arte in accezione moderna. È invece il suo sistema metafisico ad aver agito come «uno degli impulsi più importanti e potenti di quella nuova forma di estetica sviluppatasi nel XVIII secolo» (EM1 549 [278]), in virtù della trasformazione della concezione di base dell'anima e della sostanza[4] su cui Cassirer aveva sempre insistito sin dalla sua prima monografia leibniziana del 1902.

A tal riguardo, decisivo è il passaggio da una psicologia delle impressioni a una psicologia delle funzioni. Nelle scuole empiriste l'anima è un ricettore di impressioni e la vita psichica consiste nell'accumulazione e nell'associazione di stati mentali discreti. In Leibniz la "sostanza" è «fonte di azioni», un principio di attività che si esprime nell'estrinsecarsi delle proprie energie, non un substrato di proprietà stabili (EM1 549 [278]). L'anima umana rappresenta il grado più alto di tale spontaneità. In questo quadro viene ripreso il passaggio in cui Leibniz afferma: «Vollkommenheit nenne ich alle Erhöhung des Wesens»[5], fissando così le due premesse essenziali – la sostanza come fonte di azioni anziché come sostrato, e la perfezione come incremento di un'"essenza" che ha natura verbale più che sostantivale – per la comprensione del piacere estetico. Questo viene infatti inteso come «il risultato e l'espressione di un'attività libera», un «arricchimento e accrescimento del nostro intero essere, della nostra potenza personale» (EM1 549 [279]). Erhöhung des Wesens non significa pertanto acutizzazione di uno stato di piacere. Piuttosto, nell'esperienza della bellezza un potenziale d'essere raggiunge un grado di intensità che non avrebbe corso senza quell'esperienza. Vi è dunque una produttività che è connaturata al piacere estetico. Consistendo nell'«intensificazione delle no-

[3] W. Shakespeare, *Amleto*, atto III, scena II.

[4] Significativamente, nel capitolo sull'arte della versione del 1944 dell'*Essay* viene meno ogni riferimento a Leibniz. Il catalizzatore del processo di emersione del primo orizzonte antropologico cassireriano sottrarrebbe trasparenza al pulito ordinamento del testo che si consolida con l'edizione definitiva dell'opera.

[5] G. W. Leibniz, *Von der Weisheit*, in *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, 2. Teil, hrsg. von E. Cassirer, Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig 1906, p. 493; trad. it., con il titolo *Sulla felicità*, in Id., *Scritti filosofici*, trad. it. di D. O Bianca, Utet, Torino 1967, vol. 2, p. 752: «Per perfezione io intendo ogni elevazione dell'essenza». Merita di essere ricordato il modo in cui Cassirer restituisce in inglese la locuzione leibniziana: «"Vollkommenheit" – says Leibniz – "ist eine Erhöhung des Wesens" – perfection is an enhancement of being». In primo luogo, riportandola in tedesco, egli sembra quasi intendere la resa in inglese (che diventerebbe in italiano «accrescimento d'essere») una parafrasi più che una traduzione, a segnalare un punto di notevole densità. In secondo luogo, l'accostamento di tedesco e inglese indirizza l'attenzione sulla complessità di termini che potrebbero invece apparire semplici. Oltre alla resa di "Erhöhung" con "enhancement", che sottolinea la valenza energetica del concetto, non può sfuggire il significato che assume in tal modo il termine "Wesen" (che la trad. it. cit. rende con "essenza", ma che Cassirer riconduce a "essere", in quanto ciò che costituisce l'energia sostanziale del perfezionando). Di ciò si terrà conto nel corso dell'analisi.

stre energie dinamiche» (EM1 560 [292]), esso altera i valori di un piano ontologico che viene concepito energeticamente.

La forza di questa posizione si comprende in contrasto con le psicologie del piacere estetico discusse da Cassirer. Sia nella versione elementare che descrive il piacere del bello come varietà del piacere sensibile, sia in quella più sofisticata che ne pone la specificità nel "disinteresse", l'edonismo rimane all'interno di una concezione passivistica, anche quando tale passività è "libera" o "pura"[6]. Leibniz è in contrasto con queste concezioni dal momento che la sua descrizione rende il piacere eccedente rispetto alla mera attualità "scalare". Il piacere estetico è esperienza dell'incremento di un potenziale essenziale; è sì un atto, ma di qualcosa di irriducibile all'accadimento fattuale.

È a questa altezza che Cassirer, ricapitolando il punto in questione, introduce con enfasi (usando virgolette e sottolineatura) la formula "estetica energetica": «Con questa concezione Leibniz divenne il fondatore di una nuova "estetica energetica", che in seguito venne sviluppata da Dubos, Sulzer, Lessing e Mendelssohn. Da quel momento in poi il concetto di "piacere tragico" non sarebbe più stato un mistero o un paradosso. Infatti, più che altrove è nell'arte tragica che diventiamo consapevoli di un "superiore grado della nostra realtà", di un'espansione e intensificazione della nostra esistenza umana» (EM1 549 [279]). Pur richiamando una particolare tradizione storica, la formula "estetica energetica" ha un chiaro statuto teoretico. Essa condensa una struttura argomentativa che per Cassirer diventa irrinunciabile, essendo correlata alla concezione dinamica e non soggettivista della realtà delle configurazioni espressive. Perciò il fatto che tale formula ricorra una sola volta nel testo non ne riduce la portata speculativa. Anzi, l'enfasi con cui Cassirer la presenta la rende un hapax pregnante, punto di arrivo e di rilancio piuttosto che etichetta occasionale[7].

A ciò si salda la ripresa di Schiller intravista già sopra e in realtà diffusa per il testo del 1942-43 in modo duplice. Su un primo versante essa ruota attorno alla nozione di lebendige Gestalt ("forma vivente") come definizione della bellezza proposta nelle Lettere sull'educazione estetica, che Cassirer cita per rispondere alla domanda su cosa significhi che la bellezza sia oggettiva senza essere indipendente dal soggetto. Schiller scrive: «La bellezza è dunque per noi oggetto, poiché la riflessione è la condizione per avere una sensazione di essa; al tempo stesso è però uno stato della nostra soggettività, poiché il sentimento è la condizione per avere una sua rappresentazione. Essa è dunque forma, poiché la contempliamo, ma al tempo stesso è vita, poiché la sentiamo. In una parola: essa è il nostro stato e il nostro atto»8. L'antinomia di forma (oggettuale)

[6] Punti notevoli della sua critica all'edonismo estetico (cfr. EM1 559-562 [291-294]) sono la *Critica della ragion pratica* di Kant e *The Sense of Beauty* di George Santayana (*Il senso della bellezza*, a cura di G. Patella, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020).

[7] Nel *corpus* cassireriano il termine "energetico" marca sempre passaggi tanto rari quanto profondamente significativi. Oltre che nelle pagine che stiamo considerando, esso ricorre in senso tecnico nei seguenti luoghi: nel primo volume della *Philosophie der symbolischen Formen* dedicato al linguaggio (cfr. *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Meiner, Hamburg 2001, p. 82; *Filosofia delle forme simboliche. Volume primo: Il linguaggio*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987, p. 102), dove il pensiero di Humboldt viene presentato come teoria *energetica* del linguaggio e dell'arte; nel *Nachruf* del 1929 per Aby Warburg (cfr. *Gesammelte Werke*, Bd. 17, Meiner, Hamburg 2004, pp. 370 e 373), in relazione alla maturazione di una nozione *energetica* di forma simbolica; e nella versione del 1944 dell'*Essay* (cfr. *An Essay on Man* (1944), ora in *Gesammelte Werke*, Bd. 23, Meiner, Hamburg 2006, p. 174; *Saggio sull'uomo*, trad. it. di C. d'Altavilla, Armando, Roma 1987, p. 278), ancora in riferimento a Bergson, confermando i termini della medesima critica ricordata sopra. Il nesso con Warburg è evidente ed è stato ampiamente indagato, ma per valutarne la reale portata si veda C. D. Johnson, *Translating the Symbol: Warburg and Cassirer*, in Id., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca and New York 2012, pp. 110-140.

[8] F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Brief XXV (*Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, pp. 94-95). Che in ciò si esprima la matrice a cui sta guardando Cassirer può essere suggerito dalla celebre polarizzazione della bellezza tra "soave" e (appunto) "energico" che viene illustrata dal testo schilleriano poco prima (cfr. ivi, Brief XVI [*L'educazione estetica*, cit., p. 68]).

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

e vita (soggettuale) trova dunque soluzione attraverso una coincidenza performativa che rende la bellezza quell'evento in cui il vedere e il sentire si compiono nello stesso atto, ciascuno come condizione dell'altro.

Il secondo versante della connessione con Schiller si riferisce alla teoria del gioco. In contrasto con le interpretazioni naturalizzanti che vanno da Spencer e Darwin alla successiva psicologia (EM1 566-570 [299-304]), Cassirer sottolinea come per Schiller lo Spieltrieb, in quanto «energia specificamente umana» e «massima espressione della sua libertà» (EM1 567 [300])9, sia irriducibile a un mero istinto biologico. Occorre anzi tenere ben distinte l'attività con cui ci limitiamo a «risistemare e ridistribuire il materiale dato nella nostra percezione sensibile», e quella con la quale ad esso «conferiamo una forma rinnovata» (EM1 569 [302]). La differenza è tra manipolazione «bidimensionale» degli oggetti e trasformazione «tridimensionale» degli oggetti in forme: se nell'attività ludica si sfiora la superficie delle cose, nell'arte «si sonda la profondità, ci immergiamo nella profonda corrente della vita» in virtù di una «immaginazione artistica [che] appartiene a una dimensione diversa da quel tipo di immaginazione che caratterizza la nostra attività ludica» (EM1 569 [302]). E ciò conduce, di nuovo, alla ripresa esplicita della posizione leibniziana, laddove appunto Cassirer sigilla la propria lettura di Schiller osservando (con un passaggio lessicale rimarchevole da cercare a trovare, che illustra il cambio dal registro e dimensione dell'atteggiamento psichico a quello della situazione antropologica) che «ciò che si cerca nel gioco è ricreazione e rilassamento», mentre «ciò che si trova nell'arte è una nuova tensione di tutte le nostre forze attive – un "accrescimento d'essere [enhancement of being]"» (EM1 569 [303]).

Potrebbe sembrare cosa non nuova questa ripresa in Cassirer. La linea di pensiero dell'"estetica energetica" che si snoda da Leibniz a Schiller coincide per un lungo tratto con quella che si potrebbe chiamare la "via bassa" dell'estetica settecentesca che corre quasi parallelamente alla tradizione maestra da Baumgarten a Kant e che passa attraverso figure come, ad esempio, Herder. A questa prospettiva Cassirer ha dedicato, certo non per mero interesse storiografico, alcune indagini assai accurate, come il capitolo finale della *Philosophie der Aufklärung* del 1932, a cui il testo del 1942-43 rimanda esplicitamente (EM1 549 nota 2 [279, nota 49])[10]. E andrà di nuovo ricordato come la riflessione cassireriana abbia avuto come punto di partenza proprio un'intensa riconsiderazione della filosofia leibniziana e si sia confrontata costantemente con la Weltansicht di Schiller. Al termine della parabola speculativa di Cassirer diventa però evidente come la rilevanza teoretica di tale tradizione stia precisamente nel fatto che in essa il problema estetico si mantiene in connessione con la questione antropologica, scorgendo nell'esperienza dell'arte un luogo in cui si stabilisce qualcosa di decisivo sulla natura dell'essere umano, offrendo essa «una libertà interiore non raggiungibile per altra via» (EM1 549 [278]). L'estetica energetica opera in tal senso da catalizzatore per il delinearsi del primo (indisciplinato) orizzonte antropologico cassireriano.

4. IL RETICOLO DEWEYANO

Sembra lecito dire, quindi, che con "estetica energetica" si indica un problema che, oltre a costituire uno dei fili conduttori della riflessione di Cassirer, catalizza la programmatica curvatura antropologica della filosofia delle forme simboliche. Ora, è esattamente in tale quadro che Cassirer intercetta il pragmatismo

9 Cfr. ivi, Brief XV (*L'educazione estetica*, cit., p. 66).

10 Su questo versante complementare dell'elaborazione teoretica dell'estetica energetica ci si permette di rinviare a G. Matteucci, *Cassirer's Archeological Approach to Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Phenomenology", 12/2 (2025), pp. 141-152 (DOI: 10.1080/20539320.2025.2563250).

di Dewey, con cui apre un confronto che sarebbe frettoloso ritenere meramente occasionale. Che, piuttosto, si tratti di un'interlocuzione strategica viene attestato dall'importanza dei riferimenti a Dewey nella prima versione dell'*Essay*.

La prima citazione di Dewey nel testo del 1942-43 compare nel capitolo dedicato alla critica delle grandi teorie dell'essere umano elaborate dal pensiero moderno. Cassirer ha appena osservato che il punto vulnerabile delle teorie basate sull'istinto è formale, poiché il problema risiede nella presunzione che un catalogo degli istinti sia possibile, prima ancora che nella scelta di quali istinti includere in esso. È qui che Dewey fa la propria comparsa sulla scena cassireriana: «Ritengo sia stato un grande merito di John Dewey di aver riconosciuto chiaramente questo pericolo e di aver ammonito con forza contro di esso» (EM1 386 [82]). Di seguito Cassirer riporta una pagina di *Human Nature and Conduct* in cui Dewey mostra che classificare gli istinti in classi fisse e nettamente separate è una forma di ipostatizzazione, poiché prende le distinzioni analitiche per separazioni reali in *rerum natura*. Il risultato pratico è di renderci «incapaci di affrontare in modo efficace le delizie e le novità della natura e della vita». Le classificazioni sono strumenti del pensiero, sicché usarle come copie della realtà equivale a commettere lo stesso errore che «una volta fiorì nella scienza fisica» e che «oggi governa le teorie sulla natura umana»[11]. Nell'economia del testo cassireriano questa critica all'atomismo psicologico è risonante con la contrapposizione leibniziana tra psicologia delle funzioni e psicologia degli stati, e dunque richiama la base della concezione energetica sopra indicata. E il fatto che Dewey incroci esattamente tale tradizione procedendo sulla via dello strumentalismo pragmatista rende tale convergenza un primo promettente nodo.

In due momenti distinti del *Libro I* compaiono poi citazioni da un'altra opera di Dewey, ossia *Experience and Nature*[12]. La prima (EM1 395-396 [95-96]) è un *collage* dalle prima pagine dell'opera[13] che documenta come Dewey descrive il conflitto interno al pensiero contemporaneo che sorge quando chi studia la natura umana adotta il metodo scientifico moderno facendosi al tempo stesso erede di una concezione ristretta di "esperienza" che è incompatibile con esso. La questione è riuscire a intendere, invece, per "esperienza" un ampio e ricco processo che – come accade con il concetto di storia – include «condizioni oggettive, forze, eventi» insieme alla loro «registrazione ed estimazione umana». Per tale motivo Cassirer concorda con Dewey nel riconoscere che "esperienza" è «parola ambigua» (EM1 398 [99]). La seconda citazione da *Experience and Nature* (EM1 428 [133-134]) descrive le due vie della filosofia – quella che parte dall'esperienza grezza e quella che parte dai prodotti raffinati della scienza – mostrando che esse divergono nel punto di partenza ma non nel «contenuto oggettivo o finale»[14]. A Dewey Cassirer quindi si rivolge strategicamente come alleato per impostare la duplice polemica contro riduzionismo empirista e costruttivismo speculativo nel nome di una valorizzazione della complessa concretezza del fenomeno dell'esperienza umana.

Il terzo nucleo della presenza di Dewey nel testo è particolarmente significativo e si trova nel capitolo dedicato al mito e alla religione, in un passaggio che ha implicazioni dirette per la teoria dell'esperienza

[11] J. Dewey, *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Holt, New York 1922, p. 131 (*Natura umana e condotta. Introduzione alla psicologia sociale*, a cura di G. Baggio, M. Piazza e C. Silva, Cortina, Milano 2025, pp. 113-114).

[12] Quest'opera uscì in prima edizione del 1925, che è quella letta da Cassirer. Nel 1929 vi fu una seconda edizione dell'opera in cui Dewey sostituì l'intero primo capitolo, ed è a questa seconda edizione che si riferiscono le traduzioni italiane. Pertanto per alcuni brani citati da Cassirer manca il rinvio all'edizione italiana. Il testo del primo capitolo dell'edizione del 1925 è riportato in appendice nel volume di riferimento delle opere complete di Dewey.

[13] J. Dewey, *Experience and Nature*, Volume 1: 1925 of *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1988, pp. 365-370.

[14] Ivi, p. 366.

estetica. Cassirer pone il problema di come rendere conto delle qualità fisiognomiche della percezione mitica – quelle per cui le cose si presentano come sacre o profane, amiche o ostili, fascinose o terrificanti – senza ridurle a meri stati psicologici soggettivi o attribuirvi un'inconsistente realtà oggettiva. La soluzione passa attraverso la distinzione tra tre "strati" dell'esperienza – fisiognomico, percettivo-sensoriale, concettuale-scientifico – che hanno ciascuno un preciso «valore *funzionale*». Nessuno di essi è «una mera illusione»; ognuno è «un passo sulla strada che ci conduce alla realtà», e dunque una modalità del reale, un suo senso, più che non una sua datità. È a questo punto che Cassirer introduce Dewey con una formula elogiativa («La migliore e più chiara esposizione di questi problemi è stata fornita, a mio avviso, da John Dewey»; EM1 498 [217]), facendo poi seguire un'estesa citazione da *Experience and Nature* in cui Dewey sostiene che è per come le cose si manifestano che esse si presentano «toccanti, tragiche, belle, comiche, stabili, squilibrate, confortevoli, fastidiose, sterili, dure, consolanti, splendide, paurose», e che questi caratteri stanno «sullo stesso livello di colori, suoni, qualità di tatto, gusto e olfatto»[15]. Qualsiasi criterio che porti a considerare le "qualità secondarie" come irriducibili connotati dell'esperienza deve quindi riconoscere la stessa natura anche alle qualità affettive ed espressive. Esse hanno un «carattere assoluto» non come effetti di processi fisici né come proiezioni di stati mentali, ma come componenti genuine di «situazioni complessive». Il problema che vive il pensiero moderno e contemporaneo nei loro confronti nasce da una «premessa metafisica» erronea – quella per cui la realtà *par excellence* è costituita dall'oggetto della scienza – che relega tali qualità in un «regno psichico» contrapposto alla fisica, generando così i falsi problemi del rapporto tra psichico e corporeo. Cambiando la premessa, i problemi epistemologici si dissolvono, mentre rimangono soltanto problemi scientifici specifici su come determinate qualità si definiscano in determinati contesti[16]. Ne consegue un riscatto del "sentire" da una posizione ancillare rispetto al conoscere. Anche il *feeling* è infatti registro di un senso che informa costitutivamente la nostra esperienza, non un suo residuo soggettivo. Ed è precisamente per questo che le *feeling-qualities* (le «qualità del modo di sentire»[17]) di cui parla Dewey acquistano per Cassirer un rilievo che va oltre il problema del mito. Un tale passaggio ha rilevanza diretta per l'estetica cassireriana. Le qualità affettive ed espressive che Dewey riabilita – nel cui elenco non a caso figurano "tragico", "bello" e "comico" – sono quelle che l'esperienza estetica porta alla massima potenza. Il *videre formas* cui per Cassirer si conforma l'attività artistica è precisamente questo. L'arte porta alla *configurazione* di ciò che nella percezione ordinaria rimane per lo più implicito e diffuso, ovvero strutture dinamiche e qualità affettive del campo sensoriale, quelle «qualità dell'esperienza» che occorre prendere nella loro «immediata qualitatività» (EM1 499 [219]), senza dissolverle nell'oggettività conoscitiva e senza relegarle nell'interiorità psichica.

5. LA PROSSIMITÀ GENERALE TRA CASSIRER E DEWEY

Oltre ai motivi che si traggono dall'uso diretto che Cassirer fa di Dewey nel testo del 1942-43, l'accostamento tra i due autori trova una giustificazione più profonda proprio se si valuta la loro prospettiva complessiva sul problema estetico. Al di là di affinità metodologiche o consonanze legate a un clima e un contesto culturale,

[15] Ivi, p. 82 (*Esperienza e natura*, a cura di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2026, p. 91).
[16] Ivi, pp. 202-203 (trad. it. cit., p. 225).
[17] Ivi, p. 227 (trad. it. cit., p. 253).

in entrambi i casi l'elaborazione della concezione dell'esperienza estetica risulta a dir poco compatibile con la tradizione "energetica" richiamata attraverso Leibniz e Schiller. E, forse, è proprio perché il pragmatismo deweyano converge *nell'estetico* con quella tradizione che Cassirer nel 1942-43 riconosce in Dewey un termine di confronto filosoficamente urgente.

Un primo motivo di prossimità programmatica si deve al fatto – centrale in *Art as Experience* (1934) – di non concepire l'estetico come una regione separata della mente né come un momento contemplativo passivo. Per Dewey, esso è il "consumarsi" (nel duplice senso di aver corso e di giungere al culmine) del processo di transazione tra organismo e ambiente, descritto come una successione di fasi di squilibrio e riequilibrio, in cui tensioni e resistenze vengono trasformate in configurazioni relativamente stabili. Con l'esperienza estetica tale dinamica giunge a un perfezionamento in cui le energie in gioco trovano una configurazione capace di far compiere il processo senza annullarne il dinamismo. È quel che Dewey chiama «momento di una vita più intensa», che rende la forma non realizzazione di un principio imposto dall'esterno, ma una direttrice, una risultante del campo organizzato di forze che operano nell'esperienza. Se Leibniz parla di *Erhöhung des Wesens*, Dewey descrive l'esperienza estetica come «vitalità intensificata»[18] dell'organismo. Il lessico è diverso, ma la struttura concettuale non è dissimile: l'esperienza estetica non consiste nell'aggiungere qualcosa all'esistenza (psichica), ma nel condurre a un grado di intensità altrimenti inaccessibile. Ed è appunto perché l'esperienza estetica consiste nell'organizzazione dinamica delle energie dell'organismo che Dewey può definire la forma come «l'effetto di forze che portano a totale compimento l'esperienza»[19].

Altrettanto significativo è un secondo motivo della prossimità rilevata, non privo di connessione con quanto appena riscontrato. La nozione di organismo che opera in *Art as Experience*, con la sua connotazione qualitativo-intensiva, funge da figura teorica dell'essere umano nella sua unità concreta di sensorialità, attività e significatività, al riparo dai fraintendimenti generati da naturalizzazioni fattualiste. L'estetica deweyana è saldamente situata entro un preciso orizzonte antropologico-filosofico. L'esperienza estetica, anzi, appare come uno dei luoghi privilegiati in cui l'essere umano porta a compimento le proprie peculiari energie nel processo di configurazione del mondo esperito. In questo senso Dewey e Cassirer condividono non solo alcune conclusioni, ma la domanda che le sollecita: che cosa accade all'*essere umano* nell'esperienza estetica?

A qualificare il terreno condiviso da Cassirer e Dewey è che in esso l'esperienza dell'arte procede in continuità con l'esperienza ordinaria. Dewey ne fa un noto caposaldo di *Art as Experience*, che denuncia programmaticamente come il piedistallo museale su cui la cultura occidentale ha posto l'arte abbia separato le opere dalla vita, rendendole oggetti di contemplazione reverente anziché momenti di intensificazione e compimento dell'esperienza. Cassirer giunge alla stessa conclusione nel testo del 1942-43 attraverso, ad esempio, la critica al concetto esoterico dell'arte difeso dal simbolismo, per il quale «un poema deve essere un enigma per il volgo, una musica da camera per gli iniziati» (EM1 562 [294]). Con parole che Dewey non respingerebbe, egli afferma che un'energia meramente "spirituale", che non dimostri il proprio potere nell'organizzazione costruttiva della vita umana reale e concreta, sarebbe oziosa e sterile. La potenza dell'arte sta nel suo essere una delle energie della vita umana, non di una sfera separata di essa. D'altro

[18] J. Dewey, *Art as Experience*, Volume 10: 1934 of *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1989, p. 25 (*Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 45. Per i punti qui sottolineati cfr. ivi, pp. 22 ss. (trad. it. cit., pp. 42 ss.).

[19] Ivi, pi 145 (trad. it. cit., p. 147).

canto, la nozione di forma simbolica ripresa esplicitamente da Cassirer anche nel testo del 1942-43 (cfr. EM1 411 [114]) ritiene la componente sensibile (estetica) almeno altrettanto cruciale per la realizzazione del simbolismo umano quanto quella ideale (noetica). E non a caso due citazioni da Dewey sopra ricordate servono a giustificare, attraverso la nozione deweyana di esperienza, la potenza configurativo-simbolica dell'intreccio tra estetico e noetico (cfr. EM1 398 e 427-428 [99 e 133]).

Più specificamente, tanto Dewey quanto Cassirer concepiscono l'esperienza estetica come processo attivo. Per Dewey questa attività ha la struttura del ritmo naturale tensione-compimento; l'organismo entra in conflitto con il proprio ambiente, la tensione si accumula e trova risoluzione in un'integrazione al tempo stesso piena e precaria. Per Cassirer l'attività estetica è quella "percettualizzazione" che produce la forma nel processo stesso di percepirla; l'occhio artistico è un «occhio costruttivo» che genera la bellezza attraverso un progressivo operare (EM1 553 [283]). In entrambi i casi il soggetto, più che fabbricatore di forme, è vettore di un processo che come tale ne esprime e ne rende riconoscibile la natura.

6. L'ESTETICA ENERGETICA TRA METAMORFOSI E TRASFIGURAZIONE

Tutto ciò non esime dal precisare alcune modulazioni di accento che emergono quando si guarda alle radici di ciascuna delle due proposte, malgrado esse non segnino la separazione tra filosofie incompatibili. Dewey sottolinea come l'energia che si estrinseca nell'estetico scaturisca dalla struttura dell'interazione organismo-ambiente. Quando tale interazione è frammentata e disturbata, l'esperienza è ordinaria – pratica, strumentale, incompiuta. Invece, quando essa raggiunge il vertice di un'integrazione piena, l'esperienza è estetica. Il concetto di ritmo serve a descrivere questo processo di saturazione qualitativa del campo esperienziale in cui le tensioni trovano compimento nella processualità dell'articolazione configurata. In tal senso l'arte è in continuità con la natura, essendo la forma in cui la dinamica del senso nel sensibile raggiunge la sua massima espressione. Al tempo stesso, nel *medium* espressivo che la rende possibile essa però contrae anche una discretezza grammaticale specifica che, ove venisse meno la continuità con la densità esperienziale che in essa si esprime, la renderebbe astratta e sterile.

Cassirer – con mossa herderiana – porta più volentieri l'attenzione sulla radice dell'energia estetica nella capacità specificamente umana di trasformare risposte biologiche in configurazioni simboliche, sottolineando così la grammaticalità peculiare delle "forme simboliche" nella loro specifica capacità discretizzante dei contenuti esperienziali. Questo passaggio viene descritto come «la soglia della vita umana» e, quindi, valorizzato in sede antropologica. L'essere umano «alle domande che gli vengono poste dal suo ambiente non risponde con mere "reazioni", ma con "*rappresentazioni*"» (EM1 408 [110]), ossia con *Darstellungen*[20]. Quest'atto di conversione segna un cambio di registro qualitativo rispetto alla mera naturalità. Le forme simboliche – linguaggio, mito, arte, scienza, storia – sono *mondi* che l'essere umano mette in scena abitandoli e che retroagiscono sulla sua stessa natura trasformandola. L'*animal symbolicum* è un essere la cui "natura" è anche il prodotto della propria attività culturale. E anche qui il processo resta articolazione dell'energia sensibile del campo. Si sono già viste le critiche che Cassirer muove a Croce, da un

[20] Le virgolette e il corsivo nell'uso di "rappresentazione" (nel testo inglese: *"representation"*) segnalano come qui quella nozione esiga grande cautela. In questo passaggio Cassirer sembra si stia consapevolmente misurando con la difficoltà di restituire la nozione tedesca di *Darstellung* (che contrassegna il momento strutturale estetico della sua nozione generale di "forma simbolica"). Pensare questa "rappresentazione" in termini di *Vorstellung* vorrebbe dire far retrocedere indebitamente il progetto cassireriano a uno di quei tipi di gnoseologismo che egli combatte con tutta la sua filosofia delle forme simboliche.

lato, e al simbolismo, dall'altro, vedendovi due maniere – pur antipodali – di far venir meno la materialità dell'estetico come tale.

Sembra pertanto lecito ritenere che non vi sia contrapposizione tra Cassirer e Dewey, come se uno fosse un idealista spiritualizzante e l'altro fosse un empirista biologizzante. Le loro sono due maniere complementari di stare nella biunivocità (o anche "bistabilità") del campo energetico dell'estetico. E se Cassirer accentua la dimensione *trasfigurativa* dei processi estetici (il fatto, cioè, che la forma simbolica *eleva*, oltre a saturare, il campo di significatività, tanto da parlare persino di «transustanziazione»: EM1 547 [276]), Dewey porta maggiormente l'accento sulla dimensione *metamorfica* del medesimo campo.

Questa modulazione di accenti emerge esemplarmente nel trattamento del piacere tragico. La spiegazione deweyana può ricorrere al modello del ritmo, ove la tensione potenzialmente intollerabile delle emozioni tragiche trova risoluzione nell'integrazione che l'opera d'arte realizza. Come osserva Dewey, ciò che dà positività ai contenuti dolorosi della tragedia non è la consapevolezza della finzione, ma il fatto che «un contenuto particolare rimosso dal suo contesto pratico è entrato in un nuovo intero divenendone parte integrante», acquisendo così «una nuova espressione» in un «nuovo contesto qualitativo»[21]. Con la configurazione, i vettori emotivi si fanno più coesi, il campo si intensifica fino a raggiungere quella densità in cui il sensibile è interamente attraversato da un senso che in esso va trovando espressione. L'esperienza mostra ritmo, il campo si manifesta come intero processuale. Per Cassirer, come si è visto, il piacere tragico si spiega attraverso la leibniziana *Erhöhung des Wesens*: secondo la sua descrizione, le emozioni cambiano qualità, si trasformano da stati passivi in energie attive, e questa trasfigurazione è piacevole perché è un potenziamento del *Wesen*, elevazione a un piano di libertà che non si raggiunge altrimenti. La «calma dinamica» che Cassirer attribuisce all'opera d'arte è la forma in cui l'energia delle passioni si trasmuta in energia formativa, in cui la pressione emotiva si fa espressiva (EM1 547-548 [277]).

Riscontro di questa differente modulazione si trova anche nel modo in cui viene affrontato il problema del *medium* artistico – un tema su cui entrambi insistono contro le estetiche dell'espressione pura e dello spiritualismo. In *Art as Experience* Dewey valorizza il *medium* come parte essenziale dell'esperienza estetica[22]. Chi dipinge "pensa" in termini di colori e forme, chi compone musica in termini di suoni e ritmi, chi scrive versi in termini di parole e cadenze. E poiché è nel *medium* che l'espressione si configura come forma-contenuto nel processo del fare, l'artista non conosce cosa sta per esprimere prima di averlo espresso nel *medium*; la scoperta avviene attraverso questa stessa lavorazione. In tal senso la funzione del *medium* è di promuovere un processo di integrazione che precede la distinzione tra soggetto e oggetto in quanto ha fonte nella corrispondenza tra organismo e ambiente. In altri termini, il *medium* è il registro nel quale l'energia naturale del campo transazionale si compagina come espressione che non già sublima ma plasma processualmente uno stato[23]. La configurazione è dunque *metamorfica*. In Cassirer l'insistenza sul *medium* specifico discende da una concezione della *Darstellung* come funzione della forma simbolica che va tenuta distinta dalla *Vorstellung* poiché riguarda l'esibizione del senso nel processo stesso della sua incarnazione sensibile (cfr. EM1 538 [264]). Nel *medium* la forma si fa sensibile e il sensibile si fa forma esibendo

[21] J. Dewey, *Art as Experience*, cit. p. 102 (trad. it. cit., p. 113).
[22] Cfr. ivi, pp. 69 ss. (trad. it. cit., pp. 85 ss.).
[23] Cfr. ivi, p. 82 (trad. it. cit., p. 95): «se l'espressione non fosse che una sorta di decalcomania, o il far saltar fuori un coniglio da dove sta nascosto, l'espressione artistica sarebbe una questione relativamente semplice. Ma tra concepimento e parto si trova un lungo periodo di gestazione. Durante questo periodo il materiale interno dell'emozione e dell'idea si trasforma sia perché produce effetti su un materiale oggettivo e ne subisce le reazioni, sia perché questo materiale oggettivo viene a modificarsi quando diventa un medium dell'espressione».

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

binomialmente *pregnanza simbolica*[24]. Si avverte qui la traccia persistente di un'eredità goethiana nel pensiero di Cassirer.[25] Goethe introduce infatti una tripartizione delle forme dell'arte ("imitazione", "maniera", "stile") che Cassirer riprende già nel saggio del 1923 che presenta la nozione di forma simbolica[26]. In base ad essa, una configurazione simbolica realizza appieno se stessa quando raggiunge lo *stile*, ossia quando la capacità soggettiva del formare incontra le strutture generative della natura senza ridursi né a ingenua imitazione né a soggettivistica maniera. L'arte che ha stile rintraccia l'universale nel particolare, poiché porta alla luce le forze formative immanenti alla realtà attraverso la configurazione sensibile che l'artista realizza *trasfigurando* un contenuto che la semplice constatazione percettiva consegnerebbe all'accidentalità. Perciò, come suggerisce la stessa mutuazione da Goethe di questa analisi estesa da Cassirer alla forma simbolica in quanto tale, l'estetico assume una portata decisiva. Proprio perché trasfigurativo, esso attesta la radice dell'ineludibile *embodiment* del "simbolico", per usare il termine che lo stesso Cassirer impiega quando, nel testo del 1942-43, riprende il richiamo di Mallarmé alla concretezza mediale della configurazione artistica di contro a ogni deriva soggettivista (EM1 540 [267]).

7. CONCLUSIONE

Letta secondo lo schema della modulazione di accenti dell'energia estetica, la differenza tra i programmi di antropologia filosofica di Cassirer e Dewey si prospetta come un principio fecondo di reciproca integrazione di tendenze. La componente metamorfico-materiale particolarmente cara a Dewey corregge la componente trasfigurativo-simbolica su cui insiste Cassirer ogni volta che l'analisi della configurazione formativa rischia di diventare troppo "idealizzante", ossia di recidere la radice nella vita sensoriale e corporea che è condizione di tale configurazione. La via inversa, invece, serve a correggere la tendenza "naturalizzante" del pragmatismo che rischia di offuscare la "soglia della vita umana" che viene varcata quando le reazioni diventano configurazioni e il mondo naturale si trasforma in un universo di forme espresse. Ed è proprio su questa soglia – che è *al contempo* "biologica" e "simbolica", sensoriale e formativa, naturale e culturale – che si svolge, tanto in Dewey quanto nel Cassirer della versione del 1942-43 dell'*Essay*, l'esperienza estetica nella sua forma più piena.

Nel testo cassireriano del 1942-43 la presenza diffusa e apparentemente indisciplinata del tema dell'arte impedisce il confino forzato dell'estetico in una sfera separata. In tal senso questo testo è filosoficamente più ricco della versione del 1944 dell'*Essay*. La carenza di disciplina rende buona giustizia alla struttura stessa del problema sotteso al tema dell'arte che eccede il perimetro di un singolo capitolo, di una specifica forma simbolica, perché riguarda la natura stessa del simbolico, ossia la capacità umana di dare forma alla

[24] Nel presente contesto non è superfluo ricordare l'ascendenza leibniziana di questo concetto capitale introdotto nel terzo volume della *Philosophie der symbolischen Formen* (cfr. E. Cassirer, *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Meiner, Hamburg 2002, p. 231; *Filosofia delle forme simboliche. Volume terzo: Fenomenologia della conoscenza*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987, tomo 1, p. 271).

[25] I punti qui evidenziati vanno collocati all'interno di un percorso cassireriano che si apre esplicitamente al più tardi nel 1906 con il saggio *Goethe und die mathematische Physik* e che approda al confronto documentato dalle lezioni ora raccolte in E. Cassirer, *Goethe-Vorlesungen* (1940-41), in *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 11, a cura di K. C. Köhnke, J.M. Krois e O. Schwemmer, Meiner, Hamburg 2003. Cruciali sono i saggi raccolti nel volume del 1932 *Goethe e il mondo storico* (trad. it. Morcelliana, Brescia 1995) alla cui ed. it. Renato Pettoello ha premesso una lucida presentazione di questo stretto nesso (ivi, pp. 7-44).

[26] Cfr. E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, (1923), ora in *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Meiner, Hamburg 2003, pp. 75-104 (trad. it. nel vol. *La forma del concetto nel pensiero mitico*, a cura di R. Lazzari, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 107-134).

realtà *e di riconoscersi* in tale forma. In questo l'*estetico* opera da potente vettore antropologico. Appunto perciò nel testo del 1942-43 quanto si addensa in un'"estetica energetica" – che, scaturendo da Leibniz, trova risonanza in Dewey – risulta un catalizzatore decisivo per il primo orizzonte antropologico verso cui si incammina la filosofia delle forme simboliche.

BIBLIOGRAFIA

Bernays, J., *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Hertz, Berlin 1880.

Cassirer, E., *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, Meiner, Hamburg 1998-2009 (26 voll.).

Cassirer, E., *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Meiner, Hamburg 1995-2022 (19 voll.).

Cassirer, E., *La forma del concetto nel pensiero mitico*, a cura di R. Lazzari, Mimesis, Milano-Udine 2021.

Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche. Volume primo: Il linguaggio*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987.

Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche. Volume terzo: Fenomenologia della conoscenza*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987.

Cassirer, E., *Goethe e il mondo storico*, a cura di R. Pettoello, Morcelliana, Brescia 1995.

Cassirer, E., *Saggio sull'uomo. Un'antropologia filosofica*, a cura di G. Borbone, Castelvecchi, Roma 2023.

Cassirer, E., *Saggio sull'uomo*, trad. it. di C. d'Altavilla, Armando, Roma 1987.

Dewey, J., *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Holt, New York 1922 (Volume 14: 1922 of The Middle Works of John Dewey, 1899-1924, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1983).

Dewey, J., *Natura umana e condotta. Introduzione alla psicologia sociale*, a cura di G. Baggio, M. Piazza e C. Silva, Cortina, Milano 2025.

Dewey, J., *Experience and Nature, Volume 1: 1925 of The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1988.

Dewey, J., *Esperienza e natura*, a cura di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2026.

Dewey, J., *Art as Experience, Volume 10: 1934 of The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1989.

Dewey, J., *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020.

Johnson, C. D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca and New York 2012.

Leibniz, G. W., *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie, 2. Teil*, hrsg. von E. Cassirer, Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig 1906.

Leibniz, G. W., *Scritti filosofici*, trad. it. di D. O Bianca, Utet, Torino 1967.

Matteucci, G., "Cassirer's Archeological Approach to Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 12/2 (2025), pp. 141-152 (DOI: 10.1080/20539320.2025.2563250).

Santayana, G., *Il senso della bellezza*, a cura di G. Patella, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020.

Schiller, F., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

ERNST CASSIRER 1995-2025:
CONTEMPORARY RECEPTION

doi: 10.54103/2039-9251/32267

HERMANN USENER ED ERNST CASSIRER NELL' INTERPRETAZIONE STORIOGRAFICA DI GIANCARLO MAGNANO SAN LIO

Ivana Randazzo

ORCID: 0000-0001-6260-4270

Università degli Studi di Catania (03a64bh57)

Contacts: ivana.randazzo@unict.it

ABSTRACT

Magnano San Lio nel corso dei suoi studi mostra un nucleo teorico comune a Usener, Warburg e Cassirer, orientato verso una morfologia della cultura che integra diverse discipline come antropologia, filologia, storia e filosofia in una visione organica dell'«uomo intero». Importante il contributo di Usener al rinnovamento della filologia intesa come strumento di comprensione storica dell'uomo e delle forme culturali che influenzerà il pensiero di Cassirer, il quale, ne *La Filosofia delle forme simboliche*, interpreta il mito come forma originaria di elaborazione simbolica del reale, strettamente connesso alle altre forme simboliche. Da qui si sviluppa l'idea di una storia della cultura priva di fratture, fondata sull'idea di continuità tra le diverse manifestazioni dello spirito umano, nella quale ogni forma simbolica seppur nella sua unicità conserva tracce delle precedenti e contribuisce alla comprensione complessiva dell'esperienza umana.

Parole chiave: Cultura, mito, arte, forma, uomo

HERMANN USENER AND ERNST CASSIRER IN THE HISTORIOGRAPHICAL INTERPRETATION BY GIANCARLO MAGNANO SAN LIO

Magnano San Lio's interpretative approach shows a theoretical core shared by Usener, Warburg and Cassirer, centred on a morphology of culture that integrates various disciplines —such as anthropology, philology, history and philosophy — into a holistic vision of «the human being in its wholeness». Fundamental is Usener's contribution to the renewing of philology, understood as a tool for the historical understanding of humanity and cultural forms. This approach profoundly affects Cassirer's thought, who, in The Philosophy of Symbolic Forms, interprets myth as an original mode of symbolic elaboration of reality, closely connected to other symbolic forms. What comes to the light is the outline of a history of culture without breaks, based on the idea of continuity between the various manifestations of the human spirit, in which every symbolic form — while retaining its own singularity — keeps traces of its predecessors and contributes to the overall understanding of human experience.

Keywords: Culture, myth, art, form, human being

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Ivana Randazzo

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

Hermann Usener,[1] «corrispondente, amico e cognato»[2] di Dilthey, incide fortemente sulla tradizionale lettura della filologia, intesa come pratica limitata alla ricognizione di testi greci e latini. Attraverso i suoi studi, la disciplina riceve un completo rinnovamento e ampliamento. Sebbene riconoscesse dal punto di vista metodologico il forte rigore della disciplina filologica, allargava l'ambito di essa alla comprensione storica e all'analisi dei materiali. Come sottolinea Giancarlo Magnano San Lio, «certamente da considerare uno dei più noti studiosi di Dilthey»[3], l'itinerario di ricerca seguito da Usener e Dilthey, pur sviluppandosi in direzioni diverse «poggiava sulla comune convinzione che l'indagine filologico-critica dovesse costituire il punto di partenza per una più ampia comprensione storica dell'uomo»[4].

Nell'ambito di un progetto unitario di ricerca, teso a ricostruire aspetti apparentemente lontani tra loro, Giancarlo Magnano San Lio mette in risalto come nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento soprattutto in Germania esista una linea di continuità all'interno del vivace dibattito legato all'interpretazione delle diverse forme culturali. Tale periodo della storia culturale diventa rilevante non solo per i contributi che hanno apportato numerosi studiosi come Hermann Usener ma anche per gli stimoli offerti alle successive ricerche filosofiche, ad esempio di Aby Warburg ed Ernst Cassirer.

In una prospettiva di profonda interrelazione tra i vari campi del sapere Usener, così come Warburg e poi Cassirer, riteneva fondamentale, attraverso l'analisi dei documenti raccolti, evidenziare tratti comuni di popoli e culture lontane e diverse tra loro.

Nello studio dei processi di formazione storica del mito, Cassirer riprende il filologo Usener principalmente in merito alla teoria dell'origine degli dei sulla base della loro denominazione storica. Sulla scia di Usener, Cassirer interpreta il mito come forma simbolica in stretta relazione con le altre forme in un'ottica di comprensione del mondo organica in cui ogni ambito assume pari dignità. Ciascuna forma di civiltà trova le sue origini nel mito[5] e sebbene ne sia stata spesso sottovalutata l'importanza, nessuna forma in principio esiste in maniera autonoma rispetto al mito che resta il punto di partenza per studiare la storia dell'umanità.

Cassirer prende le mosse dalla lettura humboldtiana dell'uomo come soggetto che ha un rapporto attivo e costruttivo con il mondo circostante che realizza attraverso l'attività simbolica: «Già nelle prime e, in un certo senso, più 'primitive' manifestazioni del mito riesce evidente che in esse non abbiamo a che fare con un semplice rispecchiamento dell'essere, bensì con una particolare attività formatrice di elaborazione e di espressione»[6].

---

1 Tra gli scritti dedicati da Giancarlo Magnano San Lio a Hermann Usener si ricordano inoltre: *Hermann Usener tra filologia e* Kulturgeschichte, in A. Rotondo (a cura di), *Studia humatitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, Roma, Viella, 2011, pp. 455-464; *Hermann Usener e la filologia classica nella Germania del XIX secolo*, in *Archivio di storia della cultura*, 2011, XXIV, pp. 335-345; H. Usener, *Lo sviluppo della filologia in riferimento all'Università di Berlino*, traduzione e cura di G. Magnano San Lio, in *Archivio di storia della cultura*, 2011, XXIV, pp. 347-359; *Storia e* Geisteswissenschaften*: Hermann Usener e il rinnovamento della filologia*, in *Archivio di Storia della Cultura*, 2012, XXV, pp. 479-498.

63) Id., H. Usener, *Filologia e scienza storica*, traduzione e cura di G. Magnano San Lio, in *Archivio di Storia della Cultura*, 2012, XXV, pp. 499-525.

2 G. Magnano San Lio *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, Napoli, Liguori, 2014, p. 11.

3 G. Cacciatore, *Prefazione* a G.Magnano San Lio, *Per una filosofia dello storicismo, Studi su Dilthey*, Rubbettino, Soveria Manneli, 2017, p. 7.

4 G. Magnano San Lio *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit., p.11.

5 Nell'*Introduzione* al secondo volume della *Filosofia delle forme simboliche* Cassirer procede ad un percorso storico sul mito che va dalla lettura di Platone a quella di Usener mettendo in evidenza la centralità e l'importanza di esso. E. Cassirer, *Introduzione* a *Il pensiero mitico*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, pp. 3-40.

6 *Ibid*, p. 36.

All'interno di una *Kulturgeschichte* unitaria, Cassirer riscontra una radice comune delle varie forme simboliche mostrando il legame non solo tra scienza e mito, quest'ultimo inteso come il primo tentativo di comprensione del mondo nella storia dell'umanità, ma tra tutte le forme simboliche. Come afferma Magnano San Lio: «Le diverse forme simboliche non sono che manifestazioni dell'attività spontanea dello spirito, attività che si esplica soprattutto attraverso la creazione di universi simbolici nei quali poi lo spirito stesso si riconosce soltanto gradualmente, superando la prima sensazione di apparente estraneità»[7].

Linguaggio, mito, religione, arte sono quindi manifestazioni diverse del processo di *attività formatrice* dello spirito, in cui si manifesta la forza creatrice del simbolo[8].

Come ricorda Magnano San Lio, quando nel 1919 Cassirer arriva ad Amburgo e conosce Aby Warburg che era stato allievo di Usener a Bonn, il filosofo di Breslau aveva già «delineato, peraltro obbedendo a talune precise istanze logico-formali tipiche del neokantismo, la filosofia delle forme simboliche; e tuttavia ciò non significa che il progetto già concepito non dovesse trovare ulteriori elementi di sviluppo nelle sollecitazioni storico-mitologiche di Usener»[9].

Ciò appare evidente dal secondo volume della *Filosofia delle Forme simboliche* su *Il pensiero mitico* in cui Cassirer riprende e cita più volte i *Götternamen*[10] di Usener in cui l'autore afferma che l'uomo ha creato le varie forme di divinità nel corso del tempo, vale a dire attribuendo il nome alla divinità se ne produce anche la creazione: «Nell'ottica della continuità tra mito, religione e pensiero scientifico-razionale teorizzata da Usener, l'interesse per il processo di denominazione/creazione della divinità si spiega anche con il legame di tale prassi con altre forme di rappresentazione umana, dal concetto fino al giudizio ed alla pratica scientifica più sofisticata, dove (anche qui è evidente l'influenza esercitata su Warburg, mentre il neokantiano Cassirer è probabilmente più incline a considerare 'risolte' nelle successive fasi 'razionali' quelle mitologiche-religiose), però, la comparsa delle forme successive non comporta mai l'estinzione delle precedenti che, in modo più o meno recondito, continuano ad essere parte delle acquisizioni più recenti»[11].

Una storia senza fratture in cui resta indissolubile il legame tra passato, presente e futuro, in cui ogni forma per quanto specifica ed unica resta in qualche modo connessa con le altre. Le forme simboliche non sono altro che mezzi utili all'uomo per orientarsi e comprendere il mondo. Forme, simboli, epoche[12] pur con dei momenti di innovazione sono eredi delle precedenti secondo una linea di continuità. Ogni manifestazione storica dello spirito è unica ma allo stesso tempo legata alle altre e in questa visione Ma-

[7] G. Magnano San Lio, *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit., p. 65.

[8] Tra gli scritti di Giancarlo Magnano San Lio su Cassirer: *Ernst Cassirer e il dibattito sul sapere umanistico in Germania tra Otto e Novecento*, in *Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, 2019 (ma settembre 2020), LIV, 1-2, pp. 237-260.

[9] G. Magnano San Lio, *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit., p. 97. Il primo 'incontro' tra Usener e Cassirer nasce grazie al maestro neokantiano della scuola di Marburgo Paul Natorp, (nel necrologio di Natorp, Cassirer ricorda l'influenza di Usener su Natorp e ricorda il merito di Usener di avere ampliato l'ambito della filologia alla «ricerca delle leggi universali che sovrintendono alle creazioni storico-culturali e del loro necessario ed ineludibile riferimento anche all'ambito, ora ritenuto di grande rilevanza *kulturgeschictlich*, delle rappresentazioni mitiche», *ibidem*, p. 106)

[10] H. Usener, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung,* Bonn, Cohen, 1896. Trad.it: *I nomi degli dei. Saggio di una teoria della formazione dei concetti religiosi*, Brescia, Morcelliana, 2008. Cassirer interessato alla formazione del mito riprende il testo di Usener anche nell'opera del 1925 *Linguaggio e mito*.

[11] G. Magnano San Lio, *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit., p. 75. Il primo 'incontro' tra Usener e Cassirer nasce grazie al maestro neokantiano della scuola di Marburgo Paul Natorp, (nel necrologio di Natorp, Cassirer ricorda l'influenza di Usener su Natorp e ricorda il merito di Usener di avere ampliato l'ambito della filologia alla «ricerca delle leggi universali che sovrintendono alle creazioni storico-culturali e del loro necessario ed ineludibile riferimento anche all'ambito, ora ritenuto di grande rilevanza *kulturgeschictlich*, delle rappresentazioni mitiche», *ibidem* , p. 106). *Ibid*, p. 97.

[12] Magnano San Lio guarda anche al Cassirer storico della filosofia, che si occupa in maniera analitica e dettagliata di intere epoche storiche come il l'Umanesimo e il Rinascimento o l'Illuminismo. Cfr. Id., *Presentazione*, in I. Randazzo, *Illuminismo e storia in Ernst Cassirer*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 5- 6.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

gnano San Lio non manca di evidenziare le molte affinità che legano le ricerche warburghiane a quelle cassireriane.

Nello specifico Warburg[13], che aveva seguito le lezioni di Usener, rintraccia nello studio delle culture primitive tratti presenti nella civiltà odierna, convinto dell'esistenza di connessioni tra forme di rappresentazione come il mito e quelle moderne come la scienza (basti pensare alla conferenza *Il rituale del serpente* che tenne nel 1923 per dichiarare l'avvenuta guarigione dai fantasmi immaginari, presso la clinica di Kreuzlingen nella quale era stato ricoverato), secondo l'idea di memoria che immagazzina immagini e suoni, a partire dalla quale si sviluppa il pensiero simbolico che contraddistingue la vita dell'uomo: «Alla luce dell'eredità scientifica di derivazione useneriana (Warburg era stato allievo di Usener a Bonn) si possono comprendere ancor meglio anche i punti di contatto tra la filosofia delle forme simboliche e l'opera di Warburg»[14].

In *La storia della cultura tra forme e simboli* tenuta in occasione della giornata di studi dal titolo *A cento anni dalla filosofia delle forme simboliche*[15], Magnano San Lio mette in evidenza come il contatto tra Cassirer e Warburg, come si evince dal carteggio, vada oltre l'influenza che lo storico dell'arte ha avuto sugli scritti storiografici e sulla costruzione della *Filosofia delle forme simboliche* (opera che rispecchia la disposizione della biblioteca Warburg, spaziando dalle forme primitive di conoscenza a quelle più complesse). Il loro legame mette in primo piano il metodo di lettura ed interpretazione della storia dello spirito e delle scienze della cultura, in cui i vari ambiti risultano interconnessi in una visione unitaria dell'uomo inteso come totalità[16].

Già a partire dalla relazione su *Mito e* Kulturgeschichte *tra Hermann Usener ed Ernst Cassirer*[17] tenuta al convegno napoletano nel 2010 dal titolo *A ottant'anni dalla* 'Filosofia delle Forme simboliche'[18] poi ampliata nel volume *Ninfe ed Ellissi*[19] apparso nel 2014, Magnano San Lio individua un nucleo argomentativo che accomuna questi filosofi, al di là di ogni differente prospettiva. Temi che spaziano dalla storiografia alla filologia, dalla storia dell'arte alla filosofia, dall'antropologia alla storia, appaiono in un'ottica interdisciplinare, senza fratture, in una prospettiva organica.

La connessione consiste nella riflessione critica intorno al mondo delle *Geisteswissenschaften*, nello studio della loro struttura e della loro articolazione. Un nucleo principale di ricerca all'interno della *Kulturgeschichte* muove dall'analisi della fondazione e dello sviluppo delle diverse attività dello spirito: «un itinerario speculativo che, a partire dall'opera di Hermann Usener e fino alle considerazioni di Aby Warburg e di Ernst

[13] Tra gli scritti di Magnano San Lio su Aby Warburg: *Appunti su Aby Warburg. Tra arte e memoria*, in *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche*, 2006, CXVII (ma ottobre 2007), pp. 279-289; *Immagini e parole in Aby Warburg*, in L. Cardullo/D. Iozzia (a cura di), *Κάλλος καὶ ἀρετή. Bellezza e virtù. Studi in onore di Maria Barbanti*, Acireale-Roma, Bonanno, 2014, pp. 775-783; *Storicità e vita: appunti su Aby Warburg e la storia della cultura*, in *Bollettino della Società Filosofica Italiana*, 2019, settembre-dicembre, pp. 51-68; *Fenomenologia dell'espressione e comprensione dell'umano: Aby Warburg tra storicità e fondazione*, in *Humanistica*, 2019 (ma 2021), XIV (n.s. VIII), 1-2, pp. 147-154.

[14] Id., *La storia della cultura tra forme e simboli*, in I. Randazzo (a cura di), *A cento anni dalla* Filosofia delle forme simboliche, Milano/Udine, Mimesis, 2024, p. 23.

[15] Id., *La storia della cultura tra forme e simboli*, cit.

[16] Sin dal primo contatto avuto con lo storico dell'arte Warburg, si evince da parte di Cassirer un intenso scambio scientifico e personale che avrebbe segnato la vita di entrambi. Cfr. A. Warburg/E. Cassirer, *Il mondo di ieri*. Lettere, Torino, Aragno, 2003.

[17] Nella sezione *Riletture* dell'ultimo numero della rivista *Siculorum Gymnasium. Filosofia come Umanità. Giancarlo Magnano San Lio. La ricerca, il Pensiero* (Catania, 2024, pp. 187-212) alcuni colleghi di orientamento filosofico diverso (filosofia del linguaggio, filosofia antica, filosofia teoretica e filosofia morale) hanno discusso criticamente di questo articolo. Il numero della rivista è stato dedicato interamente allo studioso della storia della cultura tedesca ed europea tra Ottocento e Novecento e all'uomo che si è contraddistinto anche per il forte senso di umanità altamente riconosciutagli da amici e colleghi.

[18] G. Magnano San Lio, *Mito e* Kulturgeschichte *tra Hermann Usener ed Ernst Cassirer*, in F. Lomonaco (a cura di), *Simbolo e cultura. Ottant'anni dopo la* Filosofia delle forme simboliche. *Atti del Convegno internazionale su «Simbolo e cultura. Ottant'anni dopo la* Filosofia delle forme simboliche», Napoli, 15-16 novembre 2010, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 70-87.

[19] Id., *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit.

Cassirer, non senza talune 'curiose deviazioni' (per esempio verso Tito Vignoli), ha posto l'attenzione su una più ampia morfologia della cultura[20] e, per certi aspetti, persino della conoscenza scientifica, rifiutando di porre in esclusiva o primaria evidenza qualunque forma di sapere scientifico-naturale e quantificante»[21].

Andando oltre ogni settorializzazione e specializzazione per preferire un'ottica interdisciplinare, così come aveva già mostrato nella sua relazione intitolata *Filologia, antropologia e storia: Dilthey e Usener*, tenuta al convegno internazionale su *Antropologia e storia* a Merano nel 2011[22], (anch'essa ampliata e confluita in *Ninfe ed Ellissi* del 2014), Magnano San Lio volge lo sguardo ad una indagine complessiva dell'uomo intero, seguendo l'insegnamento diltheyano. Nell'articolato mondo delle scienze dello spirito, mostra i punti di contatto tra le varie discipline come appare dal titolo della relazione.

Nonostante alcune differenze tra Usener e Cassirer, il primo ancorato ad una dimensione più storico-filologica, resta sullo sfondo delle loro ricerche, la necessità di chiarire come si crei la relazione io-mondo, il rapporto dell'uomo con l'ambiente circostante e la necessità di studiare dall'interno le complesse dinamiche delle civiltà, come fece ad esempio Warburg osservando sul campo gli indiani d'America, studiandone riti e tradizioni e raccogliendone un ricco materiale.

Il filo che unisce le ricerche di Magnano San Lio su questo periodo della storia della cultura resta indissolubilmente legato al desiderio, mai esaurito, di studiare l'opera diltheyana[23], l'integrazione tra scienze dello spirito e scienze della natura e nel voler ridare spazio e importanza all' «uomo intero» che vive e si costruisce il mondo che abita, al suo essere individuo nella storia.

Nello scritto *Filosofia e scienza tra essenza e funzione: su Dilthey e Cassirer*, Magnano San Lio mette in evidenza come Cassirer porti avanti un processo già avviato da Dilthey. Considerato lo sviluppo che si era avuto nel campo delle *Naturwissenschaften*, specialmente in campo matematico e fisico, ad esempio con la scoperta della teoria della relatività o della geometria iperbolica, solo per citarne alcune (rispetto al periodo

[20] Alberto Biuso nella rilettura che fa dell'articolo *Mito e* Kulturgeschichte *tra Hermann Usener ed Ernst Cassirer* di Magnano afferma che quello di Magnano è uno storicismo sovrastorico che abbraccia diverse discipline, una morfologia della cultura che supera la distinzione tra scienze dello spirito e scienze della natura facendosi interprete di una metodologia interdisciplinare: «Uno degli elementi più fecondi della storiografia di Magnano San Lio è consistito dunque nella lucidità con la quale ha messo in atto il superamento della dicotomia tra *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften*, per cogliere la profonda unità di rizomatica e molteplice del sapere umano, necessario riflesso del legame che accomuna e distingue ogni ente, evento e processo». In *Siculorum Gymnasium. Filosofia come Umanità. Giancarlo Magnano San Lio. La ricerca, il Pensiero*, cit., p.192. O ancora Giovanna Giardina dello stesso saggio afferma: «Questo suo contributo non solo illumina le connessioni tra mito, cultura e conoscenza, ma invita a riflettere sul valore del simbolismo nella comprensione della civiltà umana» (*ibidem*, p. 193).

[21] G. Magnano San Lio, *Mito e* Kulturgeschichte *tra Hermann Usener ed Ernst Cassirer*, cit., p. 70. Sulla ripresa dell'importanza della morfologia in Cassirer va ricordato che Federico Vercellone (a cui è dedicato il presente numero monografico) nei suoi recenti studi era sempre più attento ad una ripresa della morfologia e allo studio dei simboli e delle immagini. Interesse questo indubbiamente stimolato dall'amicizia e dal dialogo scientifico che ha intrattenuto per anni anche con Horst Bredekamp. Si veda tra gli altri: F. Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, Il Mulino 2017, Id., *Simboli della fine*, Bologna, Il Mulino, 2018, Id., *Filosofia del tatuaggio. Il corpo tra autenticità e contaminazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2023; Id, *Prefazione all'edizione italiana* di Horst Bredekamp, *Immagini che curano. La psicoanalisi visiva di Sigmund Freud*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2025, E. Franzini-F. Vercellone, *Tribalismi. Perché la società si sta frammentando*, Milano, Neri Pozza, 2026, Olaf Breibach-Federico Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Bruno Mondadori, Milano 2010, *Glossary of Morphology*, eds. Federico Vercellone, Salvatore Tedesco, Cham, Springer, 2020.

[22] Id., *Philologie, Anthropologie und Geschichte: Dilthey und Usener*, in G. D'Anna/H. Johach/ E.S. Nelson (a cura di), *Anthropologie und Geschichte. Studien zu Wilhelm Dilthey aus Anlass seines 100. Todestages*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 369-386.

[23] Nella *Prefazione* di G. Cacciatore viene ricordato la centralità degli studi di Magnano sul rapporto tra coscienza storia e *Weltanschauung*. In G. Magnano San Lio, *Per una filosofia dello storicismo, Studi su Dilthey*, cit, pp. 7-11. Il volume pubblicato in memoria di Giancarlo Magnano San Lio, studioso e interprete di Dilthey, è stato un momento di incontro scientifico su Dilthey e sull'incidenza che il pensiero del filosofo di Biebrich ha avuto sulla filosofia contemporanea. Dilthey ha rappresentato per Magnano San Lio il punto centrale di tutto il suo percorso intellettuale con il quale si è confrontato per oltre un trentennio. Cfr. C. Giarratana, L. Ingaliso, I. Randazzo, (a cura di) *Comprensione e spiegazione. Studi in memoria di Giancarlo Magnano San Lio*, Napoli, Liguori, 2025.

in cui opera Dilthey sono passati decenni), Cassirer studia il rapporto filosofia e scienze esatte spostando il fulcro dal concetto di sostanza a quello di funzione, come appare dallo scritto del 1910[24]. «Cassirer - commenta Magnano San Lio - portava a maturazione, con una riflessione più circonstanziata e capace di includere le diverse forme della cultura in modo più dinamico, proprio quel laborioso processo già avviato, in terra tedesca, qualche tempo prima»[25].

La teoria delle forme simboliche, elaborata tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, non costituisce soltanto una filosofia della cultura, ma una vera antropologia filosofica fondata sull'idea dell'uomo come *animal symbolicum*: un essere che è sempre meno a contatto con il mondo fisico e sempre più a contatto con il mondo della cultura, che non vive nella natura, bensì in un mondo mediato dalle forme del linguaggio, del mito, dell'arte, della religione, della scienza.

La filosofia ha il compito di cercare un'unità tra le diverse forme culturali in senso funzionale e dinamico. In una interpretazione di cultura intesa come processo attraverso cui lo spirito umano si realizza storicamente mediante simboli e attività culturali, Cassirer si inserisce all'interno del dibattito tra scienze della natura e dello spirito e lo fa mettendo al centro il concetto di funzione e per certi aspetti proseguendo la lettura dinamica e flessibile diltheyana: «Dilthey e Cassirer si muovono in contesti profondamente mutati: i circa quarant'anni che ne separano i destini hanno visto sconvolte le coordinate non solo filosofiche e scientifiche, ma dell'intera concezione dell'uomo e della cultura […] Dilthey aveva affermato le prerogative dello storicismo nel continuo rapportarsi al neokantismo, e soprattutto al dilagante ottimismo positivistico, che doveva portare all'assolutizzazione del modello gnoseologico delle *Naturwissenschaften*, rispetto alle quali egli si oppose con energia; Cassirer interviene in un tale dibattito quando le posizioni sono già di molto avanzate»[26].

Magnano San Lio ricorda in altri scritti tra i punti di contatto tra Dilthey e Cassirer anche il ruolo che questi filosofi hanno avuto dal punto di vista storiografico nell'essere andati oltre la condanna romantica dell'Illuminismo come secolo antistorico. In questo contesto Magnano San Lio definisce Cassirer come un filosofo «in grado di abbracciare, con innegabile capacità analitica, diverse ed articolate problematiche, teoriche e storiografiche, di indubbio rilievo»[27], tra le quali si distingue indubbiamente la sua interpretazione della storia nel secolo decimottavo. Ancora una volta emerge l'idea che lega questi autori di una *Kulturgeschichte* in cui il nesso, tra individualità e storicità appare ineludibile[28].

In *Individuo, Società e Natura nella riflessione antropologica di Ernst Cassirer*, Magnano San Lio sostiene inoltre che l'interesse per l'essere umano è da considerarsi peculiare all'interno del dibattito che si sviluppa nel ventesimo secolo con particolare accentuazione nei momenti segnati dalla grande crisi e dalle tragedie delle dittature: «Certamente si tratta di un ambito di ricerche ancora parzialmente da esplorare, anche in

[24] E. Cassirer, *Sostanza e Funzione. Sulla teoria della relatività di Einstein* Firenze, La Nuova Italia, 1973.
[25] G. Magnano San Lio, *Per una filosofia dello storicismo, Studi su Dilthey*, cit., p. 281.
[26] Id., *Per una filosofia dello storicismo, Studi su Dilthey*, cit. p. 280. Sul confronto tra Wilhelm Dilthey ed Ernst Cassirer attraverso la nozione di 'funzione' nell'interpretazione di Giancarlo Magnano San Lio, si veda Domenico Spinosa in *Lo storicismo sovrastorico di Giancarlo Magnano San Lio* in cui Spinosa mette bene in evidenza che nonostante le differenze legate al periodo in cui vivono e al dibattito filosofico e scientifico nel quale operano, (quasi cinquanta anni di differenza) i due filosofi tedeschi condividono il superamento di una concezione statica e dogmatica della realtà muovendosi su un comune terreno che si interroga sulla definizione di conoscenza tra scienze dello spirito e della natura. In *Siculorum Gymnasium. Filosofia come Umanità. Giancarlo Magnano San Lio. La ricerca, il Pensiero*, cit., p. 256.
[27] Id., *Presentazione*, in I. Randazzo, *Illuminismo e storia in Ernst Cassirer*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p 6.
[28] Nell'ultimo lavoro che ha dedicato ai rapporti vita e storia nel pensiero di Dilthey viene messa in luce l'eredità kantiana nella riflessione filosofica di Dilthey oltre che l'apertura alle scienze dello spirito in una visione dinamica tra io e mondo. Noi viviamo nella realtà e non possiamo esseri meri spettatori rassegnati di un destino già scritto. Per Dilthey, e per certi aspetti anche per Cassirer: «l'enigma della vita va affrontato, e per quanto possibile, compreso». In G. Magnano San Lio, *Vita e storia. Materiali per Dilthey*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024, p. 26

riferimento al materiale che man mano viene fuori dal lascito di Cassirer, specie se si tiene conto della particolare densità che tali argomentazioni antropologiche hanno assunto negli ultimi anni di vita del filosofo e che, probabilmente proprio per questo, non sono state immediatamente né per intero affidate ad una sistemazione e ad una diffusione altrettanto significative quanto quelle toccate alla filosofia delle forme simboliche o ad altri importanti segmenti della speculazione cassireriana» [29].

Per Cassirer non bisogna studiare l'unità delle produzioni ma l'unità del processo creativo. Ogni espressione culturale, ogni forma simbolica non si risolve mai completamente nell'altra e ciascuna di essa mostra ed esprime un aspetto unico della realtà irriducibile, tuttavia come giustamente ricorda Renato Pettoello: «Ma è davvero così? Il mito ad esempio, sembra che si 'inveri' in parte nella scienza in parte nella religione, ecc. scomparendo in quanto tale. Sarà la 'durezza' della realtà a costringere Cassirer a fare i conti con gli aberranti miti del XX secolo e a riconoscere la presenza vitale del mito nella vita contemporanea»[30].

Giancarlo Magnano San Lio si colloca a pieno titolo tra i principali interpreti di Ernst Cassirer, mostrando, attraverso oltre trent'anni di ricerca, come il pensiero del filosofo di Breslavia continui a offrire alla modernità categorie interpretative utili per comprendere le trasformazioni dell'esperienza umana. Grazie ai suoi scritti Magnano mostra come nel panorama della filosofia contemporanea il pensiero di Ernst Cassirer continui a rappresentare uno dei tentativi più significativi per comprendere l'essere umano a partire dalla sua capacità di simbolizzazione.

Grazie ad alcune interpretazioni storiografiche di Magnano San Lio su Ernst Cassirer si può certamente affermare che un ulteriore tappa in questo percorso di rinascita degli studi critici cassireriani sia stata scritto.

BIBLIOGRAFIA

Cacciatore, G., *Prefazione* a G. Magnano San Lio, *Per una filosofia dello storicismo, Studi su Dilthey*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

Cassirer, E., *Il pensiero mitico*, La Nuova Italia, Firenze 1964.

Cassirer, E., *Sostanza e Funzione. Sulla teoria della relatività di Einstein,* La Nuova Italia, Firenze 1973.

Franzini E., Vercellone, F., *Tribalismi. Perché la società si sta frammentando*, Neri Pozza, Milano 2026.

Giarratana, C., Ingaliso, L., Randazzo, I., (a cura di), *Filosofia come Umanità. Giancarlo Magnano San Lio. La ricerca, il Pensiero*, in "Siculorum Gymnasium", 2024, pp. 187-212.

Giarratana, C., Ingaliso, L., Randazzo, I., (a cura di) *Comprensione e spiegazione. Studi in memoria di Giancarlo Magnano San Lio*, Liguori, Napoli 2025.

Magnano San Lio, G., "Presentazione", in I. Randazzo, *Illuminismo e storia in Ernst Cassirer*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

Magnano San Lio, G., *Appunti su Aby Warburg. Tra arte e memoria*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche", 2006, CXVII (ma ottobre 2007), pp. 279-289.

[29] G. Magnano San Lio, *Individuo, società e natura nella riflessione antropologica di Ernst Cassirer*, in I. Randazzo, *Antropologia e biologia in Ernst Cassirer*, Acireale/Roma, Bonanno, 2011, p. 9.

[30] R. Pettoello, *La coscienza lacerata. Alcune considerazioni sulla filosofia della cultura*, in *Siculorum Gymnasium. Filosofia come Umanità. Giancarlo Magnano San Lio. La ricerca, il Pensiero*, cit., p. 101.

Magnano San Lio, G., *Hermann Usener tra filologia e Kulturgeschichte*, in A. Rotondo (a cura di), *Studia humatitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, Viella, Roma 2011, pp. 455-464.

Magnano San Lio, G., *Hermann Usener e la filologia classica nella Germania del XIX secolo*, in "Archivio di storia della cultura", 2011, XXIV, pp. 335-345.

Magnano San Lio, G., H. Usener, *Lo sviluppo della filologia in riferimento all'Università di Berlino*, traduzione e cura di G. Magnano San Lio, in "Archivio di storia della cultura", 2011, XXIV, pp. 347-359.

Magnano San Lio, G., *Individuo, società e natura nella riflessione antropologica di Ernst Cassirer*, in I. Randazzo, *Antropologia e biologia in Ernst Cassirer*, Bonanno, Acireale-Roma 2011.

Magnano San Lio, G., *Storia e Geisteswissenschaften: Hermann Usener e il rinnovamento della filologia*, in Archivio di Storia della Cultura, 2012, XXV, pp. 479-498.

Magnano San Lio, G., H. Usener, *Filologia e scienza storica*, traduzione e cura di G. Magnano San Lio, in "Archivio di Storia della Cultura", 2012, XXV, pp. 499-525.

Magnano San Lio, G., *Mito e Kulturgeschichte tra Hermann Usener ed Ernst Cassirer*, in F. Lomonaco (a cura di), *Simbolo e cultura. Ottant'anni dopo la Filosofia delle forme simboliche*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 70-87.

Magnano San Lio, G., *Philologie, Anthropologie und Geschichte: Dilthey und Usener*, in G. D'Anna/H. Johach/ E.S. Nelson (a cura di), *Anthropologie und Geschichte. Studien zu Wilhelm Dilthey aus Anlass seines 100. Todestages*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 369-386.

Magnano San Lio, G., *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, Liguori, Napoli 2014.

Magnano San Lio, G., *Immagini e parole in Aby Warburg*, in L. Cardullo/D. Iozzia (a cura di), *Κάλλος καὶ ἀρετή. Bellezza e virtù. Studi in onore di Maria Barbanti*, Bonanno, Acireale-Roma 2014, pp. 775-783.

Magnano San Lio, G., *Ernst Cassirer e il dibattito sul sapere umanistico in Germania tra Otto e Novecento*, in "Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza", 2019 (ma settembre 2020), LIV, 1-2, pp. 237-260.

Magnano San Lio, G., *Storicità e vita: appunti su Aby Warburg e la storia della cultura*, in "Bollettino della Società Filosofica Italiana", 2019, settembre-dicembre, pp. 51-68.

Magnano San Lio, G., *Fenomenologia dell'espressione e comprensione dell'umano: Aby Warburg tra storicità e fondazione*, in "Humanistica", 2019 (ma 2021), XIV (n.s. VIII), 1-2, pp. 147-154.

Magnano San Lio, G., *Vita e storia. Materiali per Dilthey*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2024.

Magnano San Lio, G., *La storia della cultura tra forme e simboli*, in I. Randazzo (a cura di), *A cento anni dalla Filosofia delle forme simboliche*, Mimesis, Milano/Udine 2024.

Pettoello, R., *La coscienza lacerata. Alcune considerazioni sulla filosofia della cultura*, in "Siculorum Gymnasium. Filosofia come Umanità. Giancarlo Magnano San Lio. La ricerca, il Pensiero", 2024, pp. 91-102.

Usener, H., *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Cohen, Bonn 1896 (*I nomi degli dei. Saggio di una teoria della formazione dei concetti religiosi*, Morcelliana, Brescia 2008).

Vercellone, F., *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017.

Vercellone, F., *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018.

Vercellone F., *Filosofia del tatuaggio. Il corpo tra autenticità e contaminazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2023.

Vercellone F., *Prefazione* all'edizione italiana di Horst Bredekamp, *Immagini che curano*. *La psicoanalisi visiva di Sigmund Freud*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2025.

Warburg, A. / Cassirer, E., *Il mondo di ieri. Lettere*, Aragno, Torino 2003.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-92517/32269

IL KANT DI CASSIRER NELLA PROSPETTIVA DELL'"UMANESIMO CRITICO" DI GIUSEPPE CACCIATORE

Domenico Spinosa

Università degli Studi dell'Aquila (01j9p1r26)

Contacts: domenico.spinosa@univaq.it

Abstract

Il presente contributo intende prendere in esame la ricezione kantiana in Cassirer così come questa viene analizzata, sia dal punto di vista filologico che storico-teoretico, dalla prospettiva interpretativa di Giuseppe Cacciatore (1945-2023). Quest'ultima s'inquadra nell'ambito di quello che Cacciatore stesso ha definito 'storicismo critico-problematico' e che, di recente, è stata ulteriormente ripensata in quanto 'umanesimo critico'. Le tesi di Cacciatore su *Cassirer interprete di Kant*, sostenute da anni di lavoro storiografico nel corso del quale egli ha scandagliato con esperta acribia i testi, i contesti e i percorsi del pensiero del filosofo delle 'forme simboliche', si ritrovano in un saggio del 1995 che è oggetto 'primo' delle pagine che seguono.

Parole chiave: Kant, Cassirer, Storicismo critico-problematico, Umanesimo critico, filologia, storiografia e storia della filosofia

Cassirer's Kant from the Perspective of Giuseppe Cacciatore's "Critical Humanism"

This paper aims to examine Cassirer's reception of Kant as analyzed, from both a philological and a historical-theoretical perspective, through the Giuseppe Cacciatore (1945-2023)'s point of view. The latter falls within the framework of what Cacciatore himself has termed 'critical-problematic historicism' and which has recently been further redefined as 'critical humanism'. The Cacciatore's theses on *Cassirer interpreter of Kant*, underpinned by years of historiographical work during which he scrutinized with expert rigor the texts, contexts and intellectual trajectories of the philosopher of 'symbolic forms', are set out in a 1995 essay which forms the primary focus of the following pages.

Keywords: Kant, Cassirer, critical-problematic historicism, critical humanism, philology, historiography and history of philosophy

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Domenico Spinosa

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

> «Il progresso che in Kant si esprime nel linguaggio della critica trascendentale ci offre al tempo stesso lo schema partendo dal quale si può raggiungere un orientamento generale sulle caratteristiche della speculazione successiva»
>
> E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, v. III (1920)

> «Respingere la possibilità, ammessa da Kant, di considerare le operazioni logiche come sintetiche, significa non comprendere che nella filosofia critica la "separazione di analisi e sintesi, di 'intuizione' e 'pensiero' oltrepassa ogni posizione del problema puramente logica o psicologica. Essa riguarda la questione fondamentale della *critica della conoscenza* in quanto questa non verte su di un puro rapporto dei concetti fra loro, ma vuol determinare il rapporto dei nostri concetti logici e matematici con la *conoscenza* e l'*oggetto della conoscenza*"»
>
> G. Cacciatore, *Cassirer interprete di Kant* (2005)

1. Nel 1995 la *Rivista di storia della filosofia* (fondata da Mario Dal Pra nel 1946) pubblicò un fascicolo monografico dal titolo 'Ernst Cassirer 50 anni dopo', in cui si provava a fare i conti, a cinquant'anni di distanza della morte del filosofo tedesco, con il sempre più crescente interesse che la sua opera andava destando in ambiti e tradizioni culturali diversi. Intanto, nel 1993, veniva fondata in Germania, ad Amburgo, la *Internationale Ernst Cassirer-Gesellschaft* e, sempre nel 1995, si avviò il progetto 'monumentale', per l'editore Meiner, relativo alla pubblicazione dei *Nachgelassene Manuskripte und Texte* e dei *Gesammelte Werke* (la *Hamburger Ausgabe*). Ed è a partire da questo contesto che s'iniziò a discutere, a livello internazionale, della 'Cassirer-Renaissance'. Come scriveva Riccardo Lazzari, «proprio l'ampiezza speculativa del pensiero di Cassirer spiega perché la sua opera fosse destinata ad incidere sulla filosofia contemporanea con un'intensità sconosciuta ad altri pensatori di provenienza neokantiana e a precorrere alcuni dei programmi teorici più recenti, come il *linguistic turn* nella filosofia e l'estensione di una prospettiva semiotica al complesso delle scienze della cultura»[1]. Infatti, mentre nei primi '50 anni è prevalsa una ricezione 'settoriale' del suo pensiero, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso si riscontra un ampio orientamento a riconsiderare la dimensione unitaria di quella eterogeneità di temi e problemi che ha caratterizzato nel complesso l'intera speculazione cassireriana.

Proprio in quella temperie culturale, Giuseppe Cacciatore andava pubblicando i suoi primi lavori sul filosofo della sistematica delle 'forme simboliche' con cui avrebbe poi intrapreso un dialogo mai più interrotto non solo sui limiti e sulle possibilità di rileggere il trascendentale allargando il suo orizzonte legato allo storicismo critico-problematico verso la fondazione di una 'filosofia della cultura', ma anche per una riconsiderazione delle categorie del mondo umano al fine di giungere a elaborare un'idea di 'umanesimo'

[1] R. Lazzari, *Cinquant'anni di studi su Cassirer*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 50/4 (*Ernst Cassirer 50 anni dopo*), 1995, p. 890 (il numero raccoglie contributi di Fabien Capeillères, Gianna Gigliotti, John Michael Krois, Riccardo Lazzari, Massimo Ferrari, Ernst Wolfgang Orth, Enno Rudolf, Jean Seidengart).

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

come esigenza etico-metodologica, frutto di una ragione critica che si presenta in quanto ragione umanistica. Il presente contributo intende prendere in esame uno in particolare di questi contributi di Cacciatore cercando di seguire il suo itinerario di pensiero (come anche di vita) che di recente è stato efficacemente ripensato in quanto «umanesimo critico»[2].

In uno scritto del 1995 dal titolo *Cassirer interprete di Kant*[3], Cacciatore prende le mosse da un assunto di Lucien Febvre secondo cui lo studio della storia non passa soltanto dal confronto col testo, ma anche e soprattutto dalla 'testa', ovvero da quegli strumenti (quali, a esempio, l'apparato concettuale, il modello interpretativo e, non per ultima, la disposizione teoretico-pratica di chi svolge la ricerca) che consentono a una particolare prospettiva filosofica di rendere 'storico' il testo in oggetto. Così è possibile che «"la scelta filosofica, la decisione per la filosofia [sia] a promuovere la storia della filosofia"»[4]. Tale punto di partenza sembra a Cacciatore quello più adeguato a definire i tratti essenziali della storiografia filosofica di Cassirer, soprattutto se si prendono in considerazione le diverse stratificazioni della sua lettura di Kant.

In termini del tutto generali, è possibile sostenere in linea con le letture e gli studi critici cassireriani che vi sono due 'fondamentali momenti', due 'diverse modalità' nella scelta degli argomenti e nella stessa impostazione metodologica, che stanno a contraddistinguere l'impiego di Cassirer storico del pensiero filosofico. «Il primo - nota Cacciatore - si può iscrivere sotto il segno preponderante della riconduzione della filosofia e della sua storia alla centralità della teoria della conoscenza (e valga per tutti il riferimento a *Das Erkenntnisproblem*), il secondo è caratterizzato da uno spostamento verso elementi, peraltro non del tutto assenti neanche nel primo periodo, da un lato di maggiore attenzione alle tematiche storico-culturali e, dall'altro, di esplicita coerenza della ricerca storica con l'impianto, consolidatosi specialmente nel periodo cosiddetto amburghese e attraverso lo stretto contatto con la scuola di Warburg, della teoria delle forme simboliche e della sua ricaduta sull'analisi della morfologia dello spirito e delle sue articolazione storico-culturali»[5]. Ma si presenta ancora un altro aspetto a cui nelle battute preliminari occorre riferirsi. Cacciatore infatti rimanda alla posizione di Cassirer nell'ambito di una determinata tendenza del neokantismo. In particolare, riguar-

[2] «L'umanesimo "critico" di Cacciatore - scrive Giuseppe D'Anna - interseca […] la "critica" vichiana con quella kantiana: esso, da una parte, si costituisce come tribunale della ragione e ne evita la tentazione esaustiva e totalizzante, costringendola a rendere conto delle sue "costruzioni" teoriche ed extraesperienziali; dall'altra la critica, nel suo senso vichiano, si individua come intreccio tra filosofia e filologia, un intreccio che diviene progetto conoscitivo in grado di cogliere la complessità dell'umano, le sue storie, le sue forme culturali, senza annichilirne la pluralità e le differenze, senza alcuna pretesa di esaustività, pur non rinunciando alla costruzione di un universalismo comune, mai sovrapponibile all'assoluto. Il connubio vichiano di filosofia e filologia assume, all'interno dell'umanesimo critico cacciatoriano, una doppia funzione: una negativa e una positiva. Negativa perché la filologia critica diviene un dispositivo anti-boria; essa, vale a dire, nella sua terrestre certezza e attraverso la sua indagine si oppone indefessamente alla riduzione della differenza, dell'alterità e dell'eccedenza al già conosciuto, costituendosi come strumento d'indagine già eticamente orientato e come opzione metodologicamente antiriduzionista dell'umano. La filologia critica, d'altra parte, come cuore costitutivo della ragione umanistica di Cacciatore, smaschera ogni tentativo arrogante di eleggere la parte a totalità», in G. D'Anna, *L'inizio dentro la fine: l'eredità di Giuseppe Cacciatore*, in G. Cacciatore, *Per la critica della ragione umanistica*, D'Amato ed., Salerno 2025, pp. 7-8. Sul pensiero di Cacciatore, si rimanda almeno anche a: F. Tessitore, *Su lo storicismo di Giuseppe Cacciatore*, in G. Cacciatore, *Dallo storicismo allo storicismo*, a cura di G. Ciriello, G. D'Anna e A. Giugliano, ETS, Pisa 2015, pp. 7-15 e R. Carbone, *Giuseppe Cacciatore: la trasformazione, oltre la storia*, in "Materialismo Storico", XIV/1, 2023, pp. 17-26; per un inquadramento generale della scuola napoletana di Pietro Piovani, poi portata avanti da Fulvio Tessitore, a cui si ascrivono le linee di studio e di ricerca di Cacciatore, si vada oggi: G. Morrone, *La scuola napoletana di Pietro Piovani. Lettura critica e informazione bibliografica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015.

[3] Cfr. G. Cacciatore, *Cassirer interprete di Kant* (1995), in Id., *Cassirer interprete di Kant e altri scritti*, a cura di G. Gembillo, Armando, Messina 2005, pp. 13-83 (d'ora in poi CK). V'è da precisare che il presente saggio di Cacciatore, a cui le pagine che seguono fanno riferimento, viene elaborato, come si è detto, in una sua primissima stesura nel 1994; lo stesso poi conosce due ampie postille, rispettivamente sempre del 1995 e del 2004. La versione da cui si cita lo raccoglie integralmente nella sua ordinata compattezza.

[4] Cfr. CK, p. 13.

[5] CK, pp. 14-15.

do la sua interpretazione di Kant, dovevano incidere non poco le caratterizzanti tendenze del neocriticismo marburghese e, soprattutto, il decisivo segno di Hermann Cohen, anche se con quest'ultimo non sempre convergerà la linea di lettura di Cassirer. È infatti lo stesso Cassirer a indicare il punto forse importante di linearità tra la traccia mostrata da Cohen e l'ambito di temi e problemi intorno ai quali si limiterà la sua stessa filosofia. «Nel sistema dell'idealismo trascendentale kantiano si risolve per Cohen l'effettiva questione vitale della filosofia in generale: il problema del rapporto tra filosofia e scienza»[6]. Cohen ha saputo cogliere il lato essenziale, secondo Cassirer, di quella vera e propria 'rivoluzione del modo di pensare' che si realizza col criticismo e che ha la sua radici nel concetto di trascendentale, in quell'impianto di considerazioni della realtà che trae origine non tanto dagli oggetti in sé, quanto dal nostro modo di conoscerli. Non è, dunque, l'organizzazione della natura o della psiche a formare l'oggetto della filosofia, quanto l'"organizzazione della *conoscenza della natura*". Dunque, gli stessi *Fakta* della scienza naturale «valgono, d'ora innanzi, solo in quanto si lasciano attestare in giudizi certi e sicuri»[7]. Ma l'individuazione del fondamento della filosofia a partire dalla centrale questione della trascendentalità consente di porre su nuove basi la stessa fondazione dell'etica[8]. «Qui, forse più che altrove, Cassirer tiene a sottolineare la novità interpretativa introdotta da Cohen, a partire, innanzitutto, dalla rivalutazione della cosa in sé, delle idee come elementi regolativi e normativi della totalità, della funzione metodica e non ontologica di ciò che travalica i limiti dell'esperienza. Così, proprio la teoria trascendentale dell'esperienza, con il centrale motivo della pensabilità della libertà, consente di sviluppare fino in fondo la fondazione e la stessa deduzione dell'etica»[9].

2. Nel 1907, come è noto, esce il secondo volume di *Das Erkenntnisproblem*[10] e in esso il capitolo dedicato a Kant assume le proporzioni di una vera e propria monografia. Secondo Cacciatore è «il rigore del metodo storico-critico e la capacità di inserire la peculiarità delle ipotesi filosofiche kantiane, senza mai annullare i margini di connessione dialettica tra individualità dell'opera e storicità determinata del contesto, nella circostante atmosfera del pensiero filosofico-scientifico, caratterizzano ad esempio l'analisi del periodo pre-critico e delle posizioni espresse da Kant in ordine alla critica al sistema wolffiano, alla distinzione tra "ontologia e indagine empirica", tra ricerca matematica e ricerca filosofica»[11]. Quel che prontamente coglie nel segno dell'esposizione storica di Cassirer è, secondo Cacciatore, la massima ed incisiva chiarezza discorsiva, in maggior misura da rilevare nel caso di un autore come Kant. In tal modo Cassirer, per Cacciatore, mostra, attraverso l'attenta ricognizione delle prime opere, il persistere delle soluzioni prospettate all'interno, da un lato, della generale visione newtoniana della scienza e della conoscenza e, dall'altro, dell'impostazione che Crusius aveva dato del problema dell'esistenza di Dio e della necessità di dare una prova 'rigorosamente a priori'.

Per Cassirer solo a partire dai *Träume eines Geistersehers* (1766) comincia a farsi strada, nota Cacciatore,

6 E. Cassirer, *Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie*, in "Kant-Studien", XVII/issue 1-3, 1912, p. 253.
7 *Ivi*, p. 255.
8 Cfr. *ivi*, pp. 264 ss.
9 CK, p. 18.
10 «Da un lato, in *Das Erkenntnisproblem*, la ricerca storica e l'esposizione - sia pur coerente a una precisa chiave ermeneutica - della filosofia critica alla luce di un rigoroso commento dei testi, dall'altro, l'esplicitazione di un proprio autonomo contributo di elaborazione teoretica dei fondamenti filosofici del criticismo. Resta, in ultimo, da segnalare come, almeno a mio avviso, proprio questa insistenza a valutare la filosofia critica nel suo essenziale significato di fondazione gnoseologica e, insieme, di costituzione dell'oggettualità empirica, intesa anche nella comprensiva accezione dell'esperienza concettuale ed etica della vita umana, possa valere a stemperare il tradizionale *cliché* di una prima fase della filosofia cassireriana tutta contraddistinta da una chiave di lettura gnoseologica», in CK, p. 20, nota 15.
11 CK, p. 20.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

un nuovo consapevole modo di pensare e incominciano, altresì, a farsi sentire gli effetti e le incidenze da un lato, dell'"illuminismo morale' del secolo XVIII e del pensiero di Rousseau e, dall'altro, delle teorie di Hume. «Cassirer segue, con puntuale e rigorosa sistematicità storico-espositiva, le successive tappe dell'evoluzione filosofica di Kant: dalle prime analisi critiche del concetto di spazio alla dottrina della idealità del tempo e dello spazio, dalla dissertazione *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* del 1770 alle formulazioni ormai compiute del centrale problema della possibilità della conoscenza a priori […]. Servendosi dei raffinati livelli cui era giunta, anche grazie al suo apporto, la filologia kantiana (come mostrano, ad esempio, i continui riferimenti alle *Riflessioni* e alle *Lettere*), Cassirer ricostruisce il decennio di riflessione e gestazione che precede la pubblicazione della *Critica della ragion pura.* Il livello di maturazione al quale era pervenuto il problema di Kant è, ancora una volta, sintetizzato e precisato da Cassirer con esemplare chiarezza. "Ora dunque il concetto è semplicemente l'espressione di una 'invariabilità' della conoscenza: di conseguenza non è più un oggetto trascendente ciò che il concetto vuole afferrare, bensì semplicemente l'oggetto dell'esperienza, che esso vuole per parte sua condizionare e costituire"»[12]. Siamo dunque pervenuti al cuore della 'rivoluzione copernicana': l'oggettività è rappresentabile solo in 'ciò che è universalmente soggettivo'. Essa si estende dal campo 'trascendente' a quello 'empirico', e la 'cosa in sé' divieni quella unità ideale, quella connessione necessaria a cui poter ricondurre la molteplicità delle rappresentazioni. Si dissolve definitivamente 'il regno delle sostanze metafisiche'. «Il fulcro della lettura cassireriana di Kant - almeno a livello di *Das Erkenntnisproblem* - sta, dunque, nella centralità, quasi assorbente tutti gli altri motivi, assunta dalla radicale trasformazione che, rispetto a tutta la tradizione filosofica occidentale, subisce la teoria della conoscenza. Dopo una lunga storia che ha attraversato l'umanità europea per oltre due millenni e che si è sostanzialmente caratterizzata nella ricerca di un fondamento delle generali connessioni metafisiche di anima e mondo e di una funzione della conoscenza volta a costantemente ricercare l'unità tra io e natura, subentra, con Kant, una nuova radicale dottrina dell'esperienza. In primo piano adesso non sono più le nozioni astratte di io e mondo esterno, ma la questione della 'normatività' e della 'struttura logica dell'esperienza'. L'esistenza dell'oggetto non più considerata come sussistente in sé, ma rappresentata e costituita solo attraverso le condizioni dell'esperienza. I contenuti della conoscenza non sono più le cose, bensì i giudizi sulle cose. "Mentre sinora le cose e l'io erano stati sempre proiettati, per poter venir compresi nella loro connessione, su di un comune sfondo metafisico, mentre cioè si era sempre tentato di dedurli da una comune origine oggettiva, ora invece l'indagine muta di direzione. Ciò che viene cercato è la forma logica, fondamentale e universalmente valida, dell'esperienza in genere, che dovrà essere vincolante in egual misura sia per l'esperienza 'interna' che per quella 'esterna'. La conoscenza degli oggetti non può essere totalmente diversa dalla conoscenza del nostro 'io': le due specie di conoscenza debbono piuttosto venire unificate in un qualche principio sistematico. Qui si trova in nostro possesso l'autentica e vera unità originaria; non abbiamo che da risalire ad essa per risolvere le antitesi assolute della precedente ontologia»[13].

L'elemento più 'innovativo', se si vuole, che aveva contrassegnato, sul piano teoretico, il neokantismo di Cassirer, o almeno quello che si presenta nella prima fase della sua attività di pensiero, si rileva con chiara evidenza anche nell'impegno storiografico. In *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910), infatti, alle forme della conoscenza e al sistema stesso dei concetti viene attribuita una valenza funzionalistica che irrompe (tenendo conto anche dell'apporto che giunge dalla logica matematica) la classica compattezza formale

[12] CK, pp. 23-24.
[13] CK, p. 25.

dell'astrazione logico-formale, che lascia il campo a un differente tipo di ipotesi e di comprensione sintetica del particolare basata sull'operosità simbolizzatrice del pensiero. Ma come già in *Das Erkenntnisproblem*, l'accezione fondamentale della rivoluzione copernicana veniva difatti concepita a partire dalla rifondazione, per così dire funzionale, della conoscenza dell'esperienza. In questo modo vengono, per gradi alla luce (e spiegati con la consueta chiarezza di stile espositivo che non tralascia l'intreccio tra il continuo richiamo ai testi e la personale sottolineatura interpretativa) «i plessi fondamentali della teoria kantiana della conoscenza: la prevalenza dell'attività giudicante, intesa anche come norma e come 'connessione costruttiva', su quella astraente della logica tradizionale; il conseguenziale porsi della 'logica trascendentale', in grado di cogliere i 'modi di comprensione originari' (cioè le condizioni a priori di ogni esperienza possibile), come antecedente ad ogni pur utile logica formale e classificatoria, la validità, oggettiva, infine dei giudizi sintetici a priori entro i quali soltanto si dispone per noi una natura che non è più astratta sostanza esterna ma "sistema dei principi puri della conoscenza", delle condizioni di possibilità degli oggetti di esperienza. Nel momento in cui la critica kantiana supera definitivamente la distinzione metafisica tradizionale tra io e mondo, intelletto e sensibilità, essa pone capo a un nuovo concetto di oggettività, giacché quella distinzione non è più operata alla luce di una diversa natura degli oggetti. "Le due 'facoltà' debbono in qualche modo congiungersi nella loro radice oggettiva, deve cioè sussistere un principio, in cui esse, pur mantenendo chiaramente la loro distinzione, si accordino per il loro modo di procedere, e che stabilisca, quale supremo concetto comune, la loro reciproca posizione e il loro ordine. Tale principio è effettivamente individuato nella *Kritik der reinen Vernunft* come il concetto di sintesi. Le intuizioni pure dello spazio e del tempo e i concetti dell'intelletto puro non costituiscono che differenti sviluppi ed espressioni della forma fondamentale rappresentata dalla funzione unitaria della sintesi»[14]. È possibile, in questo punto dell'analisi cassireriana relativa alla riflessione critica kantiana sullo spazio e sul tempo, rilevare per Cacciatore, ancora una volta, come giochino, grazie a una riuscita composizione tra l'elemento filologico e quello teoretico, un ruolo fondamentale le rigorose scelte ermeneutiche di Cassirer. In tal modo, a proposito delle forme dello spazio e del tempo, la questione non è più quella di chiedersi come una loro nozione sostanzialistica possa poi tradursi nella molteplicità delle percezioni soggettive e delle esperienze individuali, ma come la loro oggettività nasca solo a partire dal loro costituirsi in forme di conoscenza. Le forme a priori dell'intuizione non sono né proprietà delle cose esterne né qualificazioni psicologiche del soggetto, bensì vengono a costituire i primi fondamentali mezzi costruttivi dell'oggettività. Ciò significa, nella caratteristica lettura interpretativa di Cassirer, che spazio e tempo non sono oggetti che è necessario conoscere, ma funzioni, con cui e attraverso cui soltanto noi conosciamo. Essi sono delle fasi e degli stadi intermedi, su quella via dell'unificazione progressiva del molteplice e materiale empirico, che costituisco la conoscenza scientifica dell'oggetto.

Kant, ed è questo un ulteriore tratto distintivo dell'interpretazione cassireriana per Cacciatore, traduce coerentemente nei termini filosofici e gnoseologici più adeguati il livello di consapevolezza al quale

era giunta la scienza contemporanea. Le acquisizioni della fisica, da Newton in poi, contribuiscono in modo rilevante alla radicale inversione prospettata da Kant nei concetti di spazio e tempo, che non possono più rivendicare una 'oggettività' della 'cosa', ma soltanto quella della 'condizione'. «L'idealità dello spazio e del tempo e la loro netta distinzione da ogni contenuto empirico non significa certo ricadere in un tentativo di riduzione metafisica. "Operando sui concetti di spazio assoluto e di tempo assoluto, e determinando le

[14] CK, pp. 27-28.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

sue leggi fondamentali in relazione a questi due concetti, la fisica ha mostrato, senza possibilità di equivoco, che il semplice materiale del dato sensibile non è in grado di produrre spontaneamente l'immagine del mondo della scienza naturale pura, ma che piuttosto a configurare tale immagine del mondo debbono collaborare principi formali, universali e necessari. L'errore nasce soltanto quando crediamo di possedere questi principi, come se si trattasse di oggetti, quando cioè li ipostatizziamo, facendone delle cose determinate e reali". E, tuttavia, come ben suggerisce l'ormai acquisita nozione di trascendentale, la funzione delle forme pure della sensibilità non può che esplicare la sua attività se non rispetto all'esperienza. Cassirer torna, così, con ripetuta insistenza sull'affermazione che il significato essenziale della rivoluzione copernicana non sta tanto e soltanto, nell'ormai classico *topos* della centralità del soggetto, quanto, piuttosto, nel "nuovo concetto di oggettività che Kant ha raggiunto e consolidato criticamente" e che supera, in breccia, ogni visione tanto metafisica quanto ingenuamente realistica. "Noi non possiamo infatti assodare la realtà empirica di un oggetto se non attraverso la realtà empirica dei giudizi che a esso si riferiscono: dal canto loro poi questi giudizi possono trovare un sostegno e una stabilità solo in un sostegno di principi ideali»[15].

Come nota Cacciatore, un altro tra i più difficili passaggi-chiave della dottrina kantiana, lo schematismo, è congiunto, secondo Cassirer, al sorgere della domanda non più solo di quali siano le norme e le regole logiche universali, ma anche se esse possano essere pensate, se cioè accanto alla 'deduzione oggettiva' delle categorie possa trovare spazio anche una 'deduzione soggettiva'. Per mezzo dello schematismo Kant prova a chiarire la difficoltà di mediazione tra i concetti puri dell'intelletto e le intuizioni sensibili, tra il darsi forma di un concetto che non ha alcuna radice di tipo psicologico e che tende a sintetizzare in un principio logico normativo la molteplicità del dato e l'intuizione sensibile che sembra orientarsi verso un singolo concreto contenuto empirico. In fin dei conti l'attività schematizzante che il pensiero di un io empirico riesce a costituire nell''unità soggettiva' dell'autocoscienza deve ammettere un''unità oggettiva' dell'autocoscienza stessa: dunque i due momenti hanno sempre e comunque la medesima radice nel complesso di norme logiche universali. Scrive Cacciatore: «Questa è la via maestra, secondo Cassirer, sulla quale Kant è stato in grado di indirizzare il percorso fondamentale della filosofia moderna: se di antitesi si può ancora parlare tra soggetto e oggetto, tra anima e mondo, io e realtà esterna, essa non può che avere valore metodologico e non più ontologico o addirittura metafisico. La teoria della conoscenza su cui si costruisce il criticismo sconfigge contemporaneamente il materialismo e l'idealismo. Perciò Cassirer è tra quegli interpreti che considera la 'confutazione dell'idealismo' non come una forzata aggiunta nella seconda edizione, ma come un conseguenziale corollario della critica della ragione. "Sin dal principio il problema dell'idealismo kantiano non si è riferito all'esistenza delle cose, ma alla validità della conoscenza. Ciò che doveva essere dimostrato non era la 'soggettività' dello spazio, bensì l'oggettività della geometria". Né, inoltre, convince Cassirer l'ipotesi di coloro che hanno sostenuto che la 'confutazione dell'idealismo' dovesse alla fine servire a provare l'esistenza delle 'cose in sé'. Profondamente influenzato dal significato che al fenomeno aveva dato la fisica newtoniana (e cioè l'oggetto empirico "in quanto ci sia immediatamente conosciuto e dato" nella sua manifestazione sensibile e al di fuori di ogni costruzione metafisica), Kant utilizza il termine 'apparenza' nel senso preciso di ciò che "non può mai esserci dato altrimenti se non attraverso le condizioni dell'esperienza", e queste sole costituiscono […] l'oggettività verso cui tende la filosofia critica. Il fatto, allora, che si pervenga all'impossibilità di conoscere le cose in sé non comporta alcun atteggiamento di mera negatività e, dunque,

[15] CK, pp. 29-30.

nessuna propensione verso lo scetticismo. Il compito della filosofia critica resta sempre e soltanto quello di "scoprire la connessione necessaria della conoscenza e non deve farsi distogliere da alcun allettamento né da alcuna promessa trascendente". Tuttavia, in coerenza alle caratteristiche fondamentali della filosofia critica - e prima fra tutte quella di non rifiutarsi alla penetrazione conoscitiva di qualsiasi concetto - tutto ciò non significa che anche la cosa in sé non debba essere sottoposta ad una giustificazione critica. Anzi, osserva Cassirer con l'affermazione tanto carica di chiare valenze teoretiche, proprio "quando è staccato da ogni relazione con un qualche mezzo della conoscenza come tale, il concetto di essere perde ogni sicuro significato di contenuto". Dunque, solo grazie al radicalmente nuovo contesto critico della teoria della conoscenza è possibile pervenire alla precisa formulazione del concetto di cosa in sé. "Tale concetto non pretende di essere altro se non il limite della nostra conoscenza empirica, l'orizzonte che racchiude il campo visuale della nostra esperienza"»[16].

Cassirer, secondo Cacciatore, dunque ritorna efficacemente sull'individuazione del vero oggetto dell'analisi critica, e cioè la determinazione delle regole universali attraverso le quali s'istituiscono le conoscenze empiriche e non, dunque, i contenuti di esse. L'idea di limite e di incondizionato resta dunque a saldare soltanto l'esigenza e la ricerca di una 'assoluta compiutezza' nella serie delle condizioni, anche se, verosimilmente, non verrà mai meno la possibilità che possano levarsi concezioni che diano a ciò che persiste solo come esigenza un 'valore di realtà' e che ricadano, perciò, nelle modalità della metafisica classica. Se, invece, si resta saldamente ancorati ai principi fondamentali della filosofia critica, anche lo stesso pensiero dell'assoluto può assumere caratteri di validità e di produttività, una volta che si sia rivolti al concetto di limite come all'orizzonte verso il quale in modo costante tende il processo complessivo della conoscenza umana. L'uso 'regolativo' delle idee fa dell'oggetto assoluto non più il contenuto di una conoscenza dogmatica o di una definizione metafisica, ma soltanto l'effetto di uno sforzo costante del pensiero a ritrovare una sintesi unitaria.

3. Com'è noto, l'esposizione cassireriana in *Das Erkenntnisproblem* giunge sino alla *Kritik der praktischen Vernunft*. E, tuttavia, pur nei rapidi accenni che si possono cogliere nelle ultime pagine del lavoro del 1907, è possibile scorgere le linee di fondo della interpretazione dei successivi momenti della filosofia critica. «È l'etica infatti - osserva Cacciatore - che contribuisce a precisare ancor più il significato e i limiti della cosa in sé, giacché solo in essa è possibile analizzare quei "dati" che stanno a base di una possibile ipotesi di "ordinamento puramente intellegibile della realtà". "Qui per la prima volta vengono davvero allargati i confini dell'esperienza, non per l'aprirsi al di là di essi di un nuovo campo di realtà oggettiva, ma per la scoperta di un principio di valutazione, che non è legato nella sua validità universale ad alcun determinato limite empirico". Al di là della pagina kantiana sempre rispettosamente e rigorosamente citata e commentata, si scorge la linea di pensiero della filosofia cassireriana, quella linea che lentamente e progressivamente avrebbe condotto all'ipotesi di una filosofia critica della cultura. Insieme alle condizioni date dell'intuizione empirica, si colloca la realtà di una coscienza ordinatrice nell'ambito morale, accanto alla legislazione delle forme logiche della conoscenza si affianca la legislazione della "realtà della personalità". Se la causalità è stata interpretata da Kant non come una sostanza metafisica ed esterna alla realtà empirica, ma come un puro principio logico, allora, anche la libertà può e deve porsi come "regola" della valutazione etica. "La filosofia critica è la filosofia della *libertà*. Il valore di verità della conoscenza, e allo stesso modo il contenuto dell'eti-

[16] CK, pp. 32-34.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

cità, non debbono venir ricondotti a una qualche istanza esterna, né giustificati attraverso tale riferimento, ma provengono dalla legge autonoma della autocoscienza"»[17].

E che queste dovessero essere le linee di fondo che avrebbero definito i successivi momenti di confronto di Cassirer con il pensiero kantiano, è confermato, come afferma Cacciatore, dal crescente spostamento di baricentro che il volume *Freiheit und Form* del 1916 chiaramente attesta verso temi e problemi orientati a indagare le origini teoretiche e storiografiche del concetto di 'individualità' e di 'personalità' e, in particolare, dall'ufficio assunto dall'idea di 'libertà' nel sistema dell'idealismo critico. Scrive Cacciatore: «Il carattere di fondo che da Kant in poi ha dominato la vita spirituale tedesca è stato rappresentato dalla ricerca di una norma, di un legame che tenesse insieme la coscienza religiosa, estetica e teoretica; un legame ricercato, tuttavia, non in una astratta istanza esteriore, bensì nelle leggi particolari della coscienza. Per mezzo dei concetti kantiani di autonomia e di forma del 'puro volere' è resa possibile, in primo luogo, la fondazione di quella 'natura razionale' che dal principio originario della dignità della persona umana può far scaturire un nuovo significato della finalità»[18].

Con la pubblicazione, nel 1918, della monografia sulla vita e la dottrina di Kant (*Kants Leben und Lehre*) viene ormai a maturazione non soltanto un livello di acquisita padronanza delle opere e del pensiero dell'autore forse più amato e studiato da Cassirer, nota Cacciatore, ma anche la solidità e la consapevolezza di una riuscita e sperimentata metodologia storiografica[19].

Come sottolinea Cacciatore, Cassirer, adoperando lo schema già impiegato in *Das Erkenntnisproblem*, segue, lungo una linea diacronica, il percorso della riflessione filosofica di Kant dalla fase pre-critica fino al maturare del criticismo. Ritornano, così, anche in *Kants Leben und Lehre* alcuni lineamenti rilevati che costituiscono il nucleo più significativo dell'interpretazione cassireriana. Anche nel volume del 1918 un punto rilevante di displuvio nella costituzione del sistema critico è individuato nella nota dissertazione del 1770, già in precedenza richiamata. Qui la tendenza principale della dottrina kantiana risulta in tutta evidenza e viene affinandosi dalla prevalenza fino ad allora assegnata all'interesse per i dati empirici e i 'fatti'. Anche riguardo alle posizioni assunte dal primo Kant nei confronti della metafisica scolastica e classica, secondo Cacciatore, Cassirer mostra, in qualche punto chiarendo ulteriormente ed estendendo in modo più articolato l'argomentazione già presente in *Das Erkenntnisproblem*, come già da ora il procedimento di Kant sia radicalmente innovativo. Da questa convinzione hanno origine tutte le posizioni kantiane che danno luogo a un nuovo concetto di sintesi, che riguarda anzitutto la matematica e la geometria. Ma quel che più importa è il chiaro profilarsi di quell'itinerario che avrebbe condotto a un concetto di metafisica non più intesa come la 'scienza di cose di un mondo sovrasensibile', ma bensì dei limiti e delle possibilità della ragione umana.

Del tutto naturalmente, anche al centro della monografia specificamente dedicata al filosofo di Königsberg si colloca quella che Cassirer definisce la 'scoperta del problema fondamentale'. Tramonta definitivamente la vecchia separazione sostanzialistica tra mondo sensibile e mondo intellegibile e si individua, come unica distinzione possibile, unicamente quella tra sensibilità e ragione, cioè non fra due entità og-

[17] CK, pp. 35-36.
[18] CK, pp. 36-37.
[19] «La ricostruzione storica del Cassirer si è sempre valsa di una accuratissima lettura dei testi e di un'attenzione scrupolosa prestata alla loro struttura filologica, al loro dettato concreto; erede, in ciò, della più agguerrita storiografia filosofica di ispirazione positiva, lo studioso tedesco ci ha abituati ad un lavoro storico che si misura con i testi in tutta la loro complessità e che eleva anche la più sottile ricerca filologica al livello di una compiuta comprensione concettuale», in M. Dal Pra, *Presentazione* a E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, tr. it. di G. A. De Toni, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. VII.

gettive ma fra due funzioni conoscitive. Precisa Cacciatore: «La chiarezza della pagina cassireriana e la sua forza argomentativa meritano di essere richiamate per intero: "La considerazione non prende più le mosse dall'oggetto come da quanto sia noto e dato, per poi mostrare come tale oggetto 'trapassi' nel la nostra facoltà conoscitiva e vi si riproduca a mo' di copia - ma domanda il senso e il contenuto del concetto stesso di oggetto, chiede che cosa significhi in generale (per sua natura) la rivendicazione di 'oggettività' vuoi nella matematica vuoi nella scienza della natura vuoi nella metafisica o nella morale o nell'estetica. Con questa domanda è trovato il connettivo che d'ora in poi racchiude in sistema tutti i concetti e i problemi della 'ragion pura'. Mentre tutta la metafisica precedente aveva iniziato col 'che cosa' dell'oggetto, Kant comincia con il 'come' del giudizio sull'oggetto […]. In questa trasformazione della domanda la 'metafisica' è divenuta 'filosofia trascendentale'. Si ripresenta qui uno dei motivi più originali e peculiari dell'interpretazione cassireriana (quel motivo che era stato comune anche a Dilthey e che si era specificato nella classica distinzione tra 'scienza' metafisica e 'coscienza' della metafisica): la filosofia critica ha messo radicalmente in discussione la pretesa della metafisica di fornire risposte esaurienti e definitive al problema dell'essere e della verità, ma tutto ciò non riesce ad eliminare dall'essenza stessa dell'uomo la 'disposizione naturale' verso i problemi metafisici per eccellenza. Tutta l'enorme distanza tra la tradizionale ontologia e la filosofia trascendentale (ma l'osservazione di Cassirer può ben valere anche per quelle forme trasfigurate di ontologia che solcano l'orizzonte post-kantiano) risalta nettamente»[20]. Si può rapidamente riassumere la successiva analisi cassireriana, giacché già sono note alcune sue caratteristiche movenze: il nuovo radicale significato dell'oggettività e la sua distinzione dalla rappresentazione affidata alla diversa qualità del giudizio e non certo a una esistenza di due contrapposte determinazioni dell'essere; la centralità che assume, quale fondamento non solo della critica della ragione e del procedimento di sintesi della molteplicità empirica, ma dell'intero complesso dell'esperienza umana, il concetto di 'forma a priori'. La svolta copernicana e il nuovo ruolo della soggettività, che non è certo da intendere come arbitrio o apparenza, vogliono soltanto indicare che il punto di partenza non è più l'oggetto astratto e separato, ma la 'legalità specifica della conoscenza' a cui va ricondotta ogni forma di esperienza, tanto teoretica, quanto etica o estetica[21].

4. Come sostiene Cacciatore, si è sostenuto, e non del tutto infondatamente, che il vero nucleo dell'interpretazione cassireriana, tale da condizionarne la stessa lettura del Kant etico e politico, sia da ravvisare nella considerazione della 'cosa in sé' come 'limite', come orizzonte, sempre presente alla crescita dei saperi umani, della 'pensabilità' possibile, un orizzonte lungo la cui linea immaginaria si sistemano non soltanto i progressi della scienza, ma anche i 'mondi della vita' etica e storica dell'uomo. In fondo, si potrebbe sostenere con Cassirer via Cacciatore che le premesse della *Kritik der praktischen Vernunft*, ma anche della stessa visione kantiana della storia del diritto e della politica, sono già esplicitamente espresse nelle pagine della Dialettica trascendentale. Vi sono alcune chiare affermazioni di Cassirer che possono consentire una tale ipotesi interpretativa. La conclusione della Dialettica trascendentale viene ritenuta da Cassirer come la fine della "intera costruzione della critica della ragion pura teoretica". E non poteva essere altrimenti, afferma Cacciatore, dato che la funzione della ragione pura risulta polarizzarsi e anche realizzarsi nell'accertamento

[20] CK, pp. 41-42.

[21] «Si chiarisce così anche il carattere metodologico che assume l'intero kantismo; qui il carattere metodologico della ricerca kantiana consiste proprio nella sua liberazione dall'oggetto, nel suo concentrarsi sulla conoscenza e nel suo intendere la stessa conoscenza come esplicazione di funzioni, anche se garantita nella sua universalità», in M. Dal Pra, *Presentazione* a E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, cit., p. XVII.

di quelle "condizioni universali e necessarie" relative a tutti i giudizi oggettivi, e quindi anche concernenti tutte le possibili disposizioni oggettive possibili nell'ambito dell'esperienza. È così che alla 'ragione pura' non è possibile varcare la soglia della determinazione del concetto-limite di 'noumeno'. Nonostante ciò, Kant non si è certo ritratto dal dirigere il suo sguardo verso tale direzione, ovvero verso quel territorio abitato da concetti problematici e sicuramente poco intellegibili.

A ben vedere nota Cacciatore, in effetti «la posizione di Cassirer diventa maggiormente comprensibile se la si colloca giustamente all'interno di una linea di lettura che, per così dire, rappresenta l'altro versante della filosofia postkantiana. La problematizzazione del *noumeno*, insieme al permanere di una distinzione metodologica e gnoseologica degli ambiti della conoscenza umana (che non nega, anzi esalta la tensione aporetica tra forme e contenuti della vita spirituale), rappresenta l'altra faccia di quell'itinerario che ha posto a suo obiettivo, specialmente in quel plesso concettuale che ha cercato di delineare i tratti di una compiuta totalità dialettica (ad esempio lungo l'asse Hegel-Marx), la soluzione di ogni contrapposizione tra fenomeno e noumeno nel senso della loro composizione in una

comprensiva filosofia dello spirito e della storia. Proprio per questo non ritengo si possa fino in fondo condividere l'opinione di quanti hanno ritenuto che, nel contesto di questo versante del neokantismo, le tematiche politiche ed etico-religiose di Kant abbiano assunto un "rilievo integrativo e secondario". Così, è ben noto che proprio le fasi di quello che è stato definito il passaggio dalla filosofia trascendentale alla filosofia delle forme simboliche vengono scandite dai riferimenti all'etica, all'estetica, alla filosofia della storia. Se è vero che l'oggetto dell'analisi trascendentale è originariamente disposto, secondo la kantiana "rivoluzione" del modo di pensare, nella forma fondamentale del giudizio e, dunque, in una sede innanzitutto logica e gnoseologica, è anche vero che è lo stesso filosofo di Königsberg a ritenere "angusto" lo spazio affidato ai soli "concetti fondamentali

della scienza" o ai soli "princìpi della fisica matematica". Proprio per questo, sostiene Cassirer, il sistema kantiano è andato sviluppandosi dalla ragion pura al complesso delle altre critiche»[22].

Cacciatore pone bene in evidenzia che il fondamentale principio del criticismo, ossia 'il primato della *funzione* rispetto all'oggetto' sia, secondo Cassirer, ciò che consente di dare nuova forma a quelle funzioni del pensiero non più soltanto relative all'ambito logico-conoscitivo, ma anche a quello mitico, linguistico, estetico. Si tratta di accertare che quell'attività formatrice del pensiero non si limita più a considerare il 'mondo esterno' come oggetto, bensì a sistemarsi essa stessa al cospetto del mondo inteso come una 'oggettività sensibile-spirituale'. Paradossalmente, ma poi non tanto, è proprio l'oltrepassamento del mero livello formale-conoscitivo, che consente a Cassirer, secondo Cacciatore, un più convincente 'inveramento' dell'idealismo e la 'dipartita' dalla vecchia schematica contrapposizione di esso con il realismo. Cacciatore insiste attraverso Cassirer nel ribadire che se si resta 'ormeggiati' al rigido nesso moderno tra atto conoscitivo e mondo questa opposizione resta alla fine inconciliabile. Ma se si muove dal concetto di 'civiltà', si vedrà come i contenuti siano intimamente connessi alle forme, come l''essere' non sia percepibile che nell''operare', come, a esempio, solo quando vi sia un'intuizione estetica si può costituire un ambito di oggetti estetici e solo quando si manifesti la forma mitica del pensiero la realtà originaria del divino può assumere un valore di esistenza.

«Cassirer è pienamente consapevole - scrive Cacciatore - del fatto che la sua filosofia delle forme simboliche amplia notevolmente il senso originario del trascendentale kantiano che si limitava alla individuazione delle condizioni di possibilità dell'esperienza. E l'esempio forse più stringente di tale ampliamento - e delle

[22] CK, pp. 45-46.

difficoltà che esso comporta rispetto all'originario modello kantiano - sta nel tentativo di determinazione formale di quel particolarissimo ambito d'esperienza rappresentato dal mito. Può, si chiede Cassirer nel volume dedicato al pensiero mitico, rinvenirsi una forma strutturale dello spirito che vada al di là delle determinazioni empirico-psicologiche o metafisiche del mito? La risposta è, ancora una volta, affidata al convincimento che il metodo critico può e deve valere anche per la realtà empirica data nella "coscienza della civiltà". Il punto d'avvio resta pur sempre l'esperienza, la realtà di fatto, ma ad esso si affianca la ricerca trascendentale delle condizioni di possibilità, delle "leggi strutturali", cioè, di quell'ambito determinato di realtà […]. È ancora una volta - continua Cacciatore - l'atto autonomo della coscienza e non l'oggettività del dato o il mero essere in sé, a costituire la base della unità sintetica, di quella attività formatrice che consente il nesso tra l'oggetto e la sua rappresentazione. Questo principio fondamentale del metodo critico è posto da Cassirer a fondamento della *Filosofia delle forme simboliche,* la quale non solo accoglie, com'è ovvio, le conseguenze della rivoluzione copernicana di Kant, ma tenta consapevolmente di estenderla, di applicarla, cioè, a quegli ambiti dell'esperienza - o, per usare la significativa espressione cassireriana, dell'oggettivazione - che sono "anteriori alla coscienza teoretico-oggettiva" del mondo.

Dunque, la filosofia delle forme simboliche «non solo cerca le categorie della coscienza dell'oggetto nella sfera teoretico-intellettuale, ma parte dal presupposto che simili categorie si debbano trovare ovunque da un caos di impressioni si formi un cosmo, cioè una caratteristica e tipica "visione del mondo"»[23].

A questo contesto generale di 'ampliamento', per così dire, del metodo trascendentale al mondo dello spirito e della cultura vanno ricondotte, secondo Cacciatore, le interpretazioni cassireriane dell'etica e della filosofia della storia kantiane. La concezione intorno al concetto di storia che il filosofo di Königsberg elabora nella metà degli anni '80 non vengono considerati da Cassirer come marginali. La loro rilevanza sta proprio nel fatto che essi stanno con piena coscienza a contrassegnare il passaggio a un livello ulteriore di riflessione circa l'oltrepassamento di quell'interno contrasto, per Cassirer centrale ritiene Cacciatore, tra 'determinismo' e 'indeterminismo', tra 'causalità' e 'libertà'. Qui si apre qui per Cassirer, ritiene Cacciatore, una delle questioni fondamentali della filosofia contemporanea, che colloca Kant, a giusto titolo, all'inizio di quel processo che sempre più consapevolmente ritiene che il "compito ideale dell'autocoscienza morale" possa conseguire un suo compimento empirico-fattuale solo "nel medium della società". «La stessa giustificazione morale della storia, dunque, pur manifestandosi nella sua dimensione trascendentale, diventa possibile solo nella misura in cui si connette alla genesi empirico-storica delle forze, dei contrasti e dei bisogni che caratterizzano il costituirsi delle formazioni sociali. È il fatto storico originario (come analogamente avveniva con i fatti della natura), l'evento esterno delle forze che si scontrano e la necessità di una loro composizione giuridico-politica, a costituire il contenuto stesso della volontà umana e dei suoi postulati. Lo sforzo interpretativo di Cassirer è anche qui costantemente volto a delimitare i precisi tratti della 'questione trascendentale', del nuovo modo, cioè, di considerare il rapporto tra conoscenza e mondo storico-empirico. Se è ben vero che Kant introduce essenziali elementi a sostegno di una considerazione scientifica della storia, dei suoi metodi di indagine e delle sue forme narrative, è altresì indiscutibile che egli voglia delineane, una considerazione filosofica di essa che oltrepassi il pur necessario livello dell'empiricità. Una tale considerazione filosofica troverà solo nella fondazione dell'etica e nella teleologia della Critica del giudizio un luogo decisivo di formulazione teoretica, ma già i saggi storico-politici mostrano chiaramente

[23] CK, pp. 49-50.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

l'intenzionalità del l'ampliamento del metodo trascendentale dalla sfera dell'essere a quella del dovere […]. Solo se commisurato al generale significato del metodo trascendentale, lo stesso concetto kantiano di fine (e, dunque, anche di finalismo storico), perde ogni possibile connotato di sapore metafisico»[24].

Quel che qui Cacciatore pone in evidenza è l'insistenza con la quale viene sostenuta la tesi dell'unitarietà della filosofia critica. Se il pensiero fondamentalmente di questa filosofia risiede nel la capacità della ragione di costruire quelle sintesi, quelle forme della conoscenza scientifica e intellettuale, fondanti non solo l'unitarietà del processo conoscitivo ma la possibilità stessa dell'oggetto, allora esso può valere anche nell'ambito dell'esperienza morale. Anche nelle condizioni dell'agire etico è possibile individuare il 'momento determinante' in grado di assegnare 'validità oggettiva' agli atti della volontà umana. D'altro canto, solo attraverso il consapevole trasferimento della centrale modalità della questione trascendentale dal teoretico al pratico, si può giungere a cogliere quello che è definito come il 'concetto fondamentale' dell'etica kantiana, cioè il concetto di 'autonomia', dove autonomia significa fondamentalmente non il contenuto, ma la forma della connessione, il legame che è ancora una volta fondato sulla consapevolezza che è la stessa ragione a connettere e a saldare. Ma l'ampliamento del metodo trascendentale al mondo dell'esperienza morale permette di fondare, una volta salutato ogni rimando a concezioni astratte di stampo sostanzialistico-metafisico, quella discrepanza tra la causalità dell''essere' e quella del 'dovere' su cui si fonda l'idea stessa di 'libertà'. La deduzione kantiana dei principi della ragione pratica, ricondotta anch'essa al fatto originario della ragione, autorizza la possibilità di pensare un tipo diverso di causalità che opera al di là dei limiti dell'empirico-fattuale ed apre l'accesso ai luoghi e ai modi della fattibilità dell'esperienza. Si chiarisce e si comprende in modo definitivo, secondo Cassirer via Cacciatore, l'apparente contrasto tra la 'conoscibilità descrittiva' del mondo empirico-fattuale e la 'pensabilità normativa' del mondo intellegibile, tra ciò che è ed è stato effettualmente e ciò che si riferisce al 'futuro etico' del compito pratico. «Siamo così, con la distinzione tra conoscibilità e pensabilità, al momento estremo di coerente applicazione del punto di vista trascendentale che non smentisce certo gli originari contenuti della critica della metafisica e di ogni dogmatismo. Il mondo "inesplorabile" che si schiude dinanzi all'uomo, grazie al concetto kantiano di libertà, non conduce certo alla soluzione delle difficoltà sorte in sede di critica della ragione teoretica, anche se ora si tratta soltanto di affermare l'esistenza possibile della cosa in sé e non la sua conoscibilità. Ma, come ben sappiamo,

il limite della conoscenza logico-scientifica può non entrare in conflitto con quel tipo tutto diverso di certezza datoci dal "fatto" originario della libertà. La ragione, infatti, è ben consapevole della inesplicabilità della libertà, dell'autonomia della legge morale e del tipo particolare di causalità che essa determina. Ma una volta entrati nel dominio dell'"io morale", il mondo "non ci sta più di fronte in una sua astratta natura di cosa (*Dinghaftigkeit*), come un essere (*Wesen*) sostanziale sconosciuto, ma ci si è svelato nella legge ultima della nostra natura intellegibile come personalità libera e quindi, ancorché non ulteriormente esplicabile, ci è pur divenuto intimamente comprensibile (*verständlich*)". È anche alla luce di queste conclusioni che - continua Cacciatore - diventa comprensibile la centralità assegnata da Cassirer - in ciò coerente con una lunga tradizione interpretativa che egli stesso richiama alla *Kritik der Urteilskraft*. La scoperta del giudizio come termine medio non rappresenta soltanto un elemento di più compiuta articolazione del metodo critico. Essa introduce una rilevante determinazione sistematico-concettuale, volta consapevolmente ad individuare il luogo di mediazione tra ragione teoretica e ragione pratica […]. Ciò che sta al centro della terza

[24] CK, pp. 51-52.

critica non è soltanto il contenuto del bello e dell'organico, non sono soltanto i pur importanti problemi connessi all'estetica e alla teleologia, ma è innanzitutto la questione del rapporto fra l'universale e il particolare, del nesso tra il fine e il concetto empirico. Per questa via, anche il concetto di fine, osserva Cassirer, non può non subire lo stesso processo di trasformazione indotto dalla "rivoluzione" kantiana del modo di pensare. "Il fine non è una forza naturale oggettivamente agente nelle cose e dietro le cose, ma un principio connettivo spirituale che porta la nostra valutazione alla totalità dei fenomeni. E ciò vale tanto per la finalità formale propria della natura quanto per la finalità estetica. Il tema filosofico di fondo, dunque, resta quello dell'unità del molteplice, del "rapporto tra un tutto dotato di forma e i suoi singoli momenti e condizioni parziali". A buona ragione Cassirer può affermare che nella visione finalistica di Kant - correttamente intesa nel solco della sua critica alla metafisica tradizionale e dunque concentrata nella pensabilità di un *intellectus archetypus* distinto e, al tempo stesso, connesso all'*intellectus ectypus* - convergono tutte le linee direttrici istituite sinora dalla critica della ragione"»[25].

Per Cacciatore ha certamente ragione Cassirer quando osserva che la *Kritik der Urteilskraft* resta radicata nelle premesse basilari della filosofia critica. Essa però costituisce il punto più elevato a cui è giunto il processo di critica della metafisica. Questo significa che se è ben vero che anche nella terza *Critica* Kant non rinuncia alla distinzione tra 'fenomeno' e 'noumeno', è altresì vero che soltanto quando si intenda la 'cosa in sé' come idea limite e regolativa è possibile portare "al vero compimento il concetto della stessa realtà empirica". È l'idea così intesa che può giustificare il perseguimento del fine di una conoscenza sistematica che non resti alla molteplicità indistinta delle cose ma tenti di attingere alla connessione del tutto. Con una felicissima ed efficace immagine, nota Cacciatore, Cassirer scrive che Kant ora è andato a cercare la metafisica nel suo campo, nel senso che non ha arretrato dinanzi a quei problemi che sembravano appartenere soltanto ai tradizionali territori del pensiero metafisico. La filosofia trascendentale è così riuscita ad estendere il suo dominio al di là della conoscenza scientifica, si è addentrata nel dominio dell'etica e, ancora, in quelli dell'arte e della vita.

Il modo in cui, già nella monografia del 1918, Cassirer affronta il nodo cruciale della metafisica in Kant, mostra secondo Cacciatore in tutti evidenza una linea di continuità che non viene smentita neanche in occasione del famoso confronto della fine degli anni '20 con le posizioni di Heidegger. Com'è noto, al centro del dibattito di Davos s'era posta la questione se la filosofia di Kant potesse essere ridotta (secondo l'interpretazione che del neokantismo dava Heidegger) alla sola teoria della conoscenza e della scienza o se, invece, non tendesse a mettere in luce la problematica della metafisica e, precisamente, dell'ontologia.

A questo proposito Cacciatore scrive: «Secondo Heidegger la chiave che consente di superare l'interpretazione riduttiva del neokantismo è il concetto di *immaginazione trascendentale*, di quella sintesi originaria, cioè, che è in grado di cogliere l'unita di "intuizione pura (tempo) e pensiero puro (appercezione)". L'immaginazione trascendentale diventa per Heidegger il "fondamento sul quale si edificano, insieme, la possibilità intrinseca della conoscenza ontologica e quella della *metaphysica generalis*". Cassirer accetta in linea di principio questa osservazione sulla centralità dell'immaginazione (anche se la riconduce coerentemente ai motivi ispiratori della sua teoria del simbolo), ma subito sposta il discorso sulla metafisica riconducendolo al versante che […] si profila già nel suo libro su Kant: quello della libertà e dell'etica. L'"autentico problema capitale" di Kant, afferma Cassirer, non è la sintesi, non è la riconduzione del pensiero all'intuizione, ma è la

[25] CK, pp. 55-56.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

libertà. È qui che per Kant si apre una possibilità di senso per la metafisica e non nel riconoscimento della finitezza dell'essere nella sua temporalità. Nell'etica kantiana viene oltrepassata la soglia della determinatezza e si va al di là del mondo dei fenomeni. "Ma proprio questo è il tratto metafisico decisivo, e cioè che a questo punto si apra una breccia: si tratta del passaggio al *mundus intelligibilis*. Questo vale per la dimensione etica, dove si raggiunge un punto che non è più relativo alla finitezza dell'ente che conosce, ma dove è posto un assoluto". Insomma, se è vero che un ente finito e determinato non può possedere verità assolutamente necessarie, come è possibile che emergano sempre di nuovo verità universali e necessarie? Cassirer, dunque, capovolge il discorso heideggeriano sulla metafisica; non può fermarsi alla dottrina dell'essere e al riconoscimento dell'essenza dell'uomo come "risultato autentico della fondazione kantiana". Proprio al l'inizio del suo *Kantbuch*, Heidegger aveva nettamente prefigurato il suo intento: gettare risolutamente alle proprie spalle gli esiti della posizione marburghese e interpretare la *Kritik der reinen Vernunft* come *Grundlegung* della metafisica, come indispensabile propedeutica alla *Fundamentalontologie*. L'ontologia fondamentale è la metafisica dell'esserci umano, assolutamente necessaria perché la metafisica sia resa possibile. Essa rimane radicalmente distinta da ogni antropologia, anche filosofica. E nel dibattito di Davos Heidegger conferma il suo punto di vista, e cioè che la verità non può non essere che relativa all'esserci. E non si tratta, precisa Heidegger, di una "asserzione ontica nel senso di dire: è sempre soltanto vero quello che pensa l'uomo singolo. Si tratta invece di una proposizione metafisica che significa: la verità in generale può essere come verità, e, come verità, ha in generale un senso soltanto se esiste l'esserci. Se non esiste l'esserci, non c'è alcuna verità e non c'è nulla in generale". Le posizioni, come si vede, non s'incontrano»[26].

Sembra qui opportuno riprendere che alla nota domanda cruciale heideggeriana, "che via ha l'uomo per giungere all'infinità?", Cassirer risponde ripresentando non soltanto la sua specifica concezione della forma come mediazione (e come continua apertura a una infinità immanente), ma riaffermando in modo dettagliato il suo punto di vista neokantiano e la ferma fedeltà al modello interpretativo di Kant proposto originariamente da Cohen. Non è affatto vero, secondo Cacciatore, che, passando attraverso questo modulo interpretativo, si finisca alla fine per tralasciare il problema dell'essere. Esso al contrario, e forse sta qui secondo Cacciatore la differenza fondamentale tra l'impostazione di Cassirer e quella di Heidegger, proprio attraverso la 'rivoluzione copernicana' acquista una nuova configurazione e una più ricca complessità.

Anche nel lungo saggio di recensione al libro kantiano di Heidegger, per Cacciatore i punti fondamentali di divergenza non variano. Anche lì si parte dall'ampio riconoscimento della profondità e della accuratezza con le quali l'autore di *Sein und Zeit* ha saputo individuare la centralità che ha nella filosofia kantiana la "capacità trascendentale di immaginazione", cioè quella facoltà di sintesi che mette in relazione 'intuizione' e 'concetto', 'intelletto' e 'ragione'. Ma, detto questo, Cassirer ribadisce che si tradirebbe lo spirito e la lettera del pensiero kantiano se non si tenesse ferma la distinzione tra 'mondo sensibile' e 'mondo intellegibile', tra 'fenomeno' e 'noumeno' e se non si riconducesse questa relazione di fondo al principio fondamentale della filosofia trascendentale. È su questo punto che si scontrano per Cacciatore le due contrapposte concezioni del rapporto finità-infinità. Come già aveva sostenuto nei colloqui di Davos, Cassirer insiste sulla rilevanza decisiva che ha in Kant l'idea dell''incondizionato'. Qui si apre il transito verso la trascendenza, nel senso di quella ricerca della sintesi assoluta che, come Kant afferma nella dialettica trascendentale, appartiene ai concetti della ragione. L'insistenza su questo aspetto serve a Cassirer per dimostrare come Kant, pur

[26] CK, pp. 59-61.

non rinunciando al presupposto fondante della relazione all'esperienza, non resti fermo all'assolutezza del legame temporale. Nel passaggio dall'ambito teoretico a quello pratico, il tipo di ricerca della totalità dell'esperienza cambia decisamente, nella misura in cui, con l'idea di 'libertà' si schiude il territorio del *mundus intelligibilis*. Ancora una volta, dunque, la distinzione tra i due mondi è considerata non certo come il luogo dell'aporia e della contraddizione, ma il vero punto forte per la possibilità stessa di contenere la ragione nel suo uso pratico. Nella valutazione critica di Cassirer, afferma Cacciatore, l'interpretazione di Heidegger resta vincolata alla finitezza e alla dimensione dell'esistenza temporale, proprio perché la sua lettura di Kant trascura il significato cruciale della distinzione tra 'fenomeno' e 'noumeno'.

«L'idealismo 'critico-trascendentale' resta, dunque, per Cassirer l'ultima parola; quell'idealismo, cioè, capace di guardare alla totalità dell'esperienza dell'uomo, alle procedure del suo conoscere e del suo pensare, ma anche alle forme della sua storia e della sua tradizione culturale. L'incondizionato e l'assoluto non costituiscono né il mistero di un oscuro ente sovratemporale, né il destino necessitato della singolarità finita; essi, nel linguaggio e nell'intenzione di Kant, rappresentano il compito che da sempre la ragione assegna a se stessa: la tensione ad una ricerca della totalità di condizioni dell'esperienza dell'uomo»[27].

5. Come si è cercato di mostrare, Cacciatore insiste nel sostenere che in fondo Cassirer sia stato tra i più fedeli e accurati interpreti di Kant. Alla filosofia del grande pensatore e alla sua opera egli ha dedicato una parte consistente della sua attività di storico della filosofia. Di esse egli ha saputo dare una peculiare lettura che non poco ha inciso nella complessiva immagine novecentesca di Kant. Ma per Cassirer, Kant non è stato solo tutto questo, giacché a partire da lui e attraverso un processo di approfondimento e ampliamento della prospettiva filosofica trascendentale, egli è stato in grado di approdare ad un proprio autonomo punto di vista filosofico-sistematico. Il metodo e i principi della filosofia critica possono contribuire, in modo decisivo, all'indomani della crisi dei grandi modelli sistematici ad aprire il necessario confronto dell'intelligenza contemporanea con le forme nuove ed inedite con cui si presenta il grande problema del rapporto tra universale e particolare, tra spirito e vita, tra forma ed esperienza. Kant aveva distrutto l'imponente edificio della metafisica tradizionale, ma non aveva voluto rinunciare a porre, in termini critici e razionali, la sempre incombente questione di una conoscenza sistematica delle forme e di una elaborazione complessiva dell'esperienza. L'"avventura della ragione', l'audace disegno di una connessione finalistica che renda possibile la relazione tra natura e libertà, non è il baratro dinanzi al quale anche Kant, alla fine, come crede Heidegger, si sarebbe ritratto. Si tratta, piuttosto, del punto-limite a partire dal quale lo stesso metodo critico è in grado di andare oltre se stesso.

In conclusione, è possibile certamente affermare con Cacciatore che se Kant è stato, per così dire, l'"autore' di Cassirer, ciò però non ha significato né l'omologazione di una personale prospettiva teoretica sulla sua principale ispirazione concettuale e sulla sua primaria fonte storica, né, all'opposto, l'uso di quest'ultima entro schemi che abbiano indebitamente forzato la peculiare storicità del modello. Per questo Kant resta, nella prospettiva cassireriana letta da Cacciatore, un 'classico' rispetto al quale è possibile, insieme, «manifestare fedeltà storico-filologica e capacità di sviluppi interpretativi autonomi, "perché le opere dei grandi pensatori appaiono nella loro forma più vera non quando recano impresso il sigillo della perfezione come le grandi opere d'arte, ma quando rispecchiano ancora l'incessante divenire e l'interna inquietudine del pensiero stesso"»[28].

[27] CK, p. 65.
[28] CK, p. 67.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

BIBLIOGRAFIA

Cacciatore, G., *Cassirer: la storia come "forma simbolica"*, in Id., *Storicismo problematico e metodo critico*, Guida, Napoli 1993, pp. 319-342.

Cacciatore, G., *Cassirer interprete di Kant*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli", vol. CVI (1994), pp. 5-40.

Cacciatore, G., *Il* Verstehen *e la storia: Dilthey*, *Windelband*, *Rickert*, *Cassirer*, in Id., *La lancia di Odino. Teorie e metodi della scienza storica tra Ottocento e Novecento*, Guerini, Milano 1994, pp. 25-54.

Cacciatore, G., *Simbolo e storia tra Vico e Cassirer*, in J. Trabant (hrsg.), *Vico und die Zeichen. Vico e i segni*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995, pp. 257-269.

Cacciatore, G., *Dilthey e Cassirer interpreti del Rinascimento*, in "Rinascimento", vol. XXXVII (1998), pp. 45-63 (tr. tedesca: *Dilthey und Cassirer über die Renaissance*, in E. Rudolph [hrsg.], *Cassirers Weg zur Philosophie der Politik*, Meiner, Hamburg 1999, pp. 113-131)

Cacciatore, G., *L'edizione degli scritti postumi di Cassirer*, in "Archivio di storia della cultura", XII (1999), pp. 167-170

Cacciatore, G., *Die Idee der Moderne bei Dilthey und Cassirer*, in Th. Leinkauf (hrsg.), *Dilthey und Cassirer. Die Deutung der Neuzeit als Muster von Geistes – und Kulturgeschichte*, Meiner, Hamburg 2003, pp. 69-82.

Cacciatore, G., *Cassirer interprete di Kant*, in A. Anselmo (a cura di), *La presenza di Kant nella filosofia del Novecento*, Siciliano Editore, Messina 2004, pp. 13-67.

Cacciatore, G., *Cassirer interprete di Kant* (1995-2004-2005), in Id., *Cassirer interprete di Kant e altri scritti*, a cura di G. Gembillo, Armando, Messina 2005, pp. 13-83.

Cacciatore, G., *Il caleidoscopio della mente. Attività simbolica e mondo storico in Vico e Cassirer*, in F. Lomonaco (a cura di), *Simbolo e cultura. Ottant'anni dopo la* Filosofia delle forme simboliche, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 128-140.

Cacciatore, G., *Dallo storicismo allo storicismo*, a cura di G. Ciriello, G. D'Anna e A. Giugliano, ETS, Pisa 2015.

Cacciatore, G., *Per la critica della ragione umanistica*, a cura di G. D'Anna, D'Amato ed., Salerno 2025.

Carbone, R., *Giuseppe Cacciatore: la trasformazione, oltre la storia*, in "Materialismo Storico", XIV/1, 2023, pp. 17-26.

Cassirer, E., *Hermann Cohen und die Erneuerung der Kantischen Philosophie*, in "Kant-Studien", XVII/issue 1-3 (1912), pp. 252-273.

Cassirer, E., *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1906), in Id. *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 1, Text und Anmerkungen bearb. von T. Berben, Meiner, Hamburg 1999 (tr. it. di A. Pasquinelli, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dell'età moderna*, vol. 1, Einaudi, Torino 1978).

Cassirer, E., *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1907), in Id. *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 2, Text und Anmerkungen bearb. von D. Vogel, Meiner, Hamburg 1999 (tr. it. di G. Colli, *Storia della filosofia moderna. Il problema della*

conoscenza nella filosofia e nella scienza dell'età moderna, vol. 2, Einaudi, Torino 1978).

Cassirer, E., *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* (1910), in Id. *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 6, Text und Anmerkungen bearb. von R. Schmücker, Meiner, Hamburg 2000 (tr. it. di R. Pettoello, *Sostanza e funzione*, Eutimia, Napoli 2024).

Cassirer, E., *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* (1916), in Id., *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 7, Text und Anmerkungen bearb. von R. Schmücker, Meiner, Hamburg 2001 (tr. it. di G. Spada, *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, Le Lettere, Firenze 1999).

Cassirer, E., *Kants Leben und Lehre* (1918), in Id., *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 6, Text und Anmerkungen bearb. von T. Berben, Meiner, Hamburg 2001 (tr. it. di G. A. De Toni, *Vita e dottrina di Kant*, pres. di G. Gigliotti, Castelvecchi, Roma 2016).

Cassirer, E., *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1920), in Id. *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 3, Text und Anmerkungen bearb. von M. Simon, Meiner, Hamburg 2000 (tr. it. di E. Arnaud, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dell'età moderna*, vol. 3, Einaudi, Torino 1978).

Cassirer, E., *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1957), in Id. *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe, hrsg. von B. Recki), Bd. 4, Text und Anmerkungen bearb. von T. Berben, Meiner, Hamburg 2000 (tr. it. di E. Arnaud, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza dell'età moderna*, vol. 4, Einaudi, Torino 1978).

D'Anna, G., *L'inizio dentro la fine: l'eredità di Giuseppe Cacciatore*, in Cacciatore, G., *Per la critica della ragione umanistica*, cit., pp. 5-13.

Dal Pra, M., *Presentazione* a Cassirer, E., *Vita e dottrina di Kant*, tr. it. di G. A. De Toni, La Nuova Italia, Firenze 1977, pp. VII-XXV.

Gigliotti, G., *Presentazione* a Cassirer, E., *Vita e dottrina di Kant*, tr. it. di G. A. De Toni, Castelvecchi, Roma 2016, pp. 5-72.

Lazzari, R., *Cinquant'anni di studi su Cassirer*, in "Rivista di Storia della Filosofia" (*Ernst Cassirer 50 anni dopo*), 50/4 (1995), pp. 889-921.

Morrone, G., *La scuola napoletana di Pietro Piovani. Lettura critica e informazione bibliografica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015.

Tessitore, F., *Su lo storicismo di Giuseppe Cacciatore*, in Cacciatore, G., *Dallo storicismo allo storicismo*, cit., pp. 7-15.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-9251/32270

RILEGGERE CASSIRER DOPO LA SVOLTA ICONICA. UN SAGGIO IN ONORE DI FEDERICO VERCELLONE

Ivan Quartesan

ORCID: 0000-0002-9340-4041

Università degli Studi di Torino (048tbm396)

Contacts: ivan.quartesan@unito.it

Abstract

Scritto in memoria di Federico Vercellone, questo saggio tenta una lettura di Ernst Cassirer in sintonia con quella che Vercellone aveva annunciato ma non ha di fatto mai realizzato. L'argomentazione si dispiega in tre momenti. In primo luogo, ricostruisce il modo in cui Vercellone pensa le immagini: come medium attraverso cui si articola la vita simbolica e comunicativa delle culture e attraverso cui le questioni filosofiche più urgenti divengono intelligibili. Mostra poi come tale approccio apra alla lettura di Cassirer attraverso la svolta iconica, il cui fondamento Vercellone individua nella tradizione morfologica goethiana. Al suo interno, la filosofia della Verkörperung di Horst Bredekamp e John Michael Krois permette di rileggere il pensiero di Cassirer su una base non-linguistica e incarnata. Il saggio, infine, propone una simile lettura: la forma simbolica di Cassirer è riconsiderata come una struttura percettivo-espressiva in cui apparenza sensibile e significato originariamente coincidono, e l'immagine emerge come la soglia in cui l'espressione diventa rappresentazione e la forma di vita trapassa nella vita delle forme — la soglia stessa dell'esperienza estetica, là dove il pensiero di Cassirer incontra l'eredità di Vercellone.

Parole chiave: Immagini, simboli, espressione, estetica, morfologia

Rereading Cassirer After the Iconic Turn. An Essay in Honor of Federico Vercellone

Written in memory of Federico Vercellone, this essay attempts a reading of Ernst Cassirer that Vercellone announced but never carried out. The argument unfolds in three moments. It first reconstructs Vercellone's way of thinking about images: that is, as medium through which symbolic and communicative life is articulated, and through which most pressing philosophical questions become intelligible. It then shows how this approach opens onto the reading of Cassirer through the *Iconic Turn*, whose foundation Vercellone located in Goethe's morphological tradition. Within this, Horst Bredekamp and John Michael Krois' philosophy of *Verkörperung* recasts Cassirer's thought on a non-linguistic and embodied basis. The essay finally attempts such a reading. Cassirer's symbolic form is reconsidered as a perceptual-expressive structure in which sensible appearance and meaning originally coincide, and images emerges as a threshold at which expression becomes representation and the form of life passes into the life of forms — the threshold of aesthetic experience itself, where Cassirer's thought meets Vercellone's legacy.

Keywords: Images, symbols, expression, aesthetics, morphology

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Ivan Quartesan

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

1. FILOSOFIA DALL'IMMAGINE: L'EREDITÀ DI FEDERICO VERCELLONE.

Tra le diverse eredità che ci lascia Federico Vercellone c'è sicuramente quella di una più profonda consapevolezza del valore delle immagini. Per lui, in effetti, si potrebbero usare le stesse parole che dedicava alla memoria dell'amico Olaf Breidbach ricordando il loro progetto comune: «ristabilire [i]l *logos* che l'immagine aveva perduto nel corso dei tempi, […] in un cammino che conduce ben oltre la separazione dei *logoi*, quello dell'immagine e quello discorsivo [...]»[1]. Il tema dell'immagine, per Vercellone, non era infatti un tema tra gli altri. Ma era il suo orizzonte problematico, in cui esercitava lo stile e la sensibilità che gli erano propri, come pure il senso complessivo che attribuiva alla ricerca filosofica[2].

L'immagine non si affaccia mai nel pensiero di Vercellone come questione di concetto o definizione. Una simile definizione non si trova nei suoi testi. Né tanto meno si trova il metodo di un'analisi semiotica o formalista, oppure l'intenzione di una critica solamente storico-artistica[3]. Nel primo caso, avrebbe creduto di perdere la specificità dell'immagine; nel secondo caso, avrebbe invece creduto di perdere la specificità del compito che questa pone alla filosofia. Vercellone voleva piuttosto includere l'immagine nella razionalità che è propria dell'esercizio filosofico e doveva perciò, nello stesso momento, dedicare questo esercizio alla scoperta della riflessività dell'immagine. Questa non è che un modo diverso dell'interpretazione, capace per altro di riparare, per il suo radicamento nella dimensione sensibile, dai fallimenti di quella tradizione ermeneutica da cui egli stesso proveniva, e in cui si era mosso fino alla fine[4]. Proprio per ritrovare un simile riparo, del resto, Vercellone aveva scelto l'estetica come disciplina di elezione. Era convinto che le immagini e la loro riflessività fossero una necessità che attraversasse tutta la storia della filosofia e la nostra tradizione occidentale, rivelando la loro urgenza nell'incapacità di capire altrimenti le crisi del presente e la loro continuità con quelle del passato[5].

Vercellone si era avvicinato alla questione dell'immagine condotto dagli sviluppi a cui doveva portare un ripensamento dei temi centrali e delle categorie principali dell'estetica. Il tentativo di comprendere dove si fosse riversato il potere dell'arte dopo che era già stata decretata la sua fine[6], come l'esigenza di trovare una nuova compagine di senso dopo che quella garantita dalla bellezza non poteva più tenere[7], lo avevano di fatto portato a vedere nell'immagine lo spazio in cui questi problemi si articolavano nuovamente. L'immagine, per Vercellone, disponeva perciò di un'altra logica che era in grado di riformulare da capo alcuni dei problemi più tradizionali della storia della filosofia. Ma che a questo proposito scopriva, nello stesso tempo, un carattere del tutto peculiare. Quello della logica simbolica con cui ogni cultura istituisce e riconosce un

[1] F. Vercellone, *L'archetipo cieco. Variazioni sull'individuo moderno*, Rosenberg&Sellier, Torino 2021, pp. 115-116.

[2] Nell'articolo – per altri versi problematico – uscito su La Stampa in occasione della scomparsa, Vercellone è ricordato come il filosofo che ci «ha insegnato a leggere le immagini». Cfr. A. Colombo, C. Comai, *Addio a Federico Vercellone, il filosofo che ha insegnato a leggere le immagini: da Nietzsche ai tattoo*, in "La Stampa", 22 aprile 2026. Il medesimo riconoscimento, ben più significativo dato chi lo ha firmato, si trova nell'articolo che Horst Bredekamp ha voluto scrivere per la stessa occasione. Cfr. H. Bredekamp, *Ireniker selten Grades*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 95, 24 aprile 2026, p. 12.

[3] D'altra parte, Vercellone dedica dei lavori pregevoli a eminenti figure di artisti, come per esempio Anselm Kiefer e Georg Baselitz. A loro sono tra l'altro dedicati i volumi che ha curato per la collana *Parole d'artista* dell'editore Rosenberg&Sellier di cui era direttore scientifico. Cfr. E. C. Corriero, D. Eccher, F. Vercellone (a cura di), *Anselm Kiefer*, Rosenberg&Sellier, Torino 2022; D. Eccher, F. Vercellone (a cura di), *Georg Baselitz*, Rosenberg&Sellier, Torino 2024. Si tratta tuttavia, sostanzialmente, di una consonanza della loro poetica con la sua sensibilità e con la riflessione su dei temi di valore filosofico prima ancora che storico-artistico. Cfr. F. Vercellone, *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018.

[4] È da questa prospettiva che Vercellone guarda alla riflessività dell'immagine, a partire dal Romanticismo tedesco. Cfr. F. Vercellone, *Morfologie del moderno. Saggi di ermeneutica dell'immagine*, Il Melangolo, Genova 2002

[5] Cfr. Id., *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017

[6] Cfr. Id., *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2013

[7] Cfr. Id., *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna 2008

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

significato comune. Una logica che non solo permette di pensare altrimenti problemi noti, ma che integra alla razionalità il fondamento pre-discorsivo in cui per prima si gioca la partita del senso[8]. In questo modo, nella logica dell'immagine, Vercellone coglieva la natura iconica di un nesso che teneva insieme ogni ambito del sapere. E coglieva perciò una struttura formale condivisa da questioni di natura di volta in volta sociale, politica, e teologica. Nell'immagine, Vercellone era così in grado di interpretare processi di riconoscimento caratterizzati dal desidero di identità instabili e particolari, scambi simbolici che ricadono sul corpo proprio dell'individuo[9] e falliscono qualsiasi riferimento a universali condivisi[10], determinando delle dinamiche di inclusione ed esclusione che promuovono in definitiva un ritorno a forme passate di comunità[11]. Ma era anche in grado di vedere come questa struttura formale dell'immagine che gli rendeva intellegibili simili fenomeni era la stessa su cui si fondava la legittimità del potere politico e la sua origine anzitutto teologica, di modo che il fallimento di questa, e quindi l'apertura di periodi di crisi – come per lui era il nostro – richiedeva da ultimo la comprensione del significato profondo delle immagini[12].

Quella di Vercellone non è allora una filosofia dell'immagine ma una filosofia a partire dall'immagine. Da questo punto di vista, chiedersi cos'è un'immagine significa intendere la sua natura a partire da ciò che impone a un determinato problema quando lo si interpreta a partire dall'immagine. Proseguire la sua eredità vuole dire anzitutto assumere una simile prospettiva come metodo. Ma significa anche assumere come un punto di partenza quelle caratteristiche dell'immagine che si possono desumere dalla sua riflessione filosofica. In questo senso, per Vercellone, l'immagine non è mai qualcosa di "retinico", non si limita mai alla semplice visione né tanto meno alla contemplazione, e fa della rappresentazione un legame simbolico prima ancora che la si possa intendere nei termini – per altro ritenuti da lui sbagliati – del rapporto copia e modello oppure della contrapposizione tra soggetto e oggetto. L'immagine è invece performativa, ha «un'identità operativa [che] configura la nostra visione del mondo, [...] delle cose»[13], e della nostra memoria; è il pre-sentimento e la pre-visione che orienta la nostra esperienza[14]; il *sensus communis* a fondamento della nostra capacità e insieme del nostro bisogno di comunicare[15]. E a questo proposito, è una «struttura comunicativa di massima riduzione della complessità»[16], non però una struttura particolare, ma anzi, una generale «struttura di co-apparizione dell'oggetto e del soggetto, in cui non è possibile separare il piano della natura da quello della cultura»[17]: è qualcosa in cui agiamo, dove riconosciamo lo sfondo di appartenenza della nostra azione. Pertanto, da questa prospettiva, le immagini sono per Vercellone un dispositivo etico prima ancora che epi-

[8] Cfr. O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Mondadori, Milano 2010. È in questo testo che si può trova delineato il progetto comune di Breidbach e Vercellone.
[9] Cfr. F. Vercellone, *Filosofia del Tatuaggio,* Bollati&Boringhieri, Torino 2023
[10] Cfr. Id., *L'archetipo cieco*. cit.
[11] Cfr. E. Franzini, F. Vercellone, *Tribalismi. Perché la società si sta frammentando*, Neri Pozza, Vicenza 2026
[12] Cfr. F. Vercellone. *L'età illegittima*, Raffaello Cortina, Torino 2022
[13] Id., *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, cit., p. 2
[14] F. Vercellone, *Morphologie. Eine Philosophische Perspektive?* in C. Gentili, C. Nielsen (a cura di), *Der Tod Gottes und die Wissenschaft: Zur Wissenschaftskritik Nietzsches*, De Gruyter, Berlino 2010, p. 313
[15] O. Breidbach, F. Vercellone, *Aussichten der Morphologie. Eine bildtheoretische Reflexion*, in R. Müller, et al. (a cura di), *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*, Frommann-Holzboog, Stoccarda 2022, pp. 144-145
[16] Id., *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, cit.
[17] Id., *Aussichten der Morphologie. Eine bildtheoretische Reflexion*, cit., p. 144

stemologico[18]: sono i «contesti di vita in cui veniamo a contatto con il mondo e impariamo a conoscerci»[19], i «paesaggi inconsci»[20] della nostra esistenza, che, quando vi facciamo attenzione, rivolgendoci loro come a un «tu dialogico»[21] cui chiedere chi siamo, ci rivelano «modelli di vita»[22] e «modelli di comportamento»[23] in cui impariamo che la questione dell'identità è connessa con «quella dell'eredità culturale, [e] con quella della memoria e dei suoi paradigmi che producono modelli di identificazione»[24].

2. DALLA SVOLTA ICONICA ALLA MORFOLOGIA: RILEGGERE CASSIRER.

Secondo Vercellone, per una simile consapevolezza dell'immagine era stato determinante il dibattito avvenuto nei primi anni Novanta e in modo indipendente sia negli Stati Uniti che in Germania, promosso rispettivamente da autori come W.J.T. Mitchell e G. Boehm, e noto dietro il titolo di svolta iconica. Si trattava di un cambio di paradigma che doveva integrare quello precedente del *linguistic turn* di R. Rorty, promuovendo da una parte il «ritorno delle immagini»[25] nel discorso filosofico per dare conto del modo in cui questo aveva posto su altre fondamenta le sue condizioni di senso, e dall'altra la consapevolezza della «costruzione sociale della visione e [de]lla costruzione visuale della società»[26]. Con tutto ciò, in estrema sintesi, il problema era quello di rendere più complessa la concezione del linguaggio insistendo sul senso autonomo delle immagini, sul carattere performativo, e quindi superare sia una teoria rappresentazionalista della conoscenza sia un naturalismo ingenuo in fatto di percezione.

Ma la svolta iconica non era per Vercellone una novità assoluta. In essa riaffiorava un progetto di lungo corso che aveva i suoi inizi in Goethe[27]. Era cioè il progetto della morfologia, che tornava ora in tutta la sua efficacia e nei suoi termini originari. Si trattava dell'idea fondamentale che tutto ciò che è deve anche esprimersi e manifestarsi[28], e quindi del principio per cui la visione rende intellegibile un sistema auto-organizzato che mostra in superficie le sue strutture profonde. È un sistema dinamico che procede da un modello alla sua riproduzione, oppure dall'archetipo all'ectipo, rendendo perspicue le proprie parti a partire dall'intero, e realizzandosi in questo modo in una serie di auto-riconoscimenti. Ciò che fa sì che sia proprio la logica dell'immagine a garantire la sua auto-riflessività e a ottenere per sé una semantica del tutto peculiare[29].

[18] « [L]e immagini prima di essere un dispositivo epistemologico sono un dispositivo etico: offrono il contesto naturale di abitazione, il primo luogo in cui abitiamo, ovvero ci riconosciamo in quanto tessuto comune e in quanto individui. Offre lo sfondo naturale. La natura non è un dato originario, ma proprio questo primo contesto di appropriamento, riconoscimento, e abitabilità». Cfr. A., Martinengo, *Recensione a Olaf Breidbach e Federico Vercellone, Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, in "Lessico di Etica pubblica", 2, 2010, pp. 97-98

[19] Id., *Il futuro dell'immagine*, cit., p. 117

[20] *Ibid.*

[21] Id., *Il futuro dell'immagine*, cit., p. 118

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*

[25] G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina, Torino 2009

[26] W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. The University of Chicago Press*, Chicago 2005, p. 345

[27] F. Vercellone, S. Tedesco, *Introduction*, in *Id.* (a cura di) Glossary of Morphology, Springer, Cham 2020, pp.1-22

[28] «Morphologie ruht auf der Überzeugung daß alles was sei sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, bis zur geistigen Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten. Wir wenden uns gleich zu dem was Gestalt hat. Das unorganische, das vegetative, das animale, das menschliche deutet sich alles selbst an, es erscheint als das was es ist unserm äußern, unserem Sinn. Die Gestalt ist ein bewegliches, einwerdendes, einvergehendes. Gestaltlehre ist Verwandlungslehre». Cfr, J.W, Goethe, *Fragmente zur vergleichenden Anatomie. Gestalt und Typus. Morphologie*. In Id., *Naturwissenschaftliche Schriften II*. Berliner Ausgabe, 24 / Züricher Ausgabe, 17, p. 415

[29] F. Vercellone, *La forma come struttura comunicativa*, in G. Lacchin (a cura di), *Goethe: evoluzione e forma*. Herrenhaus, Milano 2007, pp. 66-72. A proposito, cfr. anche F. Vercellone, *Le ragioni della forma*. Mimesis, Milano-Udine 2011. In particolare,

Secondo Vercellone, era esattamente questo il principio alla base di quella «scienza delle immagini» che era la proposta della svolta iconica a cui guardava con più interesse. In questo senso, la morfologia non dava solo profondità storica alla svolta iconica, ma ne era anzi lo stesso fondamento filosofico. Non poteva del resto essere altrimenti: il suo stesso modo di pensare all'immagine, come abbiamo visto, faceva riferimento al recupero delle idee di Goethe e della morfologia, ciò che non è stato soltanto il progetto comune con Breidbach, ma è stato anche uno dei suoi più importanti contributi scientifici.

Vercellone aveva trovato tutto questo nel lavoro di un grande storico dell'arte tedesco, Horst Bredekamp, di cui non solo aveva curato alcune delle più importanti opere tradotte, ma con cui aveva anche intrattenuto uno scambio importante e aveva unito gli intenti fino a stringere una profonda amicizia. In Bredekamp, infatti, la morfologia è il fondamento teorico di una storia dell'arte che si riconosce nel compito di una scienza delle immagini, in un'indagine, cioè, che nell'immagine congiunge arte e scienza, e include ogni artefatto, per restituire alla cultura, insieme con la sua unità e con la sua complessità di fondo, anche i suoi inizi[30]. Per questo Bredekamp pensa le immagini come veri e propri «atti», qualcosa con cui già il movimento del nostro corpo costruisce il senso dell'esperienza, accompagna la vita a un significato, scambia la sua identità con la loro, e riconosce nel modo in cui la realtà appare un invito a reagire[31].

Ma esattamente nella possibilità di queste riflessioni Bredekamp rintraccia il merito di Ernst Cassirer[32]. Si tratta idealmente di completare la scienza delle immagini nell'idea di una filosofia della *Verkörperung*, nell'idea che il significato inizia dalla percezione della configurazione plastica del mondo, si realizza solamente nella mediazione di un corpo, e termina sempre nell'espressione del corpo vivo[33]. L'idea, cioè, che il pensiero vada inteso come essenzialmente incorporato, e che la filosofia vada concepita su una base semiotica del tutto nuova, ben diversa da quella auspicata dal *linguistic turn.* Bredekamp univa a tal proposito i suoi sforzi con quelli del filosofo John Michael Krois. Krois era arrivato alla Humboldt Universität di Berlino, dove avrebbe intrapreso questo lavoro comune con Bredekamp, nel 1993, come curatore delle opere complete di Cassirer, e specialmente dei volumi del *Nachlass* e dello scambio epistolare. Ma proprio da questa lettura di Cassirer, per l'appunto, Krois ricavava quella filosofia della *Verkörperung* che avrebbe continuato a elaborare con Bredekamp[34].

Krois aveva dedicato il suo lavoro sui testi di Cassirer a una valorizzazione delle opere dell'ultimo periodo e di qui a una revisione della storiografia già esistente che riteneva di fatto insufficiente. Ciò che ne fece, del resto, uno degli autori protagonisti della *Cassier-Renaissance* degli anni Novanta. Per Krois, il motivo di questa insufficienza dipendeva soprattutto da un mancato apprezzamento del valore teorico di Cassirer. Se, da una parte, secondo lui, questo era dovuto alla convinzione che il merito di Cassirer fosse per lo più, a sua volta, di carattere storiografico, dall'altra era dovuto al pregiudizio linguistico sulla sua idea di simbolo e alla sua delimitazione alla corrente neo-kantiana[35]. Di contro, Krois proponeva invece l'idea che il debi-

il cap. 2. *Forma come comunicazione. Da Goethe a Carus* e 3. *Goethe, Schelling e la malinconia della natura*.

[30] H. Bredekamp, *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche,* in K. Sachs-Hombach, *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und Philosophische Grundlagen der Interdisziplinäres Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Colonia, 2005, p. 13

[31] Id., *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Torino 2015

[32] Id., *Vorwort. Die Aktualität der Morphologie*, in R. Müller et al. (a cura di), *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*, cit., pp. 7-11

[33] A tale proposito, cfr. H. Bredekamp, J.M. Krois (a cura di), *Sehen und Handeln. Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung*, De Gruyter, Berlino 2010; J.M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, *Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung*, a cura di H. Bredekamp e M. Lauschke, De Gruyter, Berlino 2011.

[34] I. Quartesan, *La nuova iconologia di Horst Bredekamp. Storia dell'arte, morfologia, e il potere delle immagini*, Mimesis, Milano-Udine 2024.

[35] J.M. Krois, *The Priority of "Symbolism" over Language in Cassirer's Philosophy*, in "Synthese", 179(1), 2011, pp. 9-20.

to principale di Cassirer non fosse con il neo-kantismo, ma con Goethe, e dunque con l'assunzione della morfologia sia a problema architettonico della *Filosofia delle forme simboliche* sia a definizione della relativa nozione di forma[36]. Inoltre, individuava il prototipo di ogni forma simbolica non più nel linguaggio, bensì nel rapporto tra corpo e anima («*Leib-Seele*»), indicando per questo nella funzione espressiva («*Ausdrucksfunktion*») e nel concetto di pregnanza simbolica («*Symbolische Prägnanz*«) i luoghi decisivi della teoria di Cassirer[37]. In questo modo, Krois intendeva rilanciare la figura di Cassirer come quella di interlocutore filosofico di grande rilevanza e attualità. E siccome Krois sosteneva le critiche al paradigma linguistico promosso dal *turn* di Rorty, mentre con Bredekamp si avvicinava alle tesi della svolta iconica, le sue idee dovevano diventare un'acquisizione anche di quest'ultima. La *Verkörperung* di Bredekamp e Krois si sviluppava precisamente in questa direzione, e Cassirer finiva per essere il riferimento principale per trovare quella nuova base semiotica in una filosofia dell'immagine ancora da sviluppare[38].

È a partire da tutto questo che la svolta iconica e la morfologia promuovono la rilettura di Cassirer. Il punto sta sia nella forma che nel contenuto della sua filosofia. Da una parte, infatti, Cassirer soddisfa l'esigenza di pensare insieme le forme di espressione e di comunicazione umane – le immagini con il linguaggio – e ricondurle a un principio unitario della cultura. E soddisfa anche l'esigenza di distinguere una forma dall'altra, riconoscere le specificità di ciascuna, e descrivere le diverse modalità di conoscenza che realizzano senza appiattire una forma su una sola modalità. Si può anzi dire che articolare il rapporto tra quella unità e queste differenze costituisca il principio formale della filosofia di Cassirer, il medesimo in cui Krois rintracciava la morfologia di Goethe come problema architettonico. Dall'altra parte, Cassirer promuove una prospettiva fondata sullo spostamento dalla questione della verità a quella del significato, e sulla sostituzione del presupposto della capacità simbolica a quello della razionalità. Ma, da questa prospettiva, promuove anche una riflessione che evita ogni essenzialismo dovuto alla pretesa di dare una definizione astratta e generale di immagine, e che mette piuttosto a tema la ricchezza e l'eterogeneità di una conoscenza di fatto irriducibile alla sua solo forma discorsiva.

In questo senso, il ritorno a Cassirer a partire dagli sviluppi della svolta iconica e della morfologia segue una doppia direzione. La prima dipende dal fatto che egli anticipa alcuni dei temi decisivi comuni a entrambe. Ritornare a Cassirer vuole dire, quindi, prendere sul serio le loro questioni per pensarle in profondità. La seconda implica invece rimettere in discussione la letteratura critica e leggere diversamente certi aspetti della sua filosofia. In questo modo, si scopre non solo che Krois resta un riferimento decisivo, e che grazie alla sua interpretazione Cassirer è stato ricevuto in ambiti, come quello dell'estetica, o rispetto a questioni, come quelle relativa all'arte e alle immagini, in cui non era di solito studiato. Ma si scopre anche che i motivi della svolta iconica e della morfologia sono gli stessi che restano più problematici nella produzione e nella ricezione di Cassirer. E che però, nello stesso tempo, sono quelli che ne permettono un ripensamento complessivo e ne rivelano la fecondità delle idee.

Vercellone non ha mai proposto un'interpretazione di Cassirer, e nei suoi lavori rimane in realtà un riferimento abbastanza marginale. I limiti della storiografia che già segnalava Krois hanno forse precluso anche

[36] Id., *Die Goethischen Elemente in Cassirers Philosophie*, in B. Naumann, B, Recki (a cura di), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Akademie Verlag, Berlino 2002, pp. 157-172.

[37] Id., *Cassirer's "Prototype and Model" of Symbolism Its Sources and Significance*, in "Science in Context", 12(4),1999, pp. 531-547

[38] Cfr. J.M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, cit.

a lui un primo interessamento. Eppure, soprattutto negli ultimi tempi, nello stesso momento in cui intensificava il suo scambio con Bredekamp e ritornava allo studio di Goethe per insistere di nuovo sul recupero della morfologia, più volte si era promesso di rileggere Cassirer. E a stimolarlo, grazie anzitutto al dialogo con Bredekamp, era stata esattamente la lettura dei testi di Krois e il suo interesse per filosofia della *Verkörperung*. Del resto, questa era in piena sintonia con le sue ultime riflessioni sulla filosofia del tatuaggio e sulle forme di rappresentazione simbolica del nostro tempo. Ma in sintonia sarebbe stata anche la sua lettura di Cassirer con quella che oggi ha ormai assorbito le idee di Krois e i temi che intrecciano svolta iconica e morfologia. Il modo in cui Cassirer permette di intendere l'immagine, in questa lettura, presenta infatti più di una affinità con lo stesso modo in cui Vercellone la pensava.

Rileggere in tale senso Cassirer, arrivati a questo punto, significa allora proseguire la sua eredità in una delle direzioni che avrebbe forse potuto intraprendere. Ma sicuramente, a cui avrebbe orientato lo studio di chi lo considerava suo maestro.

3. UNA LETTURA MANCATA: PER UNA FILOSOFIA DELL'IMMAGINE IN CASSIRER

Partire da un simile contesto per rileggere Cassirer significa in primo luogo collocarlo nel contesto di una vera e propria crisi della rappresentazione[39]. Il problema di fondo, una volta che non regge più il dualismo di soggetto e oggetto, è infatti comprendere quale sia il terzo termine che media tra di loro, tra la realtà e la conoscenza, e in che modo assolva la funzione di rendere l'una significativa per l'altra. Ma se questo è stato di solito ritenuto essere il linguaggio, Cassirer parte invece da qui per estendere il suo concetto e includervi la pluralità irriducibile di tutte le forme della cultura. In questo modo, il problema diventa allora capire come per Cassirer il linguaggio vada inteso, e se la forma linguistica sia il paradigma per comprendere tutte le altre. Il rischio, di fatto, o almeno di questo ci avvisa Krois, è che una simile estensione venga in realtà interpretata come riduzione delle forme culturali al linguaggio verbale[40]. È questa, per Krois, la partita che si gioca sulla comprensione del concetto di forma simbolica.

Chi ha sostenuto che in Cassirer questo rischio fosse effettivamente reale e che anzi la sua filosofia fosse inficiata dal principio dal predominio del segno linguistico ha mostrato come questo dipendesse dal fatto di pensare la questione del significato attraverso quella della struttura formale del segno invece che quella della referenza[41]. In questo senso, ogni significato dipenderebbe dalla possibilità di distinguere un'espressione dal suo contenuto, ovvero, in termini tradizionali, di separare la forma dal contenuto. La struttura doppia del linguaggio verbale, a questo proposito, sarebbe per l'appunto non soltanto esemplare, ma addirittura istitutiva di una simile possibilità. Del resto, che questo sia il modo corretto di intendere Cassirer sembra essere ammesso da quanto lui stesso scrive quando ammette che è il linguaggio a essere «Bedingung [...] aller menschlichen Gemeinschaft»[42]. Sarebbe dunque il linguaggio a garantire, anche per tutte le altre forme della cultura, la capacità di rappresentare.

[39] H-J., Sandkühler, D. Pätzold (a cura di), *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, Metzler, Stoccarda 2003, pp. 15-43

[40] .M. Krois, The Priority of "Symbolism" over Language in Cassirer's Philosophy, cit., 9-20

[41] H-J., Sandkühler, D. Pätzold (a cura di), *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, Metzler, Stoccarda 2003, p. 54

[42] E. Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, WBG, Darmstadt 1989, p. 3

È lo stesso Cassirer però a mettere in dubbio che le cose possano effettivamente andare in questo modo, chiedendosi «ob der neue 'Freiheitsgrad', den die Wahrnehmung in ihrer rein repräsentativen Leistung gewinnt, der Sprache verdankt wird - oder ob er vielmehr die Sprache selbst erst ermöglicht»[43]. Quando si arriva alla percezione, insomma, sembra difficile immaginare che sia il linguaggio a permettere di avere una impressione oggettiva di quello che si vede. E sembrerebbe piuttosto il linguaggio a richiedere la percezione per avere un ancoraggio alla realtà. Per Cassirer, se è vero che il significato è fondato su una struttura formale, questa non può essere identica a quella del linguaggio e deve precedere una sua conoscenza tematica. Ma, a sua volta, anche la percezione deve già contenerla in sé e non ricavarla altrove. Questa struttura si dà infatti prima di potere separare linguaggio e percezione e non implica un rapporto causale né temporale:

> In der Tat kann es sich, wenn man den [...] Zusammenhang zwischen Sprachstruktur und Wahrnehmungsstruktur aufzuweisen [...] sucht, hierbei nicht um kausale Feststellungen, um Verhältnisse von 'Ursache' und 'Wirkung' handeln. Worauf es wesentlich ankommt, das ist nicht ein zeitliches Verhältnis des 'Früher' und 'Später', sondern ein sachliches Verhältnis der 'Fundierung'[44].

> Man sieht: es sind Unterschiede der Bedeutsamkeit, der 'Relevanz', vermöge deren die Wahrnehmungswelt wie die Sprachwelt erst ihre systematische Gliederung erhält. Ob bei diesem Prozeß die neue Form der Wahrnehmung vorangeht und auf diese erst die Sprachform folgt – oder ob der umgekehrte Prozeß gilt, ob erst die Sprache es ist, die diese Form erschafft: diese Frage braucht uns jetzt nicht mehr zu bekümmern. Denn für uns handelt es sich ebendarum zu erkennen, daß hier eine wirkliche Scheidung nicht möglich ist – daß die 'Sprache der Sinne' und die reine Lautsprache sich an- und miteinander entwickeln[45].

La questione della rappresentazione, per Cassirer, non sembra perciò potersi risolvere né nella struttura della percezione né in quella del linguaggio oppure della loro relazione.

Siamo ricondotti, di nuovo, al problema del terzo elemento e alla necessità di una ulteriore mediazione. Ma è proprio qui che interviene la novità del concetto di forma simbolica. Si tratta di capire cosa vogliano dire quella «*Fundierung*» e quella «*Relevanz*» che per prime istituiscono le differenze strutturali tra percezione e linguaggio. Cioè, è necessario capire dove per la prima volta venga posta una differenza e come possa presentare una struttura formale, riformulando in questo senso la questione della rappresentazione:

> Die Frage nimmt sofort eine andere Gestalt an, wenn man sich einmal klargemacht hat, daß der Schnitt, der hier zwischen der Wahrnehmungswelt und der Sprachwelt geführt wird, in Wahrheit zwischen der Welt der 'Empfindung' und der der Wahrnehmung zu machen wäre. Jede bewußte, in sich selbst gegliederte Wahrnehmung steht schon jenseits der großen geistigen 'Krisis' [...]. Sie ist nicht mehr rein passiv, sondern aktiv, nicht mehr rezeptiv sondern 'selektiv', nicht vereinzelt und vereinzelnd, sondern auf ein Allgemeines gerichtet. So bedeutet, [...] so meint sie in sich selbst etwas – und die Sprache knüpft an diese erste Bedeutungsfunktion nur an, um sie nach allen Seiten hin zur Durchführung und Vollendung zu bringen. Das Wort der Sprache expliziert dasjenige, was implizit an Darstellungswerten, an repräsentativem Gehalt in der Wahrnehmung selbst gelegen ist[46].

La rappresentazione diventa, in questi termini, ciò che costituisce le strutture sia della percezione che del linguaggio, è la crisi che separa per la prima volta ciò che è attivo da ciò che è passivo e in cui perciò si

[43] Id., *Philosophie der Symbolischen Formen. Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit.* Volume 2, Meiner, Amburgo 1999, P. 262
[44] *Ivi*, pp. 262-263
[45] *Ivi*, pp. 266-267
[46] H-J., Sandkühler, D. Pätzold (a cura di), *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, cit., p. 119

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

riconosce una «freie Aktivität des Geistes»[47]. La forma simbolica, a questo punto, non è che la mediazione di un simile riconoscimento[48]: è sì una struttura formale, ma della separazione iniziale posta dall'azione. In principio era l'azione, e non il verbo, avrebbe detto Cassirer citando il *Faust* di Goethe. Nella forma simbolica, quindi, la struttura formale è il significato che si realizza inizialmente come la distinzione della propria unica attività nei diversi contenuti che le si impongono. Mentre percezione e linguaggio ne prendono coscienza nel modo in cui si dà per essere conosciuta in maniera oggettiva, e in questo senso sono posti dalla rappresentazione come funzione costitutiva.

L'oggettività non è tuttavia il primo modo in cui si riconosce la struttura fondamentale della forma simbolica. E fondamentale, come nella «*Fundierung*» della citazione riportata più sopra, vuole dire quella più semplice e perciò quella che deve ritornare come la forma minima di qualsiasi altra sua articolazione. Per tutto questo il linguaggio non può essere il paradigma – se non, appunto, di una conoscenza oggettiva – e la forma linguistica non può essere il prototipo della forma simbolica[49]. Ma anche la rappresentazione dovrà allora essere riportata a un'altra funzione fondamentale. È di nuovo alla percezione che occorre guardare, da un punto di vista diverso, per trovare questa funzione in cui si dà a conoscere, in modo evidente, anche la struttura fondamentale della forma simbolica. Lo stesso Krois ce lo conferma indicando a tal proposito il concetto di «pregnanza simbolica» come concetto chiave:

> Unter 'symbolischer Prägnanz' soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als 'sinnliches' Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen 'Sinn' in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt. [...] Es ist die Wahrnehmung selbst, die kraft ihrer eigenen immanenten Gliederung, eine Art von geistiger 'Artikulation' gewinnt – die, als in sich gefügte, auch einer bestimmten Sinnfügung angehört [...]. Es gibt keine bewußte Wahrnehmung, die bloßes 'Datum', die ein lediglich Gegebenes und in dieser Gegebenheit abzuspiegelndes wäre; sondern jede Wahrnehmung schließt einen bestimmten Richtungscharakter in sich, mittels dessen sie über ihr Hier und Jetzt hinausweist. Als bloßes Wahrnehmungs*differential* faßt sie nichtsdestoweniger das *Integral* der Erfahrung in sich[50].

Nel sensibile si presenta in modo immediato e concreto un senso che non è sensibile, e si presenta in quanto originaria e autonoma attività di separazione. È la forma simbolica che si dà a vedere al principio della percezione. La sua struttura fondamentale è la relazione temporale tra momenti differenti e la distinzione della loro identità nel rimando reciproco. Non è effettivamente la struttura della referenza, ma piuttosto quella della loro unità nella trasformazione continua dell'uno nell'altro. E come nota ancora Krois, sono i medesimi termini che definiscono la morfologia di Goethe[51]. Se la percezione è separazione, allora lo è nel senso della distinzione di questa unità nell'esperienza. Ma una simile mediazione, ciò che per Cassirer è infatti unione dopo la separazione, non può che essere la memoria[52].

La memoria è già presente alla percezione come ciò che trattiene insieme una molteplicità altrimenti dispersiva e dà durata a quello che di per sé andrebbe perso se non seguitasse nell'altro che viene dopo. È tuttavia distinta dalla percezione come ciò in cui si riconosce, nella pluralità delle sensazioni, l'identità e l'unità dell'attività. In altri termini, è lo stesso principio della cultura che istituisce ogni forma simbolica.

[47] *Ivi*, p. 78
[48] *Ivi*, p. 116
[49] M. Krois, *The Priority of "Symbolism" over Language in Cassirer's Philosophy,* cit., pp. 9-20
[50] E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen. Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, cit., pp. 231-232
[51] J. M. Krois, *"Form" in Ernst Cassirer's Philosophy and the Nature/Culture Distinction*", in "Divinatio", 16, pp. 67-82.
[52] H-J., Sandkühler, D. Pätzold (a cura di), *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, cit. pp. 111-145

Su questo livello, però, la percezione non è ancora rappresentazione e non è pertanto ancora oggettiva. Ciò che è attivo e ciò che è passivo non sono ancora nettamente distinti e il contenuto non è ancora totalmente altro dalla forma. La percezione qui rende piuttosto evidente la sua unità, seppure in quanto attività di separazione. Non si ha infatti a che fare con una separazione del contenuto dall'espressione ma con la doppia struttura della stessa espressione. Questa è funzione dell'unità: nell'espressione, la forma è il contenuto, non è conosciuta come oggetto ma è sentita come qualità, e il suo valore simbolico si presenta nei termini di un «Tu» con cui interagire[53]. Ma è proprio questa la funzione a cui Cassirer riporta la rappresentazione. Ed è fondamentale sia come prima modalità della percezione sia come forma minima del linguaggio. Soprattutto, lo è perché garantisce il passaggio dalla forma alla funzione e perciò la riflessività di ogni forma simbolica: se è infatti nella espressione che è realizzata la sua struttura fondamentale, è tuttavia nella percezione della espressione, e quindi nella capacità della percezione di distinguere sé stessa e la sua prima funzione, che la forma simbolica è conosciuta e quindi effettiva. Soltanto in questo modo, di fatto, è anche possibile distinguere e insieme tenere uniti percezione e linguaggio.

Se una filosofia dell'immagine in Cassirer è possibile lo è a partire da tutto questo. Il problema della conoscenza si sposta su quello del significato e della sua struttura formale, si riformula in senso funzionale, e quindi si fonda sull'espressione come funzione comune a ogni forma della cultura e capace pertanto di tenere insieme ciascuna di esse. Da questa prospettiva, linguaggio e percezione, parola e immagine, non sono separate né sono l'una da preferire rispetto all'altra, ma sono entrambe parimenti capaci di uno stesso significato.

La crisi diventa strutturale alla rappresentazione perché è la separazione di ciò che é in principio unito per ottenere del significato una conoscenza oggettiva. L'oggettività non è più però il punto di partenza da giustificare, bensì il compito e il punto di arrivo della cultura. È la distinzione e il riconoscimento della libertà dell'attività dell'essere umano a partire dalla necessità di esprimersi[54]. E lo è a partire dalle mediazioni fondamentali che ne istituiscono la sua unità.

L'immagine, in Cassirer, può essere pensata esattamente in questo senso. Non è ancora un oggetto tra gli altri, non ha una definizione precisa e un unico modo di significare, ma è fondamentalmente mediazione e funzione di senso[55]. Soprattutto, è ciò che manifesta il passaggio dall'espressione alla rappresentazione e ciò in cui, assumendo e ponendo fuori di noi i suoi caratteri essenziali, l'espressione inizia a essere oggettiva. Per questo, come distinzione della percezione nel flusso dell'esperienza, è strutturalmente connessa sia alla memoria che all'emozione. E per questo, come realizzazione principale della percezione dell'espressione, è auto-riflessiva e pertanto capace di conoscere la struttura delle forme simboliche nello stesso momento che le presenta. Il compito dell'oggettività posto con la cultura inizia perciò dall'immagine. Essa è da questa prospettiva una presa di distanza dal reale e dall'essere un tutt'uno con la nostra espressione, la trasformazione di ciò che è patito in ciò che è agito, il passaggio dal «Tu» con cui si intende il valore simbolico a un «Es», a un oggetto tra gli altri, per arrivare infine a separare un «Io», e quindi un soggetto e la sua coscienza

[53] M. Sauer, *Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois*, in "Image", 20(7), 2014, pp. 49-69

[54] B. Recki, *„Lebendigkeit" als ästhetische Kategorie. Die Kunst als Ort des Lebens bei Cassirer, Goethe und Kant*, in B. Naumann, B, Recki (a cura di), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, cit., pp. 195-219

[55] M. Sauer, *Bild- versus Kunstbegriff Ernst Cassirers*, in S. Neuber, R. Veressov, (a cura di*), Das Bild als Denkfigur: Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*, Brill, München 2010, pp. 183-198

come separata e autonoma[56]. Ciò che fa della cultura prima di tutto comunicazione. Nell'immagine, in altri termini, si tratta di un passaggio dalla forma della vita a quello della vita delle forme:

> [I]ch fange an ein Bild [...] zu formen. Damit habe ich ein neues Terrain betreten, das Feld [...] der 'lebendigen Formen'. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis[57].

Proprio in questo passaggio, partendo dall'immagine, incontriamo l'estetica. La troviamo come conoscenza della forma, nel doppio senso del genitivo soggettivo e oggettivo. Una conoscenza essenzialmente pre-discorsiva, la cui logica è già affidata alla percezione e la cui domanda fondamentale riguarda il modo in cui noi diamo significato al mondo[58]. È qui, in conclusione, che troviamo anche l'affinità con il pensiero di Vercellone.

BIBLIOGRAFIA

Boehm, G., *Il ritorno delle immagini,* in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), T*eorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina, Torino 2009

Breidbach, O., Vercellone, F., *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Mondadori, Milano 2010

Breidbach, O., Vercellone, F., *Aussichten der Morphologie. Eine bildtheoretische Reflexion*, in R. Müller, et al. (a cura di), *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*, Frommann-Holzboog, Stoccarda 2022

Bredekamp, H., *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*, in K. Sachs-Hombach, *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und Philosophische Grundlagen der Interdisziplinäres Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Colonia, 2005

Bredekamp, H., *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Torino 2015

Bredekamp, H., *Vorwort. Die Aktualität der Morphologie*, in R. Müller, et al. (a cura di), *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*, Frommann-Holzboog, Stoccarda 2022

Bredekamp, H., *Ireniker selten Grades*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 95, 24 aprile 2026

Cassirer, E., *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, WBG, Darmstadt 1989

Cassirer, E., *Philosophie der Symbolischen Formen. Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*. Volume 2, Meiner, Amburgo 1999

Cassirer, E., *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Meiner, Amburgo 2007

Corriero, E. C., Eccher, D., Vercellone, F. (a cura di), *Anselm Kiefer*, Rosenberg&Sellier, Torino 2022.

Bredekamp, H., Krois, J.M. (a cura di), *Sehen und Handeln. Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung,* De Gruyter, Berlino 2010

[56] *Ivi,* p. 191
[57] E. Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Meiner, Amburgo 2007, p. 233
[58] M. Sauer, *Bild- versus Kunstbegriff Ernst Cassirers*, cit.

Eccher, D., Vercellone, F. (a cura di), *Georg Baselitz*, Rosenberg&Sellier, Torino 2024

Franzini, E., Vercellone, F., *Tribalismi. Perché la società si sta frammentando*, Neri Pozza, Vicenza 2026

Goethe, J.W., *Fragmente zur vergleichenden Anatomie. Gestalt und Typus. Morphologie*. In Id., Naturwissenschaftliche Schriften II. Berliner Ausgabe, 24 / Züricher Ausgabe, 17

Krois, J.M., *Cassirer's "Prototype and Model" of Symbolism Its Sources and Significance*, in "Science in Context", 12(4),1999, pp. 531-547

Krois, J.M., *Die Goethischen Elemente in Cassirers Philosophie*, in B. Naumann, B, Recki (a cura di), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Akademie Verlag, Berlino 2002

Krois, J.M., *"Form" in Ernst Cassirer's Philosophy and the Nature/Culture Distinction"*, in "Divinatio", 16, 2002

Krois, J.M., *The Priority of "Symbolism" over Language in Cassirer's Philosophy*, in "Synthese", 179(1), 2011

Krois, J.M., *Bildkörper und Körperschema, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung*, a cura di H. Bredekamp e M. Lauschke, De Gruyter, Berlino 2011

Martinengo, A. *Recensione a Olaf Breidbach e Federico Vercellone, Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, in "Lessico di Etica pubblica", 2, 2010, pp. 97-98

Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press, Chicago 2005

Quartesan, I., *La nuova iconologia di Horst Bredekamp. Storia dell'arte, morfologia, e il potere delle immagini*, Mimesis, Milano-Udine 2024

Recki, B., *„Lebendigkeit" als ästhetische Kategorie. Die Kunst als Ort des Lebens bei Cassirer, Goethe und Kant*, in B. Naumann, B, Recki (a cura di), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Akademie Verlag, Berlino 2002

Sandkühler, H-J., Pätzold, D. (a cura di), *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, Metzler, Stoccarda 2003

Sauer, M., *Bild- versus Kunstbegriff Ernst Cassirers*, in S. Neuber, R. Veressov, (a cura di), *Das Bild als Denkfigur: Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*, Brill, München 2010

Sauer, M., *Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer*, Langer und Krois, in "Image", 20(7), 2014

Vercellone, F., *Morfologie del moderno. Saggi di ermeneutica dell'immagine*, Il Melangolo, Genova 2002.

Vercellone, F., *La forma come struttura comunicativa, in G. Lacchin (a cura di), Goethe: evoluzione e forma*. Herrenhaus, Milano 2007, pp. 66-72

Vercellone, F., *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna 2008

Vercellone, F., *Morphologie. Eine Philosophische Perspektive?* in C. Gentili, C. Nielsen (a cura di), *Der Tod Gottes und die Wissenschaft: Zur Wissenschaftskritik Nietzsches*, De Gruyter, Berlino 2010

Vercellone, F., *Le ragioni della forma*, Mimesis, Milano-Udine 2011

Vercellone, F., *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2013

Vercellone, F., *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017

Vercellone, F., *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018.

Vercellone, F., *L'archetipo cieco. Variazioni sull'individuo moderno*, Rosenberg&Sellier, Torino 2021.

Vercellone, F., *Filosofia del Tatuaggio*, Bollati&Boringhieri, Torino 2023

Vercellone, F., *L'età illegittima*, Raffaello Cortina, Torino 2022

Vercellone, F., Tedesco, S., *Introduction*, in Id. (a cura di) *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp.1-22

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-9251/32271

LA RELATIVITÀ COME FORMA SIMBOLICA. CASSIRER INTERPRETE DI EINSTEIN

Danilo De Luca

Ricercatore indipendente

danilo.deluca@live.com

Abstract

L'articolo ricostruisce l'interpretazione cassireriana della teoria della relatività mostrando come essa costituisca un momento di transizione dal criticismo neokantiano alla filosofia delle forme simboliche. Attraverso il confronto con Einstein, Cassirer non registra semplicemente una trasformazione interna alla fisica moderna, interroga, invece, la relatività per ripensare le condizioni di costituzione dell'esperienza oggettiva. Dopo aver ricondotto tale lettura nel contesto della Scuola di Marburgo e al passaggio dal concetto di sostanza al concetto di funzione, il contributo analizza le lezioni del 1920-1921, in cui la relatività viene assunta quale modello della formazione dei concetti scientifici e terreno di ridefinizione critica del rapporto tra filosofia e scienza. Particolare attenzione viene poi dedicata allo statuto di spazio e tempo: lungi dal dissolvere l'oggettività, la teoria einsteiniana consente a Cassirer di riformularla in termini relazionali, come ordine di coordinazione e non come fondamento sostanziale. Infine, ne risulta una lettura della relatività come riorganizzazione simbolica dell'esperienza scientifica, nella quale il trascendentale kantiano non viene confutato, ma reinterpretato in senso storico, funzionale e non sostanzialistico.

Parole chiave: Neokantismo, tempo, relatività, Cassirer, Einstein

Relativity as a Symbolic Form.
Cassirer as an Interpreter of Einstein

This article reconstructs Cassirer's interpretation of the theory of relativity, showing how it constitutes a moment of transition from neo-Kantian critical philosophy to the philosophy of symbolic forms. In his engagement with Einstein, Cassirer does not merely register an internal transformation within modern physics; rather, he interrogates relativity in order to rethink the conditions for the constitution of objective experience. After situating this reading within the context of the Marburg School and the transition from the concept of substance to the concept of function, the article analyses Cassirer's 1920–1921 lectures, in which relativity is taken both as a model for the formation of scientific concepts and as a field for the critical redefinition of the relationship between philosophy and science. Particular attention is then devoted to the status of space and time: far from dissolving objectivity, Einstein's theory enables Cassirer to reformulate it in relational terms, as an order of coordination rather than as a substantial foundation. Ultimately, the article presents Cassirer's reading of relativity as a symbolic reorganisation of scientific experience, in which the Kantian transcendental is not refuted, but reinterpreted in historical, functional, and non-substantialist terms.

Keywords: Neo-Kantianism, time, relativity, Cassirer, Einstein

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Danilo De Luca

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

1. INTRODUZIONE

Molto si è detto sulla teoria della relatività, in particolare riguardo le sue possibili interpretazioni e ridefinizioni. Agli occhi di Ernst Cassirer, essa rappresenta qualcosa di più di una semplice analisi epistemologica, si tratta, in primo luogo, di un tentativo di comprendere come la fisica moderna abbia posto in questione le categorie attraverso cui viene organizzata la nostra esperienza del mondo, e in secondo luogo, una ridefinizione del criticismo post-kantiano in vista di una progressiva elaborazione della teoria delle forme simboliche. Come procedere dunque nell'esame del pensiero del filosofo di Breslavia? In una prima parte, il presente contributo intende ricostruire il quadro teorico del neokantismo di Marburgo, mostrando come il passaggio dal concetto di sostanza al concetto di funzione prepari il terreno per il confronto con la nuova fisica. Successivamente ci concentreremo sulle lezioni del 1920-1921 raccolte ne *I problemi filosofici della teoria della relatività* nel quale vengono ridefiniti i rapporti tra fisica, filosofia e teoria dell'oggetto e di conseguenza sul problema di spazio e tempo, chiarendo come il loro statuto si trasformi da presunte realtà fisiche a condizioni di coordinazione e di determinazione dell'esperienza. Infine, assunta la relatività come motore simbolico dell'esperienza, verrà argomentato un confronto diretto tra Einstein e la logica delle forme simboliche. L'obiettivo, insomma, è quello di mostrare come l'impronta di Cassirer investa in una più ampia trasformazione il concetto moderno di realtà, nel punto in cui esperienza, oggettività e simbolizzazione vengono a disporsi entro una nuova chiave teorica. Quali conseguenze comporta questa interpretazione per la nostra comprensione della modernità? In che modo la trasformazione dei concetti di spazio e tempo si riflette sulla nostra percezione della realtà? Sono queste alcune delle domande che orienteranno la nostra indagine su un filosofo che ha saputo cogliere, forse meglio di altri, il significato culturale della rivoluzione einsteiniana.

2. IL NEOCRITICISMO E LA SCUOLA DI MARBURGO

Per comprendere a pieno il contributo di Cassirer alla relatività, non basta collocarla genericamente entro un *ritorno a Kant* di primo Novecento; occorre piuttosto ricostruirne il luogo teorico preciso, ovvero il neocriticismo della Scuola di Marburgo, iscritto all'interno di una storia dell'idealismo che va da Platone fino a Leibniz, passando per Descartes. Qui, infatti, il criticismo cessa di essere letto come una dottrina delle facoltà in senso psicologico e viene riformulato come teoria delle condizioni logiche dell'oggettività scientifica. In altre parole, ciò che accomuna Hermann Cohen, Paul Natorp e il primo Cassirer non è una fedeltà scolastica alla lettura kantiana, bensì la convinzione che il trascendentale debba essere ripensato a partire dalla scienza moderna, dal suo linguaggio e dalle sue forme di validità. Questo significa che il *ritorno a Kant* marburghese deve essere inteso come una radicalizzazione del problema critico. È infatti noto che il programma di Marburgo trovi in Cohen il suo impulso decisivo, giacché opere come *Kants Theorie der Erfahrung*[1] e, soprattutto, *Logik der reinen Erkenntnis*[2] ridefiniscono l'apriorità come una struttura metodica della costituzione dell'oggetto e non come possesso originario di forme psicologicamente date, in altre parole una legalità dell'essere. Infatti, in questo contesto, le forme di spazio e tempo non sono solo "contenitori" ontologici, ma nemmeno residui di una metafisica della presenza, sono invece funzioni formali che rendono

[1] H. Cohen, *Kants Theorie der Erfahrung, III ed.* Berlin, B. Cassirer 1918.
[2] H. Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*, Berlin, B. Cassirer 1902.

possibile l'unità della conoscenza. Per questo il criticismo marburghese si sviluppa fin dall'inizio come una polemica anti-sostanzialistica: l'oggetto della conoscenza non precede il processo conoscitivo inteso come dato, ma si sviluppa all'interno di una trama di determinazioni concettuali. Cassirer si forma integralmente entro questo orizzonte, seguendo infatti la linea di Cohen secondo cui l'oggetto non sia separabile dalle funzioni logiche che ne rendono possibile la costituzione scientifica. Quindi, se da un lato il filosofo di Breslavia ha un riferimento privilegiato in Cohen per quanto riguarda la fondazione logica della scienza matematica della natura, dall'altro ne vuole elaborare una teoria più mobile delle forme di oggettivazione. Il testo decisivo, da questo punto di vista, è *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*[3], nel quale la critica della sostanza diviene il presupposto di una teoria relazionale del concetto. Qui, il centro nevralgico è la questione storico-epistemologica: la scienza moderna non opera più mediante concetti-genere ricavati per astrazione da proprietà comuni, bensì mediante concetti-funzione, cioè mediante schemi di relazione che ordinano il molteplice secondo leggi. Il concetto, scrive Cassirer, è "regola universale per il collegamento del particolare"; e ciò significa che il lavoro conoscitivo non consiste nel rispecchiare un'essenza già data, ma nel costruire un ordine di connessioni. Da qui anche la celebre formula secondo cui il mondo sensibile non è semplicemente riprodotto, bensì "trasformato e sostituito da un ordine d'altra natura": formula che esprime con grande nettezza il distacco cassireriano da ogni epistemologia della copia. Detto ciò, la questione non è se Einstein smentisca Kant in senso banale, bensì se la trasformazione dei concetti di spazio, tempo e oggetto costringa a riformulare il criticismo su basi meno intuitive e più rigorosamente relazionali. Ora, nel dibattito neokantiano, i principali punti di attrito si possono ridurre a due: da un lato il problema dell'a priori; dall'altro il rapporto tra l'Estetica trascendentale e la crisi dell'universalità euclidea, già evidenziata dalle geometrie non euclidee e dalla nuova struttura dello spazio-tempo relativistico. Cassirer si distingue dagli interpreti più difensivi proprio perché non tenta di salvare Kant attraverso una riduzione della relatività a caso particolare del criticismo tradizionale; assume, invece, la nuova fisica come un'occasione per liberare l'eredità kantiana dai suoi residui intuizionistici e sostanzialistici. Infatti, «if an epistemological interpretation cannot survive revolutions in physics, it is not as powerful as one which can»[4]. Sarebbe a dire che la filosofia cassireriana risulta più flessibile rispetto ad altre letture neokantiane, perché non vincola l'a priori a contenuti scientifici determinati, ma lo riformula come funzione dinamica di oggettivazione. Quindi, se il neokantismo marburghese aveva già spostato il baricentro della filosofia dall'essere alla validità, ovvero dalla cosa alla funzione, Einstein rende questo spostamento visibile sul terreno stesso della fisica. Non sorprende, allora, che Cassirer legga il significato filosofico della rivoluzione relativistica come il compimento di un processo di formalizzazione e di de-ontologizzazione già inscritto nella logica della scienza moderna. Infatti, da questa prospettiva non avviene una semplice separazione tra una parte trascendentale invariabile e una parte empirica mutevole, ma una più sottile articolazione tra forma e contenuto: «Therefore, Cassirer draws attention to a peculiar distinction between purely formal and content concepts. He claims that space and time as pure forms of order are invariant with regard to all changes in physical theory; nevertheless, contents are not merely separated in the sense that one firmly distinguishes the transcendental

[3] E. Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin, B. Cassirer 1910.

[4] L. Laino, *Natorp, Cassirer and the Influence of Relativity Theory on Neo-Kantian Philosophy*, in C. Russo Krauss, L. Laino, eds., *Philosophers and Einstein's Relativity. The Early Philosophical Reception of the Relativistic Revolution*, Cham, Springer, 2023, p. 109. Trad. mia: "se un'interpretazione epistemologica non è in grado di sopravvivere alle rivoluzioni della fisica, essa non è potente quanto un'interpretazione che ne è capace".

from the empirical part. In fact, modifications in the relativisation of coordinates impacting the theory are not merely empirical»[5]. La relatività, lontana dal produrre una dissoluzione dell'oggettività, segna piuttosto il passaggio a un livello più alto di oggettivazione: ciò che viene lasciato alle spalle sono le idee di spazio e tempo pensati come *res*, ovvero come supporti assoluti o recipienti del reale; ne emerge invece una rete di rapporti invarianti, definibili solo entro una struttura matematica relazionale. È qui che la posizione di Cassirer si separa tanto dal kantismo più rigido quanto da una ricezione meramente positivistica di Einstein. La teoria della relatività non vale, per lui, come semplice descrizione empirica di nuovi fenomeni, ma come ristrutturazione delle condizioni di oggettività della fisica. Le coordinate spazio-temporali cessano di avere un significato fisico autonomo; diventano, per così dire, meri segni d'ordine, mentre il contenuto oggettivo della teoria dipende dalle relazioni invarianti che si conservano nel mutamento dei sistemi di riferimento. Per la medesima ragione, anche il concetto di campo acquista, nella lettura cassireriana, un rilievo filosofico decisivo, poiché consente di oltrepassare la cornice meccanicistica e corpuscolare della fisica classica. Insomma, il rapporto di Cassirer con il neokantismo non può essere descritto né nei termini di una pura continuità scolastica né in quelli di una rottura. Più precisamente, il filosofo di Breslavia radicalizza il programma marburghese proprio nel momento in cui lo spinge oltre il suo assetto originario: ne conserva il nucleo metodologico - il primato della funzione, il carattere costitutivo del concetto, la natura non data dell'oggetto - ma lo apre a un'idea più ampia e dinamica di esperienza e di oggettivazione. La nuova fisica non confuta il trascendentale, ne costringe piuttosto la riformulazione in senso relazionale, storico e, in ultima analisi, simbolico.

3. IL TERRENO DELLA CONCILIAZIONE: LE LEZIONI DEL 1920-1921

Raccolte in *I problemi filosofici della teoria della relatività*[6], le lezioni appartengono al semestre invernale 1920-1921 e si collocano a ridosso di *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie*[7], tuttavia, proprio per questo, le lezioni non valgono come una semplice anticipazione del volume del 1921, ma come il luogo in cui Cassirer espone in forma più aperta il proprio confronto con Einstein. Ciò che viene messo a tema non è soltanto una teoria fisica tra le altre, bensì la possibilità di assumere il paradigma relativistico come terreno fertile per il criticismo, ovvero come quel punto in cui diventa chiaro che la trasformazione della fisica moderna obbliga a una riformulazione delle condizioni stesse dell'oggettività. Cassirer vi insiste sul fatto che la relatività, la quale «presenta infatti - e non soltanto nei suoi risultati, bensì già nei suoi primi concetti fondamentali e nella posizione dei suoi problemi - un culmine dell'astrazione matematica»[8], è stata esposta al pubblico in forme per lo più fuorvianti, facendo in modo che il senso non venisse colto fermandosi ai risultati più vistosi, ma solo circoscritto ai suoi risultati e alle «proprie sorgenti concettuali»[9], cioè da problematiche metodologiche che l'hanno resa possibile. Già dal capitolo introduttivo, il bersaglio polemico che ne risulta presenta una duplice valenza: da un lato la divulgazione sensazionalistica della nuova fisica; dall'altro una ricezione filosofica troppo sbrigativa, che pretende di trarre conseguenze metafisiche dalla

[5] L. Laino, *Natorp, Cassirer and the Influence of Relativity Theory on Neo-Kantian Philosophy*, in C. Russo Krauss, L. Laino, eds., *Philosophers and Einstein's Relativity. The Early Philosophical Reception of the Relativistic Revolution*, Cham, Springer, 2023, p. 125.
[6] E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività. Lezioni 1920–1921*, a cura di R. Pettoello, Milano-Udine, Mimesis 2015.
[7] E. Cassirer, *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen*, Berlin, B. Cassirer 1921.
[8] E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività*, cit., p. 34.
[9] Ibidem.

relatività senza averne prima compreso il movimento interno. Ne consegue, allora, che la questione non riguarda anzitutto il contenuto paradossale della teoria, bensì la forma della sua costruzione concettuale. La relatività interessa non come repertorio di tesi spettacolari sul mondo, ma come rivelatore del modo in cui la scienza moderna produce i propri oggetti di validità. Questo orientamento viene reso del tutto esplicito all'inizio della trattazione: «intendiamo interpretare qui dunque la teoria della relatività come modello di formazione di ipotesi in fisica. Essa non ci introdurrà tanto nell'essere della natura, in quanto cosa in sé e cosa per sé; qui il filosofo vuole piuttosto studiare il carattere della conoscenza fisica»[10]. Da questo passaggio notiamo l'intenzione di sottrarre la lettura del paradigma relativistico sia a una metafisica dell'essere sia a un positivismo dei fatti, infatti, la fisica, per Cassirer, non è mai mera registrazione del dato è invece il luogo in cui si manifesta, con particolare evidenza, la funzione costruttiva del pensiero. La filosofia, di conseguenza, non deve correggere Einstein dall'esterno, bensì comprendere come la nuova fisica trasformi dall'interno i concetti di oggettività e legalità naturale. Ciò spiega perché il problema della relatività venga da lui spostato fin dall'inizio dal terreno dei «risultati ultimi»[11] a quello della genesi concettuale e della forma ipotetica della conoscenza scientifica. In altri termini, l'oggetto vero delle lezioni non è Einstein come autore di una nuova cosmologia, ma Einstein come occasione di chiarificazione del metodo critico. Da qui deriva anche la celebre deviazione metodica del primo capitolo. Cassirer osserva infatti che occorre fare un ampio giro e non cominciare con l'analisi della teoria della relatività, bensì con il «problema generale della formazione dei concetti in fisica»[12], perché solo in questo modo ci si può garantire il corretto accesso metodico alla teoria. Una scelta che, a prima vista, potrebbe apparire elusiva ma che contiene l'impianto teorico di tutto il corso. La relatività solleva un problema filosofico decisivo non tanto perché modifichi questo o quel contenuto della fisica classica, quanto perché costringe a ripensare il concetto stesso di verità scientifica. Non a caso Cassirer formula il compito del pensiero contemporaneo nei termini di una ricerca di via tra la «Scilla del mero nominalismo e relativismo, per i quali tutta la verità diventa un mero "*Als-Ob*", una mera finzione, e la Cariddi della concezione ingenuamente assolutistica del mondo e delle cose»[13]. È precisamente in questo intervallo che si colloca la sua interpretazione: contro ogni riduzione funzionalistica, ma anche contro ogni teoria della conoscenza come copia del reale. La relatività viene così inscritta in una più ampia critica dell'assolutismo metafisico e del soggettivismo empiristico: essa non elimina la verità, ma la sottrae al paradigma della cosa per ricondurla a quello della legge. Il gesto teorico decisivo consiste nel mostrare che l'oggettività non coincide con l'immobilità dell'oggetto, bensì con l'invarianza della connessione, per questo i concetti di verità, realtà e oggettività vengono ridefiniti alla luce di una epistemologia critica di cui la relatività ne è il motore interpretativo. È anche vero che Cassirer scrive «ogni risposta data dalla fisica intorno al carattere ed alla particolare natura specifica dei propri concetti fondamentali, per la gnoseologia torna di fatto ad assumere, automaticamente, la forma di problema»[14], ma aggiunge subito che la filosofia non può pretendere di affiancare ai criteri della fisica un proprio criterio indipendente di validazione del

[10] *Ivi*, p. 35.
[11] *Ivi*, p. 54. Riporto la citazione per intero «Questo è l'essenziale problema epistemologico che la teoria della relatività solleva. Il suo essenziale contenuto filosofico e il suo merito filosofico, come cercheremo di mostrare, non consiste tanto nei suoi risultati ultimi, quanto piuttosto nel fatto che essa ha sollevato con piena determinatezza questa domanda. "Confondere i confini delle scienze non significa accrescerle ma deformarle"». L'ultima citazione è riferita a I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B VIII, Ak, Bd. III, p. 8; tr. it. cit., p. 40.
[12] *Ivi*, p. 57.
[13] *Ivi*, p. 56.
[14] E. Cassirer, *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie*, ECW, vol. 10, p. 6; tr. it. cit., p. 468.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

contenuto teorico. E ancora: «accanto a questa norma non vi è spazio per un altro modo "speculativo" di trattazione»[15]. È chiaro allora come si presenta il terreno metodologico su cui lavora il filosofo di Breslavia: la filosofia deve rinunciare a essere *scientia scientiarum*, non per subordinarsi alla scienza, ma per assumere più rigorosamente il proprio compito critico. Essa non giudica dall'esterno il contenuto della teoria fisica; ne chiarisce piuttosto il senso, i limiti, le condizioni di intelligibilità. Il rapporto con Einstein, pertanto, non è né subalterno né concorrenziale: è un rapporto di riflessione di secondo grado, nel quale la fisica fornisce i dati concettuali e la filosofia ne esplicita la portata trascendentale. L'ultima mossa delle lezioni consiste nell'allargare questo chiarimento metodologico oltre la sola epistemologia della scienza. Cassirer rifiuta infatti che la fisica possa imporsi come unica forma lecita di razionalità, infatti insiste sul fatto che «ogni ambito della cultura umana implica una differente concezione della realtà»[16] di qui la necessità di respingere ogni pretesa «assolutistica, dogmatica o unilaterale»[17] e di assegnare a ciascuna forma il proprio posto in un complesso più ampio. A questo punto, «liberare il quadro dell'universo da questa unilateralità»[18] diviene il compito della filosofia sistematica, la quale oltrepassa la sola gnoseologia per abbracciare «il tutto delle forme simboliche»[19]. Proprio per questo la relatività generale apre, secondo Cassirer, almeno "dalla parte negativa", la via a una "conciliazione tra fisica e filosofia": non perché le due si confondano, ma perché entrambe sono ormai costrette ad abbandonare la rappresentazione ingenuamente cosale di spazio, tempo e oggetto[20]. È in questo senso che le lezioni non sono un commento esterno a Einstein, ma il punto in cui il criticismo marburghese, interrogando la nuova fisica, inizia a trasformarsi nella logica plurale delle forme simboliche. Insomma, Cassirer non salva Kant irrigidendolo in un apriorismo immobile; lo salva riformulandone il nucleo autentico. L'a priori non è un inventario definitivo di forme eterne, ma la funzione regolativa che rende possibile l'unità sintetica dell'esperienza scientifica. Per questo la relatività generale, con il suo postulato di covarianza, non distrugge la filosofia critica: ne mostra piuttosto la capacità di sopravvivere alla trasformazione storica delle scienze.

4. SPAZIO E TEMPO

> «Non abbiamo bisogno di cambiare nulla, nella prospettiva della teoria della relatività, a condizione che non fraintendiamo questo pensiero, interpretando spazio e tempo stessi come datità intuitive, come oggetti dell'intuizione, oggetti intuiti o intuibili, bensì li interpretiamo come condizioni, principi di ogni possibile intuizione, condizioni della "coordinazione" intuitiva dei fenomeni. In questo senso la dottrina kantiana dello spazio e del tempo viene brillantemente confermata dalla teoria della relatività»[21]

Di certo il confronto fra Cassirer ed Einstein acquisisce massima densità teorica nel momento in cui la relatività costringe a ridefinire lo statuto epistemologico delle determinazioni spazio-temporali. Il problema non coincide infatti con la semplice sostituzione del paradigma newtoniano mediante una nuova immagine del mondo. Esso riguarda, più precisamente, il luogo in cui l'oggettività può ancora essere pensata una

[15] E. Cassirer, *Philosophische Probleme der Relativitätstheorie*, ECW, vol. 9, p. 217.
[16] R. Pettoello, *Una nuova immagine del mondo*, in E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività. Lezioni 1920-1921*, a cura di R. Pettoello, Milano-Udine, Mimesis 2015, p. 22.
[17] *Ibid*.
[18] E. Cassirer, *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie*, cit., pp. 113-114; tr. it. cit., p. 600.
[19] *Ibid*.
[20] Cfr. R. Pettoello, *Una nuova immagine del mondo*, cit., p. 22.
[21] E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività*, cit., p.133.

volta che a spazio e tempo sia stato tolto «l'ultimo avanzo di oggettività fisica»[22]. In questa prospettiva, la posta in gioco non è la caduta di due coordinate tradizionali della fisica classica, ma la trasformazione del criterio di validità della descrizione scientifica: l'unità dell'esperienza non può più essere cercata nell'identità metrica di un unico spazio e di un unico tempo, bensì nella legalità delle trasformazioni che consentono di passare da un sistema di riferimento all'altro senza perdere l'univocità dell'ordine naturale. Eulero rappresenta ancora il momento in cui spazio e tempo assoluti vengono assunti come realtà fisiche certe; ma già il paradosso di Carl Neumann, cui Cassirer attribuisce un valore metodologico decisivo, incrina tale sicurezza mostrando che il principio di inerzia, assunto come fondamento della meccanica, non possiede nella sua formulazione consueta né un immediato significato empirico né un senso logico pienamente trasparente[23]. Anche il tentativo machiano di ancorare l'inerzia al «cielo delle stelle fisse»[24] non risolve definitivamente il problema: esso segnala, piuttosto, che l'appello a un sistema privilegiato resta un espediente teorico fragile, incapace di giustificare l'universalità delle leggi fisiche. Il merito di Einstein consiste precisamente nell'aver portato a compimento questa critica, mostrando che il privilegio di un sistema non è soltanto empiricamente problematico, ma metodologicamente illegittimo. È qui che si comprende il primo nucleo decisivo della posizione di Cassirer: la relatività non equivale alla dissoluzione dell'ordine oggettivo, ma alla sua riformulazione su basi non sostanzialistiche. La tesi secondo cui la relativizzazione delle misure spaziali e temporali minaccerebbe di cancellare il «pensiero della determinazione chiara dell'oggetto»[25] è assunta nelle *Lezioni* con la massima serietà, proprio perché tocca il centro della tradizione critica: se non si dà più *un solo tempo* e *un solo spazio* comuni a ogni esperienza, allora sembrerebbe cadere anche la forma unitaria dell'oggetto[26]. Ma, lungi dal trarre da ciò una conclusione scettica, Cassirer mostra che la teoria della relatività rinuncia a quella «posizione di privilegio»[27] dei vecchi sistemi assoluti non perché rinunci alla determinatezza univoca dell'accadere, bensì perché dispone di «nuovi strumenti concettuali»[28] per soddisfarla. In altri termini, la relatività non sostiene affatto che per ognuno è vero quello che gli appare; essa mira piuttosto a elevarsi «dalla dispersione delle singole vedute a una visione complessiva dell'accadere»[29]. L'oggettività non coincide più con la fissità delle coordinate, ma con la struttura relazionale che rende commensurabili le diverse misurazioni. Da questo punto di vista, il significato propriamente filosofico di spazio e tempo si chiarisce solo quando si distingue rigorosamente il piano del fisico da quello del filosofo. Per il fisico, ciò che si chiama spazio e tempo è una molteplicità concreta e misurabile, ottenuta mediante il coordinamento legale dei punti-evento; per il filosofo, invece, spazio e tempo designano i modi e i presupposti stessi di questo coordinare. Proprio questa distinzione impedisce di leggere Einstein come semplice distruttore del trascendentale. Se le coordinate spazio-temporali perdono il loro carattere di contenuti fissi riferiti alle cose, ciò non significa che vengano meno le condizioni della loro intelligibilità; significa, al contrario, che tali condizioni devono essere pensate in modo più rigoroso, come forme di ordinamento e non come entità o quasi-entità. Cassirer scrive infatti che, «al pensiero di spazio e tempo, in quanto "forme dell'intuizione"»[30],

22 *Ibid*.
23 A. Einstein, *Il significato della relatività*, a cura di E. Vinassa de Regny, Roma, Newton Compton 2019, p. 61.
24 E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività*, cit., p. 115.
25 *Ivi*, p. 125.
26 Cfr. *ivi*, pp. 124-126.
27 E. Cassirer, *La teoria della relatività di Einstein* (1920), prefazione di G. Giorello, Roma, Castelvecchi 2015, p. 51.
28 *Ibid*.
29 *Ivi*, p. 26.
30 E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività*, cit., p. 133.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

non abbiamo bisogno di cambiare nulla dal punto di vista della relatività, a condizione di non fraintendere tali forme come «datità intuitive»[31] o «oggetti dell'intuizione»[32], ma di interpretarle come *condizioni* e «principi di ogni possibile intuizione»[33], cioè come «*condiciones quaelibet sensibilia certa lege sibi coordinandi*»[34]. In questo senso, la relatività non confuta Kant, ma lo costringe a essere letto contro ogni psicologismo e contro ogni reificazione delle forme pure. Spazio e tempo non sono cose; non sono neppure semplici nomi; sono schemi di coordinazione, condizioni della sintesi fenomenica, forme operative della determinazione oggettiva. Per questo Cassirer afferma che «questo senso la dottrina kantiana dello spazio e del tempo viene brillantemente confermata dalla teoria della relatività; questa, infatti, ci mostra appunto che anche per il fisico spazio e tempo non sono mai dati come una qualche cosa, bensì che egli se ne serve soltanto come schemi di coordinazione»[35]. Da qui deriva anche il senso del nesso fra relativizzazione e invarianza. La relativizzazione delle grandezze spazio-temporali non ha un significato puramente negativo; essa è la condizione necessaria per la scoperta dei nuovi invarianti della teoria. Proprio perché spazio e tempo non sono più assunti come recipienti invariabili, diventa possibile far emergere ciò che invariabile resta davvero: non le misure prese una volta per tutte, ma la struttura delle leggi che si conserva attraverso la variazione dei sistemi. L'unità non precede più il processo della conoscenza come dato, ma ne costituisce il risultato metodico. Ciò permette anche di chiarire perché Cassirer non si limiti a parlare di relatività fisica, ma la assuma come indice di una trasformazione più profonda del concetto di natura. Se la meccanica classica presupponeva ancora, almeno implicitamente, uno spazio omogeneo e continuo e un tempo uniforme nei quali il movimento poteva essere pensato come modificazione di una sostanza persistente, la nuova teoria rende manifesto che tali presupposti appartenevano a un preciso assetto storico-concettuale della scienza. La relatività generale fonda perciò l'unità della natura in un senso nuovo, unificando fenomeni gravitazionali ed elettrodinamici sotto un principio metodologico superiore; e il punto in cui essa ammette implicitamente la propria premessa trascendentale è, secondo Cassirer, il concetto di *coincidenza*, cui viene ricondotto in ultima analisi il contenuto e la forma delle leggi di natura[36]. L'obiettivo è non ricondurre la fisica a una metafisica dell'essere, ma mostrare che il suo operare rinvia sempre già a forme di sintesi e di ordinamento che ne rendono possibile la legalità. Ora, un ulteriore elemento è che la ridefinizione di spazio e tempo in Cassirer non comporta affatto l'assolutizzazione della sola fisica. La relatività non autorizza a sostenere che l'unico spazio e l'unico tempo legittimi siano quelli della teoria einsteiniana; essa delimita, più precisamente, il modo in cui la fisica costruisce il proprio oggetto. Da qui deriva la necessità di distinguere i diversi regimi di realtà e i diversi livelli di oggettivazione. È significativo, in tal senso, che Cassirer colleghi la storia della fisica non alla semplice scoperta di *fatti*, ma alla scoperta di strumenti concettuali specifici e sempre nuovi, entro i quali spazio e tempo conservano una posizione stabile, pur non dovendo essere intesi come «contenuti fissi, riferiti alle cose o alle rappresentazioni»[37]. La stabilità, dunque, non è quella di un contenuto immobile, ma quella di una funzione metodica che si ridefinisce storicamente restando condizione di

[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*
[34] «Condizione [...] in forza della quale [...] deve coordinarsi i sensibili - quali che siano - secondo una legge ben definita» (I. Kant, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, in Ak, Bd. II, p. 400; Id., *La forma e i principi del mondo sensibile e intelligibile*, in *Scritti precritici*, cit., pp. 437-438).
[35] E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività*, cit., p. 133.
[36] E. Cassirer, *La teoria della relatività di Einstein*, cit., p. 79.
[37] *Ivi*, p. 87.

intelligibilità. È esattamente questo dinamismo formale che prepara il passaggio dal problema trascendentale della conoscenza alla futura teoria delle forme simboliche[38]. Insomma, il problema di spazio e tempo non designa in Cassirer il luogo di una capitolazione del criticismo davanti alla nuova fisica, ma, al contrario, il punto in cui il criticismo si libera definitivamente dai propri residui sostanzialistici. La relatività mostra che spazio e tempo non possono più essere pensati come *cose* fisiche né come strutture rigidamente fisse; ma mostra, nello stesso tempo, che senza forme di coordinazione, senza principi di connessione, senza una sintesi capace di ordinare la pluralità dei sistemi, non si darebbe alcuna esperienza oggettiva della natura. Ciò che viene meno, insomma, non è il trascendentale, ma la sua interpretazione ontologica. E proprio in questa riformulazione - spazio e tempo come funzioni di coordinazione, come condizioni dell'unità legale dell'esperienza, come strumenti di una oggettivazione relazionale - si lascia già intravedere il passaggio dalla critica della conoscenza alla filosofia delle forme simboliche.

5. UNA RIORGANIZZAZIONE SIMBOLICA DELL'ESPERIENZA

All'interno della cornice neokantiana Cassirer si muove recuperando l'intuizione centrale del filosofo di Königsberg secondo cui tutta la conoscenza che possediamo è di derivazione esperienziale, soprattutto se riguarda i fenomeni naturali. Tuttavia, egli rifiuta tanto un empirismo riduzionista quanto un idealismo astratto, sottolineando la necessità di una cooperazione dinamica tra percezione e intelletto. L'esperienza, infatti, non è mera registrazione passiva di dati sensibili, ma costruzione attiva: gli eventi empirici sono "singole osservazioni" che acquistano significato solo attraverso la loro organizzazione concettuale. Il significato filosofico della teoria della relatività, nella lettura di Cassirer, non si lascia cogliere se la si riduce a una semplice correzione interna della fisica classica o a una mera sostituzione del quadro newtoniano mediante una nuova immagine del mondo. Ciò che in essa viene realmente in questione è, più radicalmente, la struttura stessa dell'esperienza scientifica. La relatività rende infatti manifesto che l'esperienza, in fisica, non coincide mai con la mera immediatezza del dato, ma implica sempre un lavoro di selezione, organizzazione e formalizzazione senza il quale non si darebbe alcuna oggettività. In questo senso, il punto decisivo non è che la nuova fisica si allontani dall'esperienza, ma che mostri con particolare nettezza come ogni esperienza scientifica sia già un'esperienza mediata[39]. Da qui deriva una conseguenza che la teoria della relatività rende particolarmente evidente: il valore scientifico dell'esperienza non risiede nel suo contenuto bruto, ma nella forma ideale che essa riceve. Per questo Cassirer può sostenere che il rilievo filosofico della relatività non consiste tanto nel semplice materiale d'osservazione come tale, quanto piuttosto nella forma ideale a cui questo materiale viene elevato e nell'interpretazione concettuale che riceve. La nuova fisica non elimina dunque il riferimento all'esperienza, ma ne sottrae il senso a ogni empirismo ingenuo. L'osservazione resta necessaria; tuttavia, ciò che decide del suo significato non è il mero accaduto, bensì la rete concettuale entro cui quell'accaduto viene articolato. In questo senso, la relatività non è registrazione passiva di fatti: essa è una teoria che porta alla massima visibilità l'intreccio costitutivo di esperienza e pensiero, di dato e forma, di osservazione e legge. È precisamente a questo livello che il confronto con la relatività consente a Cassirer di ridefinire l'esperienza contro due riduzionismi speculari. Da un lato, contro il realismo della copia, che

[38] Cfr. A. Zamparo, *Cassirer interprete della rivoluzione fisica del Novecento: una reinterpretazione delle categorie di spazio*, Tempo e causalità, tesi di laurea, pp. 29-30.

[39] Cfr. M. T. Speranza, *Cassirer e la fisica einsteiniana. Il vantaggio epistemologico della teoria della relatività*, in S&F, 15, 2016, pp. 84-90.

continua a supporre che la scienza debba limitarsi a rispecchiare un ordine già pronto dell'essere; dall'altro, contro una lettura meramente convenzionalistica o finzionalistica, che riduce la teoria a puro artificio simbolico senza presa sul reale. La posta in gioco della relatività consiste invece nel mostrare che il reale scientifico emerge solo nel punto in cui il molteplice empirico viene sottoposto a un principio di connessione. Perciò, quando nuovi fatti sembrano incrinare le forme precedenti del sapere, non si assiste al collasso del pensiero, ma a una sua riorganizzazione: esso trova, per così dire, un nuovo cardine attorno a cui si riordina la totalità dell'esperienza possibile[40]. È a partire da questo primo movimento che si comprende il secondo, cioè il nesso tra relatività e forma simbolica. «In questo passaggio dallo stato della mera sensazione a quello della forma matematica, della forma simbolica consiste lo specifico segreto epistemologico, il problema della costituzione fisica dei concetti»[41]. Se la conoscenza scientifica non è riproduzione di cose, ma costituzione di relazioni oggettive, allora la relatività appare a Cassirer come uno dei luoghi in cui la funzione simbolica della conoscenza si manifesta con maggiore nettezza. E ancora, «la realtà concreta […] si contrappone apertamente alla realtà, così come si presenta alla percezione immediata, in quanto qualcosa di profondamente e progressivamente mediato: come un insieme non di cose o di qualità esistenti, ma di astratti simboli ideali»[42]. La nuova fisica dissolve infatti gli ultimi residui di una concezione sostanzialistica del reale: spazio e tempo cessano di valere come contenitori o enti in sé e diventano momenti di un sistema di coordinazione, strumenti formali per l'ordinamento dell'esperienza. Se la fisica relativistica mostra che il reale scientifico è il prodotto di una specifica organizzazione simbolica dell'esperienza, allora essa non può più pretendere di esaurire da sola il concetto di realtà. Cassirer insiste, infatti, sul fatto che ogni ambito della cultura implica una propria articolazione del reale e che il compito della filosofia sistematica consiste nel ricondurre queste diverse configurazioni entro il tutto delle forme simboliche, assegnando a ciascuna il proprio luogo. C'è da precisare però che la filosofia delle forme simboliche non può ridursi a una trasposizione della fisica relativistica sul piano della cultura. Se nella relatività generale le trasformazioni possono modificare le metriche dello spazio-tempo, nella filosofia della cultura le diverse "metriche" simboliche, quali: mito, linguaggio, arte, scienza, non devono essere cancellate o assorbite in un unico modello di oggettività. Esse devono piuttosto essere comprese nella loro differenza e nella loro correlazione reciproca. Ciò conduce non a un relativismo, ma a una teoria comparativa dell'oggettività: la verità non appartiene isolatamente a una singola forma, ma al sistema delle loro relazioni[43]. Ora, per tornare al discorso precedente, la relatività diventa esemplare non perché offra la formula ultima dell'essere, ma perché rende visibile il carattere costruttivo, relazionale e non cosale dell'oggettività[44]. Qui Cassirer chiarisce che la conoscenza non tende a fissare gli ultimi e assoluti elementi della realtà, ma procede come processo indefinito, nel quale il relativamente necessario subentra al relativamente contingente e il relativamente invariabile prende il posto del relativamente variabile. La relatività offre una figura esemplare di questo processo: essa non conduce a una realtà ultima che si imporrebbe immediatamente al pensiero, ma a un nuovo livello di formalizzazione, nel quale il pensiero riconosce come proprio invariante non la costanza di cose, bensì la costanza di relazioni e di leggi. In questa prospettiva, non si riferisce solo ad una teoria fisica: è un caso eminente della dina-

[40] E. Cassirer, Prefazione a *Filosofia delle forme simboliche*, vol. III, *Fenomenologia della conoscenza*, Firenze, La Nuova Italia 1966, pp. XII-XV.
[41] E. Cassirer, *I problemi filosofici della teoria della relatività*, cit., p. 70.
[42] E. Cassirer, *La teoria della relatività di Einstein*, cit., p. 23.
[43] Cfr. L. Laino, *The influence of relativity on the philosophy of symbolic forms*, in Continental Philosophy Review, 57, 2024, pp. 337-338.
[44] Cfr. M. T. Speranza, *Cassirer e la fisica einsteiniana*, cit., pp. 87-89.

mica simbolica della conoscenza. Ne consegue che la relatività non deve essere assunta, in Cassirer, come paradigma totalizzante dell'intero reale. Al contrario, essa acquista il suo rilievo massimo proprio quando viene collocata entro una teoria più ampia della pluralità delle forme. Le Lezioni insistono sul fatto che la scienza non può presentarsi come l'unica forma lecita di razionalità e che ogni ambito della cultura umana implica una differente concezione della realtà. La relatività è decisiva non perché esaurisca la realtà, ma perché illumina, con particolare rigore, il modo in cui una forma simbolica specifica - quella della scienza fisico-matematica - riorganizza l'esperienza in funzione di un nuovo criterio di oggettività. In altri termini, Einstein non si limita a correggere errori della fisica precedente, ma inaugura una nuova forma simbolica. Come osserva Cassirer, «tutto ciò che finora non era affatto spiegabile, o lo era soltanto ricorrendo a ipotesi estremamente difficili e in fondo arbitrarie [...] si spiega perché ci atteniamo unicamente alle regole di misurazione valide per ogni sistema di riferimento fisico»[45]. L'unità dell'immagine fisica del mondo viene così fondata non più in una sostanza assoluta, ma in relazioni funzionali matematicamente definite. Ciò significa che la relatività opera una trasformazione dell'intera struttura simbolica della fisica, ridefinendo non solo i concetti di spazio e tempo, ma il modo stesso in cui concepiamo l'oggettività scientifica. Il linguaggio matematico assume nella prospettiva cassireriana un ruolo costitutivo, non meramente descrittivo. La matematizzazione delle relazioni spazio-temporali nella teoria einsteiniana non rappresenta una formalizzazione di dati empirici preesistenti. Si tratta invece del modo stesso in cui la realtà fisica viene costituita dal pensiero simbolico. Contrariamente a una concezione ingenua che vede la matematica come astrazione dall'esperienza, Cassirer evidenzia come le equazioni relativistiche costituiscano il fondamento dell'oggettività scientifica moderna. Del resto, la costanza della velocità della luce non è semplicemente un dato empirico che la teoria deve spiegare, ma diventa un principio costitutivo che rende possibile una nuova visione unitaria dell'universo fisico.

BIBLIOGRAFIA

Cohen, H., *Kants Theorie der Erfahrung*, III ed., B. Cassirer, Berlin 1918.

Cohen, H., *Logik der reinen Erkenntnis*, B. Cassirer, Berlin 1902.

Cassirer, E., *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin, B. Cassirer 1910.

Cassirer, E., *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen*, Berlin, B. Cassirer 1921.

Cassirer, E., *La teoria della relatività di Einstein*, Castelvecchi, Roma 2015.

Cassirer, E., *I problemi filosofici della teoria della relatività. Lezioni 1920–1921*, a cura di R. Pettoello, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Cassirer, E., *Prefazione* a *Filosofia delle forme simboliche, vol. III, Fenomenologia della conoscenza*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Einstein, A., *Il significato della relatività*, a cura di E. Vinassa de Regny, Newton Compton, Roma 2019.

[45] E. Cassirer, *La teoria della relatività di Einstein*, cit., p. 90.

Laino, L., *Natorp, Cassirer and the Influence of Relativity Theory on Neo-Kantian Philosophy*, in C. Russo Krauss, L. Laino, eds., *Philosophers and Einstein's Relativity. The Early Philosophical Reception of the Relativistic Revolution*, Springer, Cham 2023.

Laino, L., *The influence of relativity on the philosophy of symbolic forms*, in "Continental Philosophy Review", 57, 2024.

Pettoello, R., *Una nuova immagine del mondo*, in Cassirer, E., *I problemi filosofici della teoria della relatività. Lezioni 1920-1921*, a cura di R. Pettoello, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Speranza, M. T., *Cassirer e la fisica einsteiniana. Il vantaggio epistemologico della teoria della relatività*, in "S&F", 15, 2016.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Ernst Cassirer 1995-2025:
Contemporary Reception

doi: 10.54103/2039-9251/32272

PUTTING THE APPLE BACK ON THE TREE. CASSIRER AND THE CONTEMPORARY REJECTION OF SYMBOLIC AGENCY

Santi Di Bella

ORCID: 0000-0002-4934-9153

Università degli Studi di Palermo (044k9ta02)

Contacts: santi.dibella@unipa.it

Abstract

The essay examines the distinction Cassirer makes between sign and symbol. Using these concepts, it describes, in Cassirer's terms, two contemporary anti-symbolic trends: one linked to information and automation technologies, and the other linked to contemporary literature that explores the female desire to become a plant.

Keywords: Symbol, sign, information, woman, plant

Rimettere la mela sull'albero.
Cassirer e il rifiuto contemporaneo del simbolico

Il saggio esamina la distinzione che Cassirer traccia tra segno e simbolo. Attingendo a questi concetti, descrive, secondo la terminologia di Cassirer, due tendenze anti simboliche contemporanee: una legata alle tecnologie dell'informazione e dell'automazione, e l'altra legata alla letteratura contemporanea che esplora il desiderio femminile di trasformarsi in una pianta.

Parole chiave: Simbolo, segno, informazione, donna, pianta

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Santi Di Bella

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

At times when the foundations of life are perceived obsolete, philosophical anthropology once again becomes the field in which the most important questions are raised. Cassirer traces the history of philosophical anthropology in the first chapter of *An Essay on Man*, entitled "The Crisis in Man's Knowledge of Himself". Here he observes that, unlike the histories of Logic, Metaphysics and Natural Philosophy, «anthropological philosophy […] exibits a quite different character. If we wish to grasp its real meaning and import, we must choose not the epic manner but the dramatic. For we are confronted, not with a peaceful development of concepts or theories, but with a clash between conflicting spiritual powers. The history of anthropological philosophy is fraught with the deepest human passions and emotions»[1]. Here we shall relate Cassirer's views on the "deep emotions" that come to fore today in the desire to reshape humanity, thereby reopening the anthropological question.

Within global culture, these "emotions" manifest themselves in two extreme trends which, precisely because extreme, point to something that lies beyond them and which, in milder nuances, can be found in more widespread attitudes. The first of these tendencies aims to reintegrate human life into "nature": we come across it mainly in novels and contemporary artworks imbued with a kind of magical realism, particularly in works by female authors who reiterate a standard plot in which a worn-out woman, having lost all empathy in her relationships with others, believes it is worth holding on any longer and decides that the best she can do is to abandon herself to an Ovidian escape that makes her into a plant[2]. The other approach swings to the opposite end: although it too recognizes that it is unsustainable for humanity to keep on as it does and that urgent action must be taken regarding its "nature", it does not seek to achieve this goal through a hyper-ecological metamorphosis that dissolves humanity into the natural cycle, reducing it to a "mere" element of the plant world. Instead, it chooses the hyper-technological route to alter human biology itself, overcoming its limits, since according to this view, the sense of frustration widespread in our age has nothing to do with the interaction between the individual and society, but stems from the disharmony between human nature – with its rhythms and conditions – and cultural and scientific ambition, the aim of which should be recognized as having the right to transcend such limits: that is to say, some of us believe to have projects too important to simply "settle" for an average lifespan[3]. These constraints are also of several kinds, such as those relating to perceptual capacities, but the greatest obstacle to overcome is mortality[4]. These developments directly imping upon the very significance that Cassirer's *Philosophy of Symbolic Forms* may hold: the plant-based option runs counter to the anthropological distinction between propositional language and emotional language, which, according to Cassirer, is essential for the existence of the human subject. The technological option, on the other hand, is opposed to the "open" morphological objectivity of symbolic signification, which is even more crucial to Cassirer's philosophy, because it is only to the extent that its own finitude endures that it makes sense for humanity to build, by symbolizing, an artificial and interpersonal environment, the history, in which to live. Without finitude, being practically exempt from mortality, humans could no longer be symbolic animals: very simply, they would no longer need to be. It is clear that these options -"all nature", "all technology" - are cultural constructs, and are therefore "symbolic" in themselves: «We

[1] Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to the Philosophy of Culture*, Bantam, Toronto, New York, London 1970, p.10.
[2] See Elvia Wilk, *Death by Landscape*, Soft Skull, New York 2022.
[3] Max Chafkin, *The Contrarian. Peter Thiel and Silicon Valley's Pursuit of Power*, Bloomsbury, 2022.
[4] Cf. Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Seuil, Paris 1979; Yuval Harari, *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, Harper, 2018.

can have words without a world, but no worlds without words or other symbols»[5], as Nelson Goodman would put it in his constructivist interpretation of Cassirer's philosophy, but what they propose "culturally" is a refusal of culture understood as a "symbolic world".

In both cases, in fact, to resolve the anthropological problem, it aims to sever the link between sign and symbol, which for Cassirer is the very process through which the objectification of knowledge works, given that «every energy of spirit by which the content of spiritual signification is linked to a concrete and intrinsically appropriate sensuous sign»[6]. Separating the sign from the symbol results in two kinds of sign-based fundamentalism through which humans seek to govern life and the natural world. Symbolic knowledge, in fact, remains very far from this aim, because gains in understanding what it simultaneously loses in being; while it makes reality into an idea, a figure, an image, a symbolic outcome of any kind, it also distances itself from it[7].

What is coming to the fore - at least as a wish, as an intention, not necessarily as an outcome, which ultimately makes little difference - is that contemporary culture, in two of its emblematic features, is moving towards the untenable separation of the sign from the symbol, a distinction discussed in *Meaning and Function*: taken in the abstract, without the symbol, the sign has the literal and referential value of a signal, through which a relationship is established with other things in terms of mechanical and reactive contingency. In *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, Cassirer is very clear on this point: the sign "brought to life"[8] by the symbol belongs to a horizon of meanings, whereas as such it exists only at pre-cultural or non-cultural stages. The symbol that blends with the "sign" renders it visible: thus is forged the relationship that can attribute to the same sign different yet equally true symbolic meanings, and leads to that multiverse of the human environment that is history. For Cassirer, therefore, the sign and the symbol cannot be separated; they coexist and affect each other, to the extent that he tends not to distinguish between *Zeichen* and *Symbol*[9]. Such a distinction, however, does not correspond to the subjective conditions of knowledge, within which alone it is possible, according to Cassirer, to understand that knowledge consists of a representation that is both universal and relative - a feature of the symbol. In contemporary culture, therefore, there is a tension between sign and symbol that calls into question the validity of the Cassirer's assumption that a critique of reason can always also be a critique of civilisation[10]. On the one hand, hyper-ecologism, which regards human beings as a nourishing element for life on Earth within the cycle of its cosmic dynamics, and no longer as consumers who are never satisfied with the planet's riches; on the other, information and automation technologies that aim to transform every entity into an information agent interconnected with every other [11] - these are strategies of estrangement from historicity. At the level of language, the ideal they envisage - however it may take shape in contrasting ways - situates human beings either within a natural environment of signs or within an equally newly created artificial environment, itself based on signs; this

[5] Nelson Goodman, *Words, Works, Worlds*, in "Erkenntnis", 1975, p. 61.
[6] E. Cassirer, *The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences*, in Id., *The Logic of the Cultural Sciences*, ed. by S. G. Lofts, Yale University Press, New Haven 2017, p. 76.
[7] Cf. Carlo Sini, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Rusconi, Milano 2020, p. 150.
[8] Ibidem, p. 97.
[9] See Paolo Fabbri, "Introduzione" to Umberto Eco, *Simbolo*, Luca Sossella Editore, Bologna 2018.
[10] See Hans Jörg Sandkühler, *Language, Sign, Symbol: The Anti-Ontology of Ernst Cassirer* in "International Journal of Philosophy and Psychology," 2010, 1, p. 1–13; p. 5.
[11] See Luciano Floridi, *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

perspective clearly undermines Cassirer's pivotal concept of the "symbolic animal", for whom culture makes up his historical artificial environment. This is something new. Nowadays, as in other periods of great upheaval, philosophical anthropology takes on a "negative" aspect, whereby it is necessary to define what the "other" things are, in order to be able to say what man is not. Once the Renaissance, the *renovatio*, has taken on its most recognizable guise, the aim will no longer be to imitate the ancients, but to learn from them how to build a world that is "solid" as the Latin language and Roman walls have continued to prove themselves to be – yet a world that is entirely new, truly "renewed"; and a philosophical anthropology based on the two principles "agere et comprehendere"[12] will be proposed. Brunelleschi and Giotto are regarded as the historical emblems of this culture, whilst Pico della Mirandola is considered its leading theorist: «At man's birth the Father placed in him every sort of seed and sprouts of every kind of life. The seeds that each man cultivates will grow and bear their fruit in him. If he cultivates vegetable seeds, he will become a plant. If the seeds of sensation, he will grow into brute. If rational, he will come out a heavenly animal. If intellectual, he will be an angel, and a son of God»[13]. Even in that era, it was not possible to reorient humanity without recognizing that it is up to humanity itself to choose which "place" to occupy. This would also have been true for philosophical anthropology in its most academic sense - developed between the First and Second World Wars. And in their attempt to determine mankind's "Stellung", its three main theorists – Scheler, Plessner and Gehlen - setting aside their differences[14] - first define the plant, then the animal and finally man. In 1927, Max Scheler observed that «in no historical era has the human being become so much of a problem to himself as in ours»[15], particularly Europeans who suffer the incompatibility between Jewish, Greco-Roman and Darwinian traditions, as if they had three "anthropologies", leaving them devoid of a unified conception of what human is. Consequently, he started with the problems concerning the essence of man in relation to plants and animals. Cassirer himself begins *The Essay on Man* by emphasising that Darwinism is unable to resolve the problem of "culture"[16], in some ways anticipating Daniel Everett's theory, which, in contrast to Chomsky, demonstrates that language is the most important invention in human history, not an outcome of evolution[17]: «The logical analysis of human speech always leads us to an element of prime importance which has no parallel in the animal world. The general theory of evolution in no sense stands in the way of the acknowledgment of this fact. Even in the field of the phenomena of organic nature we have learned that evolution does not exclude a sort of original creation. The fact of sudden mutation and of emergent evolution has to be admitted»[18]. Instead, we must turn our attention to a specific strand of medieval philosophical anthropology to find traces of a regression based on signs comparable to the one taking shape today. I'm referring to the literature of the *de contemptu mundi*, by theologians – one of whom, Lotario di Segni, became pope[19] – who viewed humans as wretched beings responsible for having irreparably corrupted Creation by introducing into it the curse of sin and thus ugliness. This entity

[12] Giannozzo Manetti, *Dignità ed eccellenza dell'uomo,* a cura di Giuseppe Marcellino, Bompiani, Milano 2017, p. 93.
[13] Pico della Mirandola*, On the Dignity of Man*, Hackett, Indianapolis/Cambridge 1998, p. 5.
[14] On this, see Joachim Fischer, *Philosophical Anthropology. A School of Thought of the 20th Century*, Alber Verlag, Baden-Baden 2022.
[15] Max Scheler, *The Human Place in the Cosmos*, Northwestern University Press, 2009, p. 5.
[16] Interesting in Euxküll is his aversion to Darwinism, cf. Ivana Randazzo, *Antropologia e biologia in Ernst Cassirer*, Bonanno, Roma-Catania 2012
[17] See Daniel Everett, *How Language Began: The Story of Humanity's Greatest Invention*, Profile Books, London 2018.
[18] E. Cassirer, *An Essay on Man*, cit., p. 89.
[19] Lotario di Segni, *De miseria humanae conditionis,* a cura di R. D'Agata, Pratiche, Parma 1994, p. 32.

should be eliminated by God as soon as possible, for Creation is a failure and therefore, wrote Tomaso da Celano «solvet saeclum in favilla».

But we must remember that at the same time there were also St. Francis and Hildegard of Bingen, advocates of a culture in which death is our sister and nature offers remedies to heal the body, within a Christian vision of *harmonia mundi* that finds everywhere correspondences and meanings, for man «stands at the centre of the universe and with his arms, head and feet, he touches the inner circle of the cosmos». To give an example, «the moon is beside man in the act of breathing, and so the blood and humours within man move in accordance with the lunar motion»[20]. It is therefore interesting to note that, to date, these moments of crisis in our civilization have almost always been "resolved" by redefining both humanity's ontological "freedom" and the distinction between humanity and the world. Even Cassirer's philosophy of symbolic forms, as a philosophical anthropology, requires a reorientation towards the experience of the world. For Cassirer, a philosophical anthropology in keeping with the times must draw upon sciences, physics, the historiography of classical German philosophy, the Enlightenment, Cusanus, biology, ethnology and psychology, and, finally, the theory of culture, to reach the conclusion that man is not merely a rational animal, but a cultural and historical being – that is, a "symbolic" being.[21]

Although he had already traced the history of the symbol in essays devoted to Goethe, Schelling, Theodor Vischer, and as far as Hertz and Helmholtz – it is in *Essay on Man* that the comparison between symbol and sign takes on a decisive clarity which highlights the difference between emotional language, typical of animals, and propositional language, which is proper to humans. This is his way of distinguishing us from the rest of living beings. Since the sign is a "thing" that works as information – that is, a signal – every being based on the sign is enclosed within the bubble of its reactivity to the environment "generated" by its perception and its biology: «Organization spontaneously creates the environment of a living being, so that it cannot be defined as constant but, rather, as different for each being, as variable according to the organization»[22]. This gives rise to the idea that time and space are morphological structures generated by living beings, whilst reality appears to be layered in such a way that several worlds can be distinguished as overlapping environments within the same space and time.

This explains Cassirer's keen interest in Uexküll and Goldstein, who "assist" him in defining the semiotic orientation that must be attributed to Kantian space and transcendental: «The world undoubtedly presents itself, at first glance, as a series of discontinuities: but the task of knowledge – and here lies its symbolic, "reunifying" root – is to constitute, through the operations of experience, perception, recollection, memory, and imagination, a layered web of associative references grounded in the contents themselves, which are 'reawakened' through our acts»[23]. To symbolise, therefore, implies to give meaning to an expanding experience: a symbol is that predisposition towards meaning in which «a single pulse establishes thousands of connections»[24], whereas the sign, which is therefore not a function, establishes only simple ones, devoid of that sense of an endless search for reference that constitutes the energy of the symbol. This detachment of humans from the sign implies, in a very classical sense, that they does not have a specific environment

[20] Hildegard of Bingen, *Cause e cure delle infermità*, Sellerio, Palermo 2019, p. 68.
[21] E. Cassirer, *Essay on Man*, cit., p. 81.
[22] Among them, E. Cassirer, *The Problem of the Symbol as a Fundamental Problem of Forms,* in Id., *Metaphysics of Symbolic Forms,* ed. John Michael Krois and Donald Phillip Verene, Yale University Press, New Haven 1996, p. 52.
[23] Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico,* Il Saggiatore, Milano 2008, p. 12.
[24] E. Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, III, p. 271.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

of their own, as the thinkers of the Renaissance had already asserted, and that therefore their environment is not only dynamic and open, but is artificial – that is, it is history, the ever-evolving field of meanings that humankind elaborates by giving shape to the world as language, religion, science and myth. For the sake of simplicity, one might say that, according to Cassirer, human environment, insofar as it is symbolic, is always dual, in the "Pascalian" sense whereby human nature becomes comprehensible only through the inexhaustible exploration of its phenomena, of which Bayle – an important author for Cassirer – had provided an example in the field of philology[25] . In this way, the symbol is akin to Vico's Topic, as a unique form that «progressively reveals itself to be valid and effective for the discovery of new objects in the most diverse contexts»[26]. It is fundamentally a discourse that, in the Goethian sense, is always also an image, in the sense of "symbolic significance."

This issue was raised during his debate with Heidegger in Davos on the question "What is human?"[27]. From Cassirer's perspective, we create culture so that history may exist: culture shields the spirit and keeps it alive through the symbol, which embodies the ecology of our historical "artificial" environment. For many decades, this Cassirerian approach has inspired effective interpretations of culture and history – for example, art history – counterbalancing deculturalising or deconstructive perspectives. A significant example, apart from Goodman, is Reckwitz's sociology of culture[28].

However, this is no longer the role Cassirer can play in the life of ideas today. We have seen, in fact, that there is growing evidence that human beings may not wish to remain symbolic beings. In our age of extreme weariness with the human, a significant part of culture does not opt for strategies of radical listening as Heidegger would have wished, but rather imagines far more radical paths of escape towards the end, identified – even unconsciously – in the rejection of *symbolische Prägnanz*. This weariness manifests itself at an intermediate level in a sound self-criticism regarding the exploitation of "nature"and in sensitivity to the polyphony of cultures. However, it also manifests itself in paroxysmal extremes which, as such, prove more revealing than moderate positions. In light of what we have just noted, both extremes are sign-based, not symbolic-oriented.

Indeed, nowadays an elitarian yet influential layer of society is troubled by the inconsistency between biology and culture[29], a relationship which was, on the contrary, a fundamental element in Cassirer's conceptual framework: many have, or believe to have, projects for which a lifespan is not enough, yet they do not rely on "tradition" nor on continuity among generations, nor do they consider it right to entrust to a process as slow and uncertain as evolution with the task of bringing the length of human life into line with the vastness of human aspirations[30]. Biotechnology, the de-extinction of lost species, chemical and biological alterations on a planetary scale, the entire apparatus of techniques that is making our own into "the synthetic era"[31] as defined by Preston - the era of whole manipulation of nature - undermines the historicity

[25] See Ernst Cassirer, *Philosophy of Enlightenment,* Becon Press, Boston 1955, pp. 161-162.
[26] Guglielmo Forni Rosa, *L'amore impossibile*, Marietti 1820, Bologna 2022, p. 150.
[27] Cf. Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, Indiana University Press, Bloomington 1962, p. 216: «No other epoch has succeeded in presenting its knowledge of man so forcibly and so captivatingly as ours, and no other has succeeded in making this knowledge so quickly and so easily accessible. But also, no epoch is less sure of its knowledge of what man is than the present one. In no other epoch has man appeared so mysterious as in ours».
[28] Andreas Reckwitz, *The Transformation of Cultural Theories. Toward the Development of a Theoretical Framework*, Velbrück, Weilerswist-Metternich 2006.
[29] See Ray Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Viking Press, New York 1999.
[30] See Yuval Noah Harari, *Homo Deus*, Bompiani, Milano 2018.
[31] Christopher J. Preston, *L'era sintetica,* Einaudi, Torino 2019.

of existence; in fact, it seeks to erase historicity in a sign-based approach to the world, one that allows for its management on a global scale with the aim of bringing about the "death of death". If symbolic form is the signifying power capable of being "contradictory" and yet "true"[32], then the revolution in information and automation technologies tends rather towards an ontological redefinition of things that rejects contradiction through the regulative calculability of processes. Obviously, no process alters every element it concerns; there is always a part that eludes it.

However, its progression, in the mathematical terms that Cassirer considered unsuitable for human life[33], leads humans to a metamorphosis that is difficult to define, but which certainly leaves no room for a "symbolic animal", whilst elevating the role of reactive knowledge to an imperial status, as it is advantageous for the redesign of things destined to be altered.

Federico Faggin has clarified that the information language is qualitatively different from human language: «Written words provide a good analogy for better understanding the difference between classical and quantum symbols. Spoken symbols are dynamic and can be described by sound waves. Written symbols, on the other hand, are static and are used to store dynamic symbols in a book or in a computer's memory. Furthermore, written symbols contain far less information than spoken ones, because they lack aspects such as prosody and facial gestures, which are capable of describing what one feels much better. Despite this, personal experience is infinitely richer than the spoken phrase that describes it, and the latter is much richer than what can be expressed in written symbols»[34]. However, although the author regards consciousness as irreducible – since humans are quantum entities, which in turn appears to be a "mystical" reinterpretation of Cassirer's philosophical anthropology – the scenario remains one in which, faced with a declining symbolic artificial environment that presents itself as history, a non-historical, sign-based artificial environment takes over. Even more interesting, however, is the other extreme, the outcome of which – as far as symbolic animal is concerned – is identical. In this other strand of culture, weariness with the human condition manifests itself in a total symbolic denial. And this "happy dehistoricisation", meet us precisely where Cassirer least expected it: that is to say, in poetry and literature. Especially in works centred on women in which the main character is unwilling to reconcile herself with society, rejecting any compromise with the culture as a whole because the pain she has suffered in her relationships with her peers, at work, and so on, has devalued even the possible Aristotelian joy of understanding and of making sense of things nonetheless. In these stories, pain destroys the symbol and finds refuge in the sign: it is a veritable trauma of the symbol; the symbol, as trauma, descends once more to the level of the sign. Since this literature has been emerging for decades, repeating what has now become a standard plot, it must be judged as a mirror in which the symbolic animal sees itself whilst preferring to cultivate the naturalistic isolation of a life "run" by the sign.

A woman begins to live as if she were a plant, or simply vanishes into a wooded landscape, as in Atwood's short story *Death by Landscape*, which is also title to an essay by Elvia Wink exploring this global literature on the meaningless "meaning" of human life: «'Death by Landscape' is a kind of life through landscape, life only possible through landscape. This may be terrifying, but it may also be thrilling. At

[32] E. Cassirer, *An Essay on Man*, cit., p. 60: "Contradiction is a fundamental element of human existence. Man does not, strictly speaking, have a 'nature'; he is not a simple and homogeneous being. He is a curious mixture of being and non-being. He stands between these two poles."

[33] Ibidem.

[34] Federico Faggin, *Irriducibile. La coscienza, la vita, i computer e la nostra natura*, Mondadori, Milano 2024, p. 184.

the end of the Atwood story, the woman who has lost her friend hears a human-sounding shout from one of her landscape paintings. It's not a shout of fear, as she might have anticipated. It's a shout, she says, 'of recognition or of joy'»[35].

These tales highlight a sense of alienation from humanity, within a sign-based vitality such as the intelligence of plants. These women say "enough is enough" to the constant morphological metamorphosis that culture requires in Cassirerian terms and, since they no longer believe that the benefits of culture and language are worth the cost they entail, they opt for an Ovidian metamorphosis, in which there is no longer any distinction between human, plant and animal nature, like the protagonist of *The Vegetarian* by Nobel Prize winner Han Kang: «Her voice was weightless, like a feather. It was neither sad nor distant, as one might expect from a sick person. But it was not cheerful or carefree either. It was the calm tone of someone who belongs nowhere, of someone who has entered a border zone between different states of being»[36] .

The message of this literature is precise. For Cassirer, human beings become symbolic beings when they begin to live in time, which is a creation of language. To speak is to make time real as a world of transformation and individuation, distinguishing things from the indistinct chaos of the origins. The main religious tradition of the West tells us that history begins with the breaking of a ban: enveloped until then in light, immersed in a communicative immediacy of anticipatory understanding that required neither signs nor symbols, the progenitors of Eden lost this state of grace when they sinned – that is, when they spoke to one another – because the snake, representing the peril of language, made them feel envy towards God for the first time and tempted them towards evil. Language thus marks the beginning not only of time but also of desire. Language, the start of symbolisation, bears this responsibility, which from that moment onwards gives rise to history and culture. Culture is therefore the desire to continue eating the forbidden apple; it is the desire that makes human beings symbolic animals and at the same time exposes them to pain. Today we see in the prophetic foreshadowing of this literature the ebb: the feminine element that had plucked the fruit chooses to return the apple to the tree, to renounce knowledge and to put an end to language and thus to all symbolic meanings. Desires die out, and the desire to speak of the world is the first to vanish. The death instinct, to which the weakness of language bears witness almost everywhere, finds here the gracious form of an extinction. If, therefore, we want to understand what use Cassirer might be, one must not look to the obvious disciplinary certainties in which – from sociology to art history – but to where he is no longer to be found.

REFERENCES

Chafkin, M., *The Contrarian. Peter Thiel and Silicon Valley's Pursuit of Power*, Bloomsbury, London 2022.

Cassirer, E., *An Essay on Man. An Introduction to the Philosophy of Culture*, Bantam, Toronto-New York, London 1970.

Cassirer, E., *Filosofia dell'Illuminismo*, Sansoni, Milano 1998.

Cassirer, E., *The Problem of the Symbol as a Fundamental Problem of Forms*, in Id.,

[35] Elvia Wilk, *Death by Landscape*, Soft Skull, New York 2022, p. 24.
[36] Han Kang, *The Vegetarian. A novel*, Hogarth, London-New York, 2016.

Metaphysics of Symbolic Forms, ed. John Michael Krois and Donald Phillip Verene, Yale University Press, New Haven 1996, p. 52.

Cassirer, E., *The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences*, in Id., *The Logic of the Cultural Sciences*, ed. by S. G. Lofts, Yale University Press, New Haven 2017.

Everett, D., *How Language Began: The Story of Humanity's Greatest Invention*, Profile Books, London 2018.

Fabbri, P., "Introduzione" to Umberto Eco, *Simbolo*, Luca Sossella Editore, Bologna 2018.

Faggin, F., *Irriducibile: La coscienza, la vita, i computer e la nostra natura*, Mondadori, Milano 2024.

Fischer, J., *Philosophical Anthropology. A School of Thought of the 20th Century*, Alber Verlag, Baden-Baden 2022.

Floridi, L., *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Forni Rosa, G., *L'amore impossibile*, Marietti 1820, Bologna 2022.

Franzini, E., *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Goodman, N., *Words, Works, Worlds*, in "Erkenntnis", IX, 1975.

Harari, Y., *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, Harper, London 2018.

Heidegger, M., *Kant and the Problem of Metaphysics*, Indiana University Press, Bloomington 1962.

St. Hildegard of Bingen, *The Book of Divine Works*, trans. by Nathaniel M. Campbell, Catholic University of America Press, Washington 2021.

S. Hildegard di Bingen, *Cause e cure delle infermità*, Sellerio, Palermo 2019.

Kang, K., *The Vegetarian. A novel*, Hogarth, London, New York 2016.

Kurzweil, R., *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Viking Press, New York 1999.

Lotario di Segni, *De miseria humanae conditionis*, a cura di R. D'Agata, Pratiche, Parma 1994.

Manetti, G., *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, a cura di Giuseppe Marcellino, Bompiani, Milano 2017.

Pico della Mirandola, *On the Dignity of Man*, Hackett, Indianapolis/Cambridge 1998.

Preston, Ch. J., *L'era sintetica*, Einaudi, Torino 2019.

Morin, E., *L'Homme et la Mort*, Seuil, Paris, 1979

Randazzo, I., *Antropologia e biologia in Ernst Cassirer*, Bonanno, Roma-Catania 2012.

Reckwitz, A., *The Transformation of Cultural Theories. Toward the Development of a Theoretical Framework*, Velbrück, Weilerswist-Metternich 2006.

Sandkühler, H. G., *Language, Sign, Symbol: The Anti-Ontology of Ernst Cassirer*, in "International Journal of Philosophy and Psychology", 2010, 1, p. 1–13.

Scheler, M., *The Human Place in the Cosmos*, Northwestern University Press, 2009.

Sini, C., *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Rusconi, Milano 2020.

Wilk, E., *Death by Landscape*, Soft Skull, New York 2022.

FRAMING THE DEBATE, FOCUSING THE LENS: CRITICAL PERSPECTIVES ON PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Framing the Debate, Focusing the Lens

doi: 10.54103/2039-9251/32273

FRAMING THE DEBATE, FOCUSING THE LENS: CRITICAL PERSPECTIVES ON PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY

Linda Bertelli

ORCID: 0000-0002-0167-4598

IMT School for Advanced Studies Lucca (035gh3a49)

Contacts: linda.bertelli@imtlucca.it

Sara Romani

ORCID: 0009-0000-0158-6646

University of Milan (00wjc7c48)

Contacts: sara.romani@unimi.it

BETWEEN PHILOSOPHY AND THEORY

The title of this focus draws on two terms native to the language of photography, each of which carries a broader theoretical resonance. The frame reminds us that every photographic image is the result of an act of selection – a deliberate choice of what to include and what to exclude, of what is rendered visible and what is consigned to the space beyond the picture's edge. The lens, in turn, evokes the dual capacity of the photographic medium: to reveal what the naked eye cannot perceive, and simultaneously to prompt critical reflection on the nature of what it represents and on the non-neutrality of the medium itself. Together, these two vantage points articulate the editorial intent of the present collection: in what follows, we take as our primary point of reference the theory as it has been developed within philosophy without, however, losing sight of its broader interdisciplinary resonance.

It is precisely the ubiquity of the photographic image in contemporary experience that makes such boundary-setting both necessary and difficult. Photography saturates everyday life to a degree that renders it nearly invisible as an object of sustained theoretical attention. The need becomes all the more pressing to identify the critical perspectives that are currently emerging – perspectives that engage seriously with photography and interrogate its multiple dimensions: aesthetic, epistemological, political, and ethical.

The theorisation of photography has long been entangled in questions of origin and essence. Writing at the turn of the millennium, Geoffrey Batchen challenged the field to move beyond its preoccupation with the photographic act and to engage instead with the temporal and ontological complexities that define photography as a representational system[1]. In James Elkins' volume, contributions continued to orbit the question of what digitalisation had done to the medium's identity[2]. Observing photography's

[1] G. Batchen, *Burning with desire: The conception of photography*, Mit Press, Cambridge MA 1999.
[2] J. Elkins, *Photography Theory*, Routledge Abingdon, New York-London 2006.

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Linda Bertelli, Sara Romani

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

rapid expansion across mobile and networked platforms, Kelsey and Stimson[3] argued that debates over indexicality had run their course, proposing instead that photography was reorienting itself around the fabric of everyday social connection.

This selection of interventions on photography at the threshold among visual representation, origin and technical specificity exposes a recurring dead end: photography theory has struggled to release its hold on medium-specificity as the ground of its legitimacy. Yet the question this generates – what purpose can theory serve once photography's privileged status has dissolved? – already contains a flawed premise, one that grounds photography's theoretical value in its ontological exceptionalism and thereby forecloses engagement with the complexity of its actual social and material existence.

The present focus proceeds from a different assumption. Rather than defending or mourning a lost ontological essence, the contributions gathered here suspend the historical passage from analogue to digital and, acknowledging the hybrid nature of the medium, approach photography as an embedded cultural and epistemic practice – one whose significance is inseparable from a body of knowledge that runs deep and emerges constantly through the contexts in which images are produced, circulated, valued, and exchanged. Can a discourse on philosophy and photography move beyond ontological essentialism and medium-specificity as its organising framework – and if so, what replaces them? In what ways do photographs participate in the construction of knowledge and modes of seeing, rather than merely recording a pre-given reality? What remains of the photograph's status as index, trace, and document once its embeddedness in social practices, institutions, and conventions is taken seriously? What new theoretical tools are required to address the challenges posed by digital circulation, AI-generated imagery, social media, and algorithmic image production?

The contributions collected here are therefore offered as preliminary points of departure.

What is referred to throughout this focus as "theory of photography" is conceived in the broadest possible sense of that expression. The boundaries between photography theory and philosophy of photography are not treated here as fixed disciplinary frontiers. While it is true that not every theoretical problem is philosophical in nature, the philosophical dimensions of photographic inquiry – its ontological, epistemological, and aesthetic stakes – are understood to be in continuous dialogue with the historical, sociological, and cultural frameworks that constitute photography theory more broadly. The aim of this focus is precisely to enhance that dialogue, and to develop a more inclusive critical vocabulary capable of addressing a vast array of challenges posed by historical and contemporary photographic cultures.

PHOTOGRAPHY, KNOWLEDGE, AND THE OBSERVER

For at least three decades, philosophical inquiry into the nature of the photographic image has drawn attention to the historical function of observation and to the role of photography in the formation of historically specific modes of seeing[4]. Photographs do not merely record the world; they participate in the construction of the ways in which the world is seen and known[5]. The historiography of photography has demonstrated that pictures exceed the representation of physical reality: understood from the outset

[3] R. Kelsey, B. Stimson (ed. by), *The Meaning of Photography*, Yale University Press, New Haven-London 2008.
[4] J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge MA 1990.
[5] J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

as instruments that extend visual perception beyond the capacities of the naked eye, their apparent automaticity enables them to generate new objects of knowledge while sustaining a charge of realism and naturalism[6]. This latter dynamic assumes an evident socio-political dimension in those cases where photographic images are deployed to construct or assign identities to the subjects they represent.[7]

Photographs are technical images[8], the products of multilayered and historically situated knowledge. Studies situated at the intersection of art and science have productively problematised key concepts such as objectivity, perception, and visualisation, shifting the terms of analysis from iconographic description to the epistemological conditions embedded in the medium itself[9]. Because a photograph can be conceived to faithfully depict a state of affairs, it can be read as a copy of its referent – a logic that extends naturally to the conception of photographs as documents whose evidentiary value lies in their capacity to attest to a fact[10]. Photographic images function simultaneously as index and evidence across a wide range of fields of application[11]. The status of the photograph as trace and index has been further elaborated through attention to the material conditions of image production and use: understood as material objects embedded in social practices, photographs carry values and meanings that are irreducible to their visual content alone[12].

THE SOCIAL LIFE AND ARCHIVAL CONDITION OF PHOTOGRAPHS

A renewed focus on the social biography of photographs became possible with the recognition of the photographic image not merely as a visual representation but as a physical object with a history[13]. Photographs are not static; they are active, mobile, and exchangeable objects that accumulate layers of social meaning and historical significance as they pass through different contexts of circulation and use[14]. Through their biographies, photographs enter into diverse social spaces and participate in different systems of exchange, conservation, and collection in the service of heterogeneous institutions[15]. These concerns extend naturally

[6] A. Scharf, *Art and Photography*, Allen Lane, London 1968; M. Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992; J. Snyder, *Visualization and Visibility*, in C. A. Jones, P. Galison (ed. by), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New York-London 1998, pp. 379-397; L. Bertelli, *Osservazioni sull'inconscio ottico*, in "aut aut", 372, 2016, pp. 133-156; S. Hillnhütter, S. Klamm, F. Tietjen (ed. by), *Hybrid Photography. Intermedial Practices in Science and Humanities*, Routledge, New York-London 2023.

[7] E. Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Duke University Press, Durham-London 2012; C. Pinney, *Seven Theses on Photography*, in "Thesis Eleven", 113/1, 2012, pp. 141-156; J. Ellenbogen, *Reasoned and Unreasoned Images. The Photography of Bertillon, Galton, and Marey*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2012; A. Gilardi, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria* (1978), Bruno Mondadori, Milano 2003; S. Romani, *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification*, tesi di dottorato, Universität zu Köln 2022.

[8] H. Bredekamp, V. Dünkel, B. Schneider (ed. by), *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery (2008)*, University of Chicago Press, Chicago-London 2015

[9] L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2007; J. Tucker, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013; K. Wilder, *Photography and Science*, Reaktion Books, London 2009; W. Ernst, *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*, Rowman & Littlefield, London-New York 2016.

[10] S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977

[11] R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 1985; A. Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", 39, 1986, pp. 3-64; H. Wolf (hrsg. v.), *Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016.

[12] P. Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art (1965)*, Polity Press, Cambridge 1990; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994.

[13] J. M. Schwartz, "We Make Our Tools and Our Tools Make Us". Lessons from *Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomatics,* in "Archivaria", 40, 1995, pp. 40-74.

[14] E. Edwards, *Material Beings. Objecthood and Ethnographic Photographs*, in "Visual Studies", 17/1, 2002, pp. 67-75; C. Pinney, Seven Theses on Photography, in "Thesis Eleven", 113/1, 2012, pp. 141-156.

[15] C. Caraffa (ed. by), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011.

to the question of archival practice. The archive can be understood as a particular intersection of theories, processes, and languages grounded in what has been called *inscriptional praxis* – a set of interpretive acts that alter both the physical form and the meaning of the materials they organize[16]. Attention to archival practice foregrounds the interpretive dimensions of preservation and collection, contributing to an ongoing and necessary dialogue about the significance of photographic images within broader socio-cultural contexts: specifically, the material entanglement of photography with other nineteenth-century media – print, drawing, the stereoscope – has been shown to shape the conception of photographic archives, complicating any notion of an autonomous and self-contained visual record[17].

THE CONTRIBUTIONS

The four essays gathered in this focus engage with these questions from distinct but complementary perspectives. Taken together, these contributions do not converge on a single thesis or method: as if we were standing in front of a prism, it is the multifarious possibility of contemplating the same object from different viewpoints that illuminates the complexity and gradation of photography and its theoretical implications. What they share is a commitment to taking photography seriously as an object of critical and philosophical inquiry – and a recognition that such inquiry, at this historical moment, must be as open, rigorous, and transdisciplinary as the phenomenon it seeks to understand.

Dawn Wilson (University of Hull) re-examines the causal relationship between the event and the photographic image through the conceptual lens of representational temporality, interrogating how photographs construct, rather than simply record, their temporal referents. Tomáš Dvořák (FAMU Prague) offers a genealogical reflection on the nature of photography by focusing on the medium itself, reinterpreting its processual character in relation to its instrumental functions and its malleability across different contexts of application. Federica Muzzarelli (University of Bologna) proposes a methodological framework for rereading early photography through the prism of gender studies and feminist criticism, recovering in the process the pioneering vision of Julia Margaret Cameron. Finally, Filippo Tommasoli examines the perennial tension between the reality captured by the camera and the claimed authenticity of the photographic image, exploring the boundaries of that tension through the conceptual frameworks of falsification and illusion.

Wilson's essay engages precisely with the difficulty of moving beyond originary moments toward the temporal and ontological convolutions that define photography as a representational system. Her multi-stage account decouples the photographic image from a fixed moment of creation and reframes it as the outcome of a processual, temporally extended practice. Her engagement with Barthes, Bazin, and Walton is critically concerned with how indexicality and ontological essence have dominated photography theory. She exemplifies the turn toward photography's embedded nature in broader aesthetic and epistemological questions, and her comparison with painting implicitly addresses the relation between photography theory and the philosophy of other visual arts.

Muzzarelli's contribution reflects on the social biography of photographs and the capacity of photographic images to function as active agents carrying layers of social meaning and historical significance. Her feminist

[16] T. Serena, *The Words of the Photo Archive*, in C. Caraffa (ed. by), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011, pp. 57-72.

[17] N. Leonardi, S. Natale (ed. by), *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2018.

methodology also directly engages a transdisciplinary perspective that addresses the political, ethical, aesthetic, and epistemological dimensions of photography. Her recovery of Cameron is a concrete instance of what it means to move beyond questions of origin and essence toward the embeddedness of photography in social and gendered experience. The essay points toward the construction of identity through photographic images and toward the significance of archival and critical practices: Cameron's images, as Muzzarelli shows, have been variously preserved, marginalised, and reinterpreted by successive institutions and critical traditions.

Dvořák's contribution directly engages with the moulding paradigm, recapitulating and deepening the critique of essentialism and medium-specificity. His attention to digitalisation, AI, and algorithmic image-making addresses the ubiquitous presence of the digital image. The essay rejects essentialist models of photography and proposes instead accounts that foreground process, temporality, and variability. The contribution illuminates the processual structure of photography, showing how moulding and modulation coexist across practices that extend before, during, and after the shutter.

Tommasoli's essay connects directly to the discussion of photography's status as trace and index, its evidentiary value, and the question of authenticity and forgery. His treatment of photography as a social and institutional practice – where the art market's valuation of prints reflects deeper philosophical questions about authorship – also resonates with the perspective on photography as material objects embedded in social practices. His engagement with Goodman on realism echoes the epistemological stakes of photographic representation, and his attention to digital photography and the possibilities of falsification in post-production dialogues with the contemporary challenges posed by digital circulation and AI. His essay interrogates the conditions under which a photograph can be said to capture reality, challenging single-stage, essentialist models of the medium.

The contributions form a coherent and mutually reinforcing set of perspectives on central questions. Wilson dismantles the single-stage imprint model from a philosophical perspective, while Dvořák rethinks the moulding paradigm from a media-theoretical one; both foreground process and variability against ontological essentialism. Muzzarelli extends this critique into the domain of gender and social history, showing how the dominant conventions of photographic realism and technical competence have functioned as instruments of exclusion, and recovering an alternative, feminist genealogy of photographic practice. Tommasoli triangulates across authenticity, forgery, and realism, using Goodman's framework to connect photographic authenticity to authorial control and photographic realism to historically and culturally variable standards of representation.

The focus thus moves from the impasse of ontological essentialism toward a richer, more socially and philosophically nuanced account of photography: one that is attentive to its processual nature, its gendered histories, its archival and institutional lives, and its complex, always mediated relation to reality.

BIBLIOGRAPHY

Bärnighausen, J., Caraffa, C., Klamm, S., Schneider, F., Wodtke, P. (ed. by), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Berlin 2019.

Batchen, G., *Burning with Desire: The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge MA 1999.

Berger, J., *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.

Bertelli, L., *Osservazioni sull'inconscio ottico*, in "aut aut", 372, 2016, pp. 133-156.

Bourdieu, P., *Photography. A Middle-brow Art* (1965), Polity Press, Cambridge 1990.

Braun, M., *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992.

Bredekamp, H., Dünkel, V., Schneider, B. (ed. by), *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery* (2008), University of Chicago Press, Chicago-London 2015.

Caraffa, C. (ed. by), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011.

Crary, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge MA 1990

Daston, L., Galison, P., *Objectivity*, Zone Books, New York 2007.

Edwards, E., *Material Beings. Objecthood and Ethnographic Photographs*, in "Visual Studies", 17/1, 2002, pp. 67-75.

Edwards, E., *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Duke University Press, Durham-London 2012.

Elkins, J. (ed. by), *Photography Theory*, Routledge, New York-London 2006.

Ellenbogen, J., *Reasoned and Unreasoned Images. The Photography of Bertillon, Galton, and Marey*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2012.

Ernst, W., *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*, Rowman & Littlefield, London-New York 2016.

Gilardi, A., *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria* (1978), Bruno Mondadori, Milano 2003.

Guerri, M., Parisi, F. (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.

Hillnhütter, S., Klamm, S., Tietjen, F. (ed. by), *Hybrid Photography. Intermedial Practices in Science and Humanities*, Routledge, New York-London 2023.

Kelsey, R., Stimson, B. (ed. by), *The Meaning of Photography*, Yale University Press, New Haven-London 2008.

Krauss, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 1985.

Leonardi, N., Natale, S. (ed. by), *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2018.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994.

Pinney, C., *Seven Theses on Photography*, in "Thesis Eleven", 113/1, 2012, pp. 141-156.

Romani, S., *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification*,

tesi di dottorato, Universität zu Köln 2022.

Scharf, A., *Art and Photography*, Allen Lane, London 1968.

Schwartz, J.M., *"We Make Our Tools and Our Tools Make Us". Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomatics*, in "Archivaria", 40, 1995, pp. 40-74.

Sekula, A., *The Body and the Archive*, in "October", 39, 1986, pp. 3-64.

Serena, T., *The Words of the Photo Archive*, in C. Caraffa (ed. by), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011, pp. 57-72..

Snyder, J., *Visualization and Visibility*, in C. A. Jones, P. Galison (ed. by), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New York-London 1998, pp. 379-397.

Sontag, S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977.

Tucker, J., *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013.

Wilder, K., *Photography and Science*, Reaktion Books, London 2009.

Wolf, H. (hrsg. v.), *Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Framing the Debate, Focusing the Lens

doi: 10.54103/2039-9251/32277

ABOUT TIME: PHOTOGRAPHY AND TEMPORAL REALISM

Dawn M. Wilson

ORCID: 0009-0006-3005-0537

University of Hull (04nkhwh30)

Contacts: dawn.wilson@hull.ac.uk

Abstract

Traditional temporal realism, a characterisation I introduce here, is the view that a photographic image is temporally indexed to an event that occurred at the time the image was created. Adherents include Roland Barthes, André Bazin and Kendall Walton. Time-restriction is a pitfall of this view: unique among visual arts, photography cannot produce images of scenes in the future or distant past. Advancing an approach known as the New Theory of Photography, I present a better way to understand temporal realism. By offering a multi-stage account of photography, I refute the imprinting model that lies behind traditional photographic realism and with it the view that photographic images are temporally indexed icons. Discussing forensic astronomy of a photograph by Ansel Adams and a painting by Claude Monet, I argue that temporal realism, properly understood, comes without time-restriction.

Keywords: New Theory of Photography, indexical icon, temporal realism, time-restriction

INTRODUCTION

The idea that every photograph captures a moment of time has been articulated by photographers, critics and curators as well as writers in photography theory, art history and philosophy. Here are two examples from a wide assortment:

> When you capture an image you capture not only a piece of space, you also capture a piece of time. So you have this piece of specific time in your square or rectangle[1].

[1] D. Best, *Gerardo Suter*, in "Black & White Magazine for Collectors of Fine Photography", Issue 11, February 2001, p. 118

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Dawn M. Wilson

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

> Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt[2].

We find metaphorical reports that a photograph can 'capture', 'freeze', 'fix', 'preserve', 'embalm', 'arrest', 'seize', or 'record' a moment in time. If metaphor is replaced with theoretical terminology, a photograph is said to 'represent', 'present', 'signify', 'depict', 'reference', 'index', 'describe,' 'document', or 'denote' a moment in time. Talk of the 'moment', 'slice', 'parcel', 'fragment', or 'piece' of time can be replaced with 'instant', 'period', 'duration', 'interval' or 'event'. For now, the phrase 'captures a moment in time' can be shorthand for the following idea: in some sense, the visual features of a photographic image are causally related to the visual features of a scene or an event as they existed during a particular time interval. I will call this 'temporal realism'[3].

While something about temporal realism seems correct, much of what is claimed distorts the truth. I suggest that practitioners and theorists are led to imagine that a photograph ineluctably 'captures' the precise time interval that the photograph was taken by presupposing a 'single-stage' conception of photography. Rejecting the single-stage orthodoxy, I will deny that a photographic image is a causal imprint of the scene before the camera during the exposure time interval. This undercuts the influential but incorrect idea that a photograph is a temporally indexed icon.

I will present a 'multi-stage' conception of photography to explain how photographs 'capture' moments in time without the pitfalls of the orthodox view, such as the implication that photography is a time-restricted medium. Comparing a photograph by Ansel Adams with a painting by Claude Monet, I argue that the temporal origin of both kinds of picture puts no time constraints on the depicted scene. In sum: the single-stage view offers traditional temporal realism hindered by time-restriction, whereas the multi-stage view provides temporal realism free of time-restriction[4].

PHOTOGRAPHS AS CAUSAL TRACES AND INDEXICAL ICONS

In some sense, the visual features of a photographic image are causally related to the visual features of a scene or an event as they existed during a particular time interval[5]. The task is to understand this causal relation. The view I will challenge claims that a photographic image is a causal 'trace' of the photographed scene and consequently every photograph is an 'indexical icon'. An indexical icon is a visual image whose iconic features have been entirely determined by, and so indexically reference, its causal origin. A footprint, for example, is an indexical icon insofar as it shares the shape of the foot that caused it to be impressed.

The 'indexical icon' originated with Charles Sanders Peirce but following attention from Rosalind Krauss and others, it escaped the confines of his strict taxonomy and circulates freely in photography discussions. For convenience, I use this term to target a general orthodoxy about images without directly engaging with Peirce's theory of icons. To gather different theories around core agreements, I will also attribute the index-

[2] S. Sontag, *On Photography*, Penguin, London 1977, p. 11.

[3] Any theory of images, be it based on structure, resemblance, recognition, or experience, can in principle support temporal realism. I presuppose no specific theory in what follows.

[4] This outcome highlights an advantage of the New Theory of Photography over Orthodox theories. Distinctive features of these competing positions are detailed in D. Costello, *What's So New about the "New" Theory of Photography?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 75/4, 2017, pp. 439-452.

[5] Slit-scan photography will not be discussed. It is not a counterexample to my approach, but it raises different considerations.

ical icon to theorists who do not explicitly acknowledge the term[6]. Geoffrey Batchen succinctly presents the view as follows:

> Light bounces off an object or body and into the camera, activating a light-sensitive [surface] and creating an image. Photographs are therefore designated as indexical signs, images produced as a consequence of being directly affected by the objects to which they refer. It is as if those objects reached out and impressed themselves on the physical surface of the photograph, leaving their visual imprint[7].

Imprinting supplies the orthodox 'causal trace' model: the scene in front of the camera is said to 'imprint' or 'impress' its visual appearance, entirely through the action of light, onto a photosensitive surface during a timed exposure. A 'captured' photographic image can then be developed, printed and disseminated. As causal traces produced by this process, all photographs are said to be indexical icons: visual representations that indicate their causal origin. Although photography is associated with faithful visual realism, the visual features required for an indexical icon are a low bar. A blurred or badly exposed photograph need not accurately resemble a scene or enable the recognition of objects, but its status as an indexical icon that refers to the scene is supposedly secured by an exposure having taken place.

For present purposes, I take icons, or images, to be visual representations in a general sense that does not assume a specific theory of images and is neutral about natural, agential, or automated provenance[8]. I reserve the term 'pictorial representations' – 'pictures' – for a subcategory where it is relevant that the visual representation has pictorial content that is mindfully determined by an agent. The terms 'represent' and 'depict' follow this pattern, where 'represent' means 'visually represent'. A typical footprint counts as a visual representation but not a depiction: it may represent a foot shape but does not depict anything[9].

Strictly, only a visual image produced through an entirely causal process can be an indexical icon[10]. To the extent that visual features of an image are dependent on an agent's mindful interactions, the image can be considered a picture, but those pictorial features do not causally index the depicted content[11]. Standardly, non-photographic pictures such as drawings and paintings are not indexical icons[12]. Photography harnesses a causal process that can be entirely automated, so the question whether photographic images can also be pictures has been debated. Traditional accounts of photography assert that a photograph is essentially an indexical icon so the principle that a picture has mindfully-produced visual features, but an indexical icon does not, is a recipe for scepticism about artistic photographic depiction[13].

[6] D. Cavedon-Taylor, *Arrangement and Timing: Photography, Causation and Anti-Empiricist Aesthetics*, in "Ergo: An Open Access Journal of Philosophy", 7, 2021, pp. 877-903, employs the term "Causal Theories of Photography" to similar effect.

[7] G. Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton Architectural Press, New York 2004, p. 31.

[8] This is a concessionary view of what counts as a representation. Others might be stricter, insisting that, for example, a visual pattern formed by an ant trail in the sand would not be a representation. However, I am allowing only that a found image of this kind could visually represent something to a viewer, not that it pictorially represents that thing. Merely being perceived as a visual representation does not imply that an image is a picture or sign, or that it has a subject, referent, or sense.

[9] I say 'typical' because a footprint may depict something when mindfully employed in the production of a picture.

[10] By convention a pointed finger, a drawing of a finger, or a word such as 'there', can be used as kinds of indices, but only by convention rather than causal origin. In section 6 I will claim that photographs likewise are at most indices only by convention rather than causation.

[11] Elsewhere, I challenge the established distinction between causal and intentional standards of correctness for depiction in relation to photographic images, but a detailed discussion of this topic lies outside the scope of this essay.

[12] Notwithstanding artists who subvert this principle with anti-authorial strategies such as 'automatic' drawing.

[13] See E. Eastlake, *Photography* (1857), in B. Newhall (ed. by), *Photography: Essays and Images*, Secker and Warburg, London 1980, pp. 81-95; R. Scruton, *Photography and Representation*, in "Critical Inquiry", 7/3, 1981, pp. 577-603; R. Hopkins, *The Real Challenge to Photography (as Communicative Representational Art)*, in "Journal of the American Philosophical Association", 1/2, 2015, pp. 329-348. Although in photographic practice, artists have actively welcomed automation to explore art created

To resist scepticism, it would not suffice to concede that some photographs, such as speed camera images, are indexical icons and appeal to photographic practice to insist that some photographs, such as artistic portraits, are not[14]. By assuming that imprinting is the causal origin of every photographic image, traditional accounts maintain that all photographs are necessarily indexical icons, whether produced by speed cameras or portrait artists. If correct, photographic representation could never attain the mindfulness that characterises non-photographic depiction. At best an artist can compensate for this restriction, but never entirely overcome it. The traditional temporal realism that I target motivates analogous scepticism: photographic images are inherently time-restricted where non-photographic pictures are not. I suggest this is an error that begins with the supposition that every photographic image is temporally indexed.

TEMPORALLY INDEXED ICONS AND TEMPORAL REALISM

An imprinting event leaves a trace which later points back to that event. If a photographic image is an indexical icon, it indexically refers to physical features of the scene that were causally responsible for its visual appearance. This is how ordinary photographic realism is traditionally understood[15]. Further, it is implicit in many accounts that traditional photographic realism includes what I am calling 'temporal realism': the image also indexically refers to the time of the event that caused it to exist. For example, Jonathan Friday claims:

> A photograph always depicts real and existing objects *at a particular moment in time* because the necessary first step in the photochemical process of photography is the exposure of film to light reflected from objects in the world. The final photograph is therefore causally dependent on the way the world is in front of the camera—that is, what is there and in how much light[16].

My target is traditional temporal realism understood in this sense.

As a temporally indexed icon, the photographic image points to the time that imprinting occurred and points to the time of an event that occurred in front of the camera, because necessarily these are the same time interval. 'Time interval' picks out the duration of some period and its chronological location in an ordering of time, for example 1/500th of a second at noon on 2 July 2011. A smile and the exposure of a film frame are two elements of a single moment of impress. Simultaneity between the photographed event and production of the photographic image supposedly determines the temporal index. Although a time interval has no visible appearance, a photograph imprints a visual appearance of the real world as it existed at a real time. Consequently, whatever iconic content the photographic image may have, it is necessarily tethered by indexical reference to that time interval. The image both captures the moment and is captured by it.

I will briefly survey three examples to illustrate how photographic realism incorporates temporal realism. For Roland Barthes, Kendall Walton and André Bazin, temporal realism is established through the

with minimal or absent agency.

[14] I acknowledge, within photographic practices, a difference between "mindless" images and "mindful" pictures ("witless" and "witty" in D. M. Wilson, *Reflecting, Registering, Recording and Representing: From Light Image to Photographic Picture*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 122/2, 2022, pp. 141-164), but my anti-sceptical argument does not hinge on different kinds of practice because I will argue that no photographs of any kind are indexical icons.

[15] Some versions of photographic realism require merely that a viewer believes there to be causal relation, but I am concerned with realism based on an actual causal relation.

[16] J. Friday, *Aesthetics and Photography*, Ashgate, Aldershot 2002, pp. 38-39. My emphasis.

traditional idea that a photographic image causally 'captures' the appearance of a real scene or event at the precise time of exposure. In other words, given a story of causal imprinting and temporal indexing, the visually represented event can only have occurred at a determinate, real time.

According to Barthes, a photograph professes to be a «mechanical analogue of reality»[17]. In referring to reality it points to a real moment in time. He describes photography as a «temporal hallucination», «false on the level of perception, true on the level of time»[18]. Time, he claims, is the 'punctum' of all photographs because every photograph can pierce the viewer with a distinctive phenomenological experience of reality and the past. On this basis, the distinctive essence of photography is the way it captures moments in time through a unique kind of indexical relation.

> In Photography I can never deny that the thing has been there. There is a superimposition here: of reality and the past. And since this constraint exists only for Photography, we must consider it, by reduction, the very essence, the noeme of Photography. […] The name of Photography's noeme will therefore be: 'That-has-been' […][19].

According to Barthes, the temporal index that is unique to photography is what he calls the «superposition of reality and the past» or the confrontation between 'here now' and 'there then'. A photograph indexes a real moment of the past that is phenomenologically experienced in the present. Barthes claims that photographic images alone have this 'superposition' and it is a 'constraint' that other kinds of image do not face.

Walton's photographic realism is not phenomenological. According to his theory of 'transparency', photographs provide genuine perceptual contact: real, albeit indirect, contact with objects in the past. Supposing Walton's photographs bear a transparent relation to an actual event, Walton ought to consider that event's duration and location in chronological history[20]. He comes close to addressing this question in 'Experiencing Still Photographs', where he poses questions about the length of time of a depicted event in relation to the length of time of our pictorial experience[21]. A photograph such as Bicycles, he suggests, is a depicted event lasting one fifteenth of a second because this is the duration of the exposure.

> The momentary event depicted in 'Bicycles,' what viewers imagine seeing, arguably lasts for one-fifteenth of a second, the duration of the film's exposure when the photograph was taken[22].

It is reasonable to attribute to Walton the general view that the duration and the chronological location of a depicted event are determined by the time interval of the film exposure. This would be consistent with his claim that photographs let us see back in time. He says that when I view a photograph of my long-dead great-grandparents I am in perceptual contact with them. I am having a perceptual experience in the

[17] R. Barthes, *The Photographic Message*, in S. Sontag (ed. by), *A Roland Barthes Reader*, Vintage, London 1982, p. 197.
[18] R. Barthes, *Camera Lucida*, Vintage Classics, London 2000, §47, p. 115.
[19] Ivi, §32, pp. 76-77. Emphasis in the original.
[20] Philosophers who discuss temporal aspects of photography, including J. Benovsky, *Photographic Representation and Depiction of Temporal Extension*, in "Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy", 55/2, 2012, pp. 194-213; J. Kulvicki, *Timeless Traces of Temporal Patterns*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 74/4, 2016, pp. 335-346; L. Marchetti, *Depicting Motion in a Static Image: Philosophy, Psychology and the Perception of Pictures*, in "The British Journal of Aesthetics", 62/3, 2022, pp. 353-371; and K. L. Walton, *Experiencing Still Photographs: What Do You See and How Long Do You See It?*, in Id., *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 157-192, typically question how movement, change and stillness are pictorially represented in photographs, but they do not address the chronological location of the event. See, for example, J. Benovsky, *Photographic Representation and Depiction of Temporal Extension*, cit., p. 201.
[21] I set aside Walton's discussion of pictorial experience. I am interested in the time of the actual event, not the time of an experience, imagined experience or imagined event.
[22] K. L. Walton, *Experiencing Still Photographs*, cit., p. 172.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

present, but I am really, although indirectly, seeing objects as they existed at the time the photograph was taken. For Walton, transparent photographs are perceptual time-machines rather than temporal hallucinations. Bazin presents an even stronger ontological commitment: time is ontologically 'embalmed' in a photographic image.

Laura Mulvey highlights the role of temporality in Bazin's conception of photography «specifically as a characteristic of the index»[23]. She attributes to him the idea that «The index, fixed as it is in the photograph, is a record of a fraction of time. When rays of light record an object's presence they also inscribe that moment of time, henceforth suspended». Mulvey reflects on temporality in the following passage from Bazin:

> Hence the charm of family albums. Those gray or sepia shadows, phantomlike and almost indecipherable, are no longer traditional family portraits but rather the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration, freed from their destiny; not however by the prestige of art but by the power of an impassive mechanical process: for photography does not create eternity as art does, it embalms time, rescuing it simply from its own proper corruption[24].

She concludes that, for Bazin, «Once time is "embalmed" in the photograph, it persists, carrying the past across to innumerable futures as they become the present»[25]. Mulvey's summary includes all the key steps that lead inevitably from imprinting and indexicality to temporal realism and time-restriction. When Bazin states that «photography does not create eternity as art does», he implicitly contrasts eternal with temporal and assumes that every photograph is tethered to the temporal moment of its causal origin. Drawings and paintings can «create eternity» because they have no such tether to temporal events. Going beyond Bazin, I will suggest that time-restriction is a widespread thesis that presents a sceptical threat to art photography.

TIME-RESTRICTION: A SCEPTICAL PROBLEM

Iconic representations of moments in time are common in all visual media, but photographers, critics and theorists claim that causally capturing a moment in time is peculiar to photography. Traditional temporal realism categorically distinguishes photographs from non-photographic images, implying that photography is a unique art medium. John Szarkowski articulates this view when he claims that:

> Each [photograph] describes a discrete parcel of time. This time is always the present. Uniquely in the history of pictures, a photograph describes only that period of time in which it was made[26].

Although Szarkowski is endorsing fine art photography and is no sceptic, this commitment invites scepticism. If every photograph is indexed to the moment it was taken, then all photographs since the official advent of photography in the early nineteenth century are restricted to capturing events that have occurred between that date and the present day. If correct, being tethered to its temporal origin would be a unique and significant restriction on this medium. I call this the time-restriction thesis. Drawings, paintings and

[23] L. Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, p. 56.
[24] A. Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, transl. by H. Gray, in "Film Quarterly", 13/4, 1960, p. 8.
[25] L. Mulvey, *Death 24x a Second*, cit., p. 56.
[26] J. Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York 2007, p. 10.

pictures of similar kinds do not have this time-restriction. There can be non-photographic pictures of the distant past, the present and the future, with the option of multiple time zones within a single picture. There can be pictures of events occurring in the time of an imaginary world; and pictures of scenes that are timeless, eternal or in some other respect outside of the temporal order. If photography lacks this capacity, time-restriction is a form of scepticism about the artistic potential of photography.

For traditional temporal realism, the moment indexed by the photograph cannot be indeterminate or imaginary. It must be a specific moment of real time[27]. Accordingly, Cartier-Bresson admits that temporal realism forces artists to reach a compromise that accommodates time-restriction: «The photographer can merely show the clock's hands, but he does choose his moments»[28]. Famously, he recommends being alert for a decisive moment that is a real, unstaged juxtaposition of events[29]. Others might conclude that the hands of the clock could be staged to show any time the photographer chooses. But even if that technique alters how the icon is interpreted, it could not change the actual temporal index.

One could object by claiming that viewers may imagine of a photograph that it depicts a time unrelated to the real world or imagine that it depicts an actual time from the distant past or the future. But this pragmatic concession merely discounts the time-restriction thesis while leaving it intact: it requires a pretext that the photograph is something other than a photograph[30]. If every photograph is an indexical icon, the scene iconically indexed must lie in the real past between the early nineteenth century and the present day, even if a clock or calendar represented in the photograph tells a different time. The real, indexed time is stubbornly the time the photograph was taken.

Graham Clarke remains committed to time-restriction, despite reframing the matter as taking a moment out of time rather than fixing a moment in time:

> A photograph fixes a moment in *time*. […] We look at a photograph as recording time, as a historical record, whereas invariably it stops time and, in turn, takes its subject *out* of history. Every photograph, in that sense, has no before or after: it represents only the moment of its own making[31].

In this remark and elsewhere, writers can be found expressing the idea that a photograph cannot represent any moment before or after exposure because it ineluctably represents the time interval of its autonomous creation: the moment of impress. Consequently, photography is uniquely constrained as an art medium, as it is unable to depict times that can be depicted by other kinds of still images. If Bazin is right, «photography does not create eternity as art does», simply because it cannot do so[32].

Time-restriction scepticism begins with the idea that every photographic image is temporally indexed to

[27] G. Currie, for example, endorses this restriction when he claims that photographs «have only [a] causally induced, representing role. They may not represent things and events other than the things and events they are traces of»: G. Currie, *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 57/3, 1999, p. 290.

[28] H. Cartier-Bresson, Europeans (1955), in Id., *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York 1999, p. 53.

[29] Ivi, p. 42.

[30] For a parallel discussion of fictional competence, see Paloma Atencia-Linares' critique of Gregory Currie (P. Atencia-Linares, *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70/1, 2012, pp. 19-30). Note also her proposal that documentary photographs may depict a fictive event or «fictive time-slice» through photographic means.

[31] G. Clarke, *The Photograph: A Visual and Cultural History*, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 24. Emphasis in the original.

[32] A. Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, cit., p. 8.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

the moment it is created. Now I want to block that first step[33].

TIME FOR A MULTI-STAGE ACCOUNT

If a photographer can only depict the moment that a photograph is created, the moment needs to be right.

> In photography, creation is a quick business – an instant, a gush, a response – putting the camera up to the eye's line of fire, snatching with that economical little box whatever it was that surprised you, catching it in midair, without tricks, without letting it get away. You make a painting at the same time that you take a photo[34].

The claim that «you make a painting at the same time you take a photo» perfectly articulates Cartier-Bresson's artistic practice, but it presents a false notion of photography. I have talked loosely about 'taking a photograph' and 'producing' or 'creating' a photograph but for philosophical analysis greater care is needed. Any supposition that a photographic image comes into existence during exposure is what I call a 'single-stage account of photography'[35]. My alternative, multi-stage account denies that a photograph is created during the time that a photosensitive surface is exposed to light. Rather, multiple process stages are necessary before a photographic image exists.

An orthodox, single-stage account assumes that a photographic image comes immediately into existence during the exposure time because imprinting occurs. Recall Batchen's description: «it is as if those objects reached out and impressed themselves on the physical surface of the photograph, leaving their visual imprint». Single-stage imprinting entails that the coming into existence of the image is simultaneous with the occurrence of the photographed event. The causal relation of imprinting tethers the two together and the image is therefore a temporal indexical icon for that time interval. I counter the main premise of this approach by arguing that the causal relation at the heart of photography is a product of 'registering' rather than imprinting[36]. And registering alone is insufficient to create a photographic image.

My central claim is that the distinctive causal event that occurs during the time interval traditionally referred to as 'taking a photograph' is not the creation of an image, but only the causal registration of light by a photosensitive surface. I call this the 'photographic event' and it occurs for the duration of time that the presence and absence of light from the scene is registered. At the end of a photographic event, no photographic image yet exists; there exists only a photographic register such as an undeveloped frame of film or a digital file[37]. A register stores determinate information about the intensity and distribution of light arriving at the sensor during a time interval, but information is not stored iconically[38]. Information from the register must be rendered, chemically or electronically, in subsequent process stages before a stable, visible image exists.

Single-stage accounts are obliged to explain the lack of a visible image at the end of an exposure, so postulate that the indexical icon first exists as an invisible 'latent' image. The latent image supposedly becomes

[33] Possibly some other step might also lead to time-restriction scepticism, but absent any live argument, I take it that blocking this step is sufficient to dispel the threat.

[34] H. Cartier-Bresson, *Europeans*, cit., p. 53.

[35] D. M. Wilson, *Invisible Images and Indeterminacy: Why We Need a Multi-stage Account of Photography*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 79/2, 2021, pp. 161-174.

[36] For discussion of how this relates to John Kulvicki's notion of 'recording', see D. M. Wilson, *Reflecting, Registering, Recording and Representing*, cit.

[37] D. M. Wilson, *What Is a Photographic Register?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 81/3, 2023, pp. 408-413.

[38] A register can be obtained by a causal trace that indexes the time interval of its causal origin, but it is never an indexical icon.

visible as a developed image, so the indexical icon persists throughout the process. Without the existence of a 'latent imprint' the developed photographic image would not have an unbroken dependency relation to its causal origin, and it could not count as an indexical icon. But I have argued elsewhere that an invisible image would not have determinate iconic features and a photographic 'latent' image with indeterminate iconic features could not possibly secure a dependency relation between determinate features of the scene and determinate features of the image. In this way, my argument against the possibility of an invisible latent image refutes the idea that a photographic image is an indexical icon[39].

The stable, visual properties of a photographic image are acquired during the rendering processes that follow the completion of the photographic event. For this reason, the photograph eventually presented to viewers is an image that only came into existence after the time interval of any photographed event. The time lag is not an empirical deficiency that could be superseded by faster camera technology or processing techniques. It is a necessary corollary of the causal process of registration that defines photography. Despite seeming instantaneous in modern digital cameras, the time interval for any event that is being photographed must have ended before a photographic image comes into existence. As a photographic image cannot possibly be produced in a co-temporaneous 'moment of impress', it cannot be a temporally indexed icon that points to the time interval of its single-stage causal origin.

I should address a technical point. Unlike the 'developing-out' process that is the basis of most chemical photography, some processes 'print out' the photographic register. A printed-out image gradually becomes visible in real time during the photographic event. But this is not a counterexample to my thesis that no photographic image comes into existence during the same time interval as the photographed event. A printed-out image is not a photographic image before its visual properties are chemically stabilised. Until then the register will continue to react to light, visual properties will change, and eventually no image remains. This is why the results of eighteenth-century experiments by Thomas Wedgwood and others are not classified as photographs. Stabilising the image, for example through fixing and rinsing, requires rendering stages that only occur after light registration has ceased, in other words when the photographic event has ended. Rendering therefore occurs after the time interval of the photographed event, and even a printed-out photographic image is not a direct imprint.

I have rejected the route from imprinting to indexicality that leads to traditional temporal realism. However, it remains true that, in some sense, the visual features of a photographic image can be causally related to the visual features of a scene or an event as they existed during a particular time interval. What follows is a multi-stage account of this causal relation and a revised account of temporal realism. A single-stage account makes a temporal tether to the photographed event necessary, so obligatory, for all photographs. The multi-stage account makes it contingent, which means it is optional. This is why revised temporal realism can avoid time-restriction scepticism.

TEMPORAL REALISM WITHOUT TIME-RESTRICTION

The occurrence of a photographic event is necessary in the causal history of any photographic image, else there is no photograph at all. The fact that a photographic event begins at a specific point in

[39] See D. M. Wilson, *Invisible Images and Indeterminacy*, cit.; Id., *What Is a Photographic Register?*, cit.

chronological time and lasts for a determinate interval is highly significant to every photograph and irrelevant to non-photographic images. However, the time interval of the photographic event by itself puts no constraints on the time interval that a photograph can iconically represent. It is possible for a photograph image to iconically represent the moment in time the photographic event occurred, but it could iconically represent some other time interval, or no time interval[40]. On the one hand photography has a powerful capacity for temporal realism, on the other hand it can have the temporal freedom of painting and drawing. This is a benefit of the multi-stage approach that is central to the New Theory of Photography.

While it is true that the time of the photographic event is a significant feature of every photograph, and many photographs are treated as a representation of that moment in time, nonetheless this does not entail that every photographic image necessarily represents the time interval of the photographic event. Simultaneity between the photographic event and the occurrence of an event in the world does not determine any reference between the photographic image and the photographed event, even if combined with a high degree of accurate resemblance. Imprinting was supposedly a causal relation that secures a temporal reference for the image. Registering is not a substitute.

I recognise there is likely to be resistance to this view, and an objection could be raised that every photographic image does in fact have a causal temporal index, even on the multi-stage account. Perhaps, it could be argued, moving from the single-stage account to a multi-stage account makes traditional temporal realism more tolerant but it leaves the core commitment intact. A tolerant position could accept that the multi-stage account gives artists freedom to play with the apparent time of the event represented by a photograph, using techniques such as staging, darkroom manipulation, or narrative framing. Yet behind this tolerance lies a residual commitment to deep-seated traditional realism. On this interpretation of the multi-stage view, a photographic event takes place during a specific time interval, during which information about the visual appearance of the scene is recorded in an entirely causal process. Subsequent rendering of the register into an image is anchored to information recorded at that moment in time. So, the objection goes, on a multi-stage account the image is truly tethered by a causal index to the timing of the photographed event, even if the image was not created at that moment in time. Information stored in the register is information about the visual appearance in front of the camera during that time interval and no other. For creative purposes the photographic image may be treated as if it is a visual representation or depiction of a scene as it appeared at some other time, but deep down, it really represents the scene at the time of registration through an unshakable causal relation.

My response is to argue that this underestimates the radical character of the multi-stage account. The multi-stage account denies that photography involves a fundamental causal relation between image and scene that, by itself, establishes indexical reference and traditional realism. Whenever a photographic image comes into existence it stands in a dependency relation to the register and it can stand in a dependency relation to the photographed scene, but the relation is contingent on how information is encoded and decoded in the registration and rendering stages and this is determined by whatever conventions govern its production, not solely causation. Consequently, fulfilment of specific conventions is necessary for photographic

[40] In D. M. Phillips, *Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism*, in "The British Journal of Aesthetics", 49/4, 2009, pp. 327-340, I argued that the photographed object may or may not be the subject of a photographic image. This is a parallel for the present argument that the time of the photographed event may or may not be the time of the event in the photograph.

images to have reference or realism and not all photographs fulfil these conventions. Causation remains central to the multi-stage account, but its role is qualified. If convention is satisfied, a photographic image can refer to the temporal duration and location of an event that occurred in front of the camera at the time interval of the photographic event, but there is no causal necessity. It is possible to have a photographic image that is not indexically tethered to the photographed event. And the radical claim is that images of both kinds are equally entitled to be considered photographs. Although tradition defaults to treating images of the former kind as primary, this only reflects dominant practice and amounts to a prejudice. There is no ontological priority.

A photographic event is a causal process of light registration that encodes, in a register, information about the intensity and distribution of light arriving from a scene during a time interval. Information stored in the register is retrieved when it is rendered into a photographic image. Given reliable conventions for information retrieval, the visual features of the resultant image can be causally related to visual features of the photographed scene or event as they existed during that time interval, but this outcome is entirely contingent on facts about the rendering process. As Catharine Abell has argued, it makes a difference if registered information is channelled from register to image «*through a communication channel of a type that is effective at carrying such information*»[41]. The principal consideration is not whether the rendering of registered information is a manual or automated process, because agents and machines can both be effective for preserving information from the register to the image. What matters is whether an agent's mindful interactions influence the registering or rendering processes. The key idea is that there are multiple pathways for producing photographic images, some of which are mindless end-to-end and some of which involve mindful interventions. The imprinting model dictates that only mindless images count as photographs or, at least, count as the primary kind. But favouritism is unjustified according to the multi-stage account and it puts both kinds of image on an equal footing. Mindless and mindful renderings from the register can count as photographic images with equal warrant[42].

I have explained that the reference of a causal index is determined by its causal origin, but it is also possible to have a conventional index that references in accordance with rules of use. Paintings are iconic representations that can refer to a real moment in time, but any reference will be established by convention rather than causation. The same, as the following section will illustrate, is true of photographs[43]. A significant difference is that, in photography, the occurrence of a photographic event lies in the causal history of any photograph. The mistake is to imagine that this causal provenance ineluctably determines a temporal index for the image. The prevailing convention for photography is temporal realism with a default assumption that the photograph both iconically represents a particular event and indexes that event. The default is compelling because a photographic image often has a high degree of visual resemblance to the photo-

[41] C. Abell, *Out with the Old? The New Theory of Photography*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 208-216, p. 214.

[42] D. M. Wilson, *Reflecting, Registering, Recording and Representing*, cit.

[43] With some difference of scope (I hold that some, but not all, photographs are recordings), my argument against time-restriction aligns with J. Kulvicki, *Timeless Traces of Temporal Patterns*, cit., who argues that photographs and handmade pictures are both open to interpretation as depicting temporal patterns of motion or stillness, though they can also be interpreted as depicting timeless patterns (pp. 341-42). He anticipates that some may worry that photographs «do not depict motion so much as represent it nonpictorially» (p. 344). His response is that «all photos, when thought of as pictures, represent much richer scenes than they record» (p. 340) and «many genuine pictorial effects seem highly conventionalized» (p. 344). Hence, the pictorial content of a photograph is open to interpretation as representing various timeless and temporal patterns, even when construed as a recording (p. 341).

graphed scene. But any referential relation to the photographed event is only secured through convention. A photographic image cannot perform a referential role by itself, as an unmediated causal index. At most a photographic image is a finger apt for the convention of pointing to a scene; it is not a fingerprint left behind by the scene[44].

I initially characterised temporal realism as the idea that, in some sense, the visual features of a photographic image are causally related to the visual features of a scene or an event as they existed during a particular time interval. Traditional temporal realism supposes that every photographic image is a causal imprint of the photographed scene. Revised temporal realism acknowledges that some, but not all, photographic images are causally related to the photographed scene, thanks to information registered during the photographic event and subsequently rendered into an image absent any mindful interventions. Temporal realism need not apply to all photographic images, because some will have features that depend on mindful interventions during the registration or rendering stages. Images of both kinds qualify equally as photographs and in any given case whether temporal realism applies is a matter of conventional choices rather than causal necessity. As a matter of well-established conventions, photographic images are assumed to temporally refer to the scene or event as it existed during the exposure, and this supports the revised temporal realism that I am defending. But photographic images may be created as pictorial representations of any time that the artist chooses, just like drawings and paintings, in which case temporal realism does not apply.

Photographers do not need to opt in to temporal realism because it comes as the default convention for interpreting a photographic image. My goal was to show that it is possible to opt out, as this liberates photographers from time-restriction. Now I will argue that this approach is plausible in practice.

MOONRISE AND *SUNSET*: TWO STUDIES IN FORENSIC ASTRONOMY

Moonrise, Hernandez, New Mexico is one of the best-known fine art photographs by Ansel Adams. Set in a darkening sky, the bright moon is rising above distant clouds and a line of snow-ridged mountains. The texture of the desert expanse is detailed through a range of monochromatic tones. Towards the foreground, the desert encircles a small town and a church cemetery that has white wooden crosses distinctly illuminated by the setting sun. Although appearing tranquil, the image captured a scene that was available only for a fleeting time interval. Adams described in interviews how he urgently stopped his car, set up his large format camera in haste and had only enough time to expose a single glass-plate before the last rays of sunlight vanished from the wooden crosses. He recorded in his journal that the exposure time was one second at f/32 on ASA 64 film as this information was crucial for developing the 8" by 10" negative. However, Adams did not record the date, not even the year, and this information had no technical relevance for the photographic process. When he exhibited prints of the work on different occasions, he listed dates ranging from 1940 to 1942. Fifty years later, by identifying the location of the tripod and considering the angle of sunlight and the position of the moon above the horizon, Dennis di Cicco used astronomical analysis to establish the exact date and time[45]. Putting this together with the exposure time, it seems, on the account that I am resisting, that *Moonrise, Hernandez, New Mexico*

[44] This choice of description is influenced by Lambert Wiesing.
[45] D. di Cicco, *Dating Ansel Adams' Moonrise*, in "Sky & Telescope", 82/5, November 1991, pp. 529-533.

conclusively captured this scene at a particular time interval: 4.49pm and 19 seconds to 4.49pm and 20 seconds on 1st November 1941.

It is instructive to consider this example of astronomical detective work alongside similar forensic astronomy applied to a painting by Claude Monet. In 1883 Monet spent three weeks on the Normandy coastline and produced sketches that eventually enabled him to complete several paintings. One of these paintings, The Cliff, Étretat, Sunset, features a distinctive arch-and-needle rock formation. To the right of the darkly silhouetted cliff, a red sun is sinking towards the horizon where the sea is reflecting the colours of the sky. Along with information from Monet's journal, analysis was carried out using the tide level, the position of the sun in relation to the rock formation and the location of Monet's easel. The finding, reported by Donald Olson, is that «Monet observed this sunset on Feb. 5, 1883 at 4:53 p.m. local mean time»[46].

Art historians note that Monet dated his artworks from when he completed them or sold them. For argument's sake, allow that Monet's *Sunset* painting does indeed depict the scene at Étretat at the specified moment in 1883, or more pertinently it depicts an impression of the scene experienced by Monet exactly at that time. To achieve this, it was not necessary for Monet to create the painting in a matter of seconds or minutes, during his observation of the sunset. Even had he done so, his picture would not thereby become a temporal index for that moment because it is not a purely causal trace. In any case it would be unfounded and unnecessary to claim that the painting indexes that specific time on the basis that it was created at that moment. Monet set up his easel, observed the scene, and made sketches in real time during the sunset, but he did not create the painting that day. Rather, he returned home with his sketches and painted during the weeks that followed. From setting up the easel on the shore to the finished canvas in the studio, the painting was fully created during an extended period of several weeks. Paintings are not temporally indexed icons and *Sunset* does not refer to the time interval during which it was caused to exist. It is not even essential that the sunset depicted really occurred during the production of the painting. It would be possible for Monet to paint an imagined sunset, or a sunset from a childhood memory and neither of these would temporally index the time of their creation. Monet was free to depict his impression of the brief appearance of this sunset at a time of his choosing because paintings are not time restricted. If the painting succeeds in being an 'index' of that moment it is only by conventional choice rather than causal necessity.

If a single stage account is accepted, and photographs are temporally indexed icons, there can be no such leeway for Adams' *Moonrise* photograph. If a photograph is caused to exist at the time of exposure and consequently indexes the time of its causal origin, then *Moonrise* is necessarily an iconic representation of the Hernandez scene exactly during that one-second time interval in 1941. Time-restriction dictates that it cannot be an indexical icon for any other moment.

However, I have argued that time-restriction does not apply to photographic images. On a multi-stage analysis, by the time the sun went down on 1st November 1941, Adams had in his possession an exposed but undeveloped glass plate; in other words, a photographic register. No photographic image had yet been created. He did not develop the plate until some days later, but when he finally arrived at his darkroom he needed painstaking care to create a negative photographic image with tonal values suitable for making the fine art prints that he had visualised. Strictly speaking, the first photographic image of the scene came into

[46] *How Monet Painted the Time into His Sunset*, in "The Daily Telegraph", 23 January 2014, https://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/10590521/How-Monet-painted-the-time-into-his-sunset.html.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

existence when he finally fixed his negative. Fortunately, the negative of Moonrise is not an icon tethered to its causal origin, otherwise it would be temporally indexed to that moment in the darkroom[47].

Although a negative is a photographic image, it is not standardly considered a fine art picture, so a positive print is the appropriate test case. Adams dedicated years to producing different prints from the negative. Each print required a new photographic event, occurring whenever light from the enlarger was registered on photographic paper. Each new photographic register had to be developed and fixed to create a photographic image. The multi-stage account denies that a positive print is the very same image, or even a copy of an image, that was 'imprinted' on a sensitised glass plate during exposure. No image of any kind is created during exposure. If we were to insist that *Moonrise* temporally indexes the interval of its own creation, we have to say that it captures a collected period of hours, or perhaps an extended period of decades, rather than a one second interval in 1941.

The time-restriction thesis cannot do justice to *Moonrise* or to the notion of visualisation that is central to Adams's artistic practice. While it is possible for a photographer to visually represent a scene as it appeared at the time of exposure, that goal understates what Adams was seeking to achieve. Adams did not document the momentary appearance of the scene, or even a momentary impression of the scene; rather he registered information on his glass plate that would enable him, at a future date, to create a picture that he was visualising while looking at the scene. Anyone viewing a print of *Moonrise* is not seeing an image that was created on 1st November 1941, nor does the artwork depict Hernandez on that specific date. Like many paintings, the tranquillity of this picture is successful because it has an indeterminate time that allows the depicted scene to be untroubled by questions of duration, temporal location or tense. A scene indeterminately suspended from time is quite different to a scene determinately arrested for a frozen second. Moonrise is a pictorial representation that fulfils Adams's visualisation of the timeless beauty of the landscape. A photographer is entitled to opt out of temporal realism and, contra Bazin, it is possible for photography, as art, to create eternity[48].

Photographs, I claim, just like paintings and drawings, are not temporally indexed icons so temporal realism is optional rather than obligatory and time-restriction scepticism does not arise.

CONCLUSION

My conclusions undermine influential accounts of traditional photographic realism. I have denied the fantasy of an indexical icon, described by Batchen, that is the basis of Barthes' superposition, Walton's transparency and Bazin's 'decal' and I reject these theories. Clarke is wrong to say that a photograph «represents only the moment of its own making» and Szarkowski is wrong to say that «a photograph describes only that period of time in which it was made». But these claims can be reviewed charitably because a revised conception of photographic and temporal realism is available through the multi-stage account. When a photographic image is a rendering from a photographic register, it can under some circumstances have

[47] To complicate matters, years later he subjected the negative image to further chemical intensification to increase the tonal contrast.

[48] In G. Dyer, *See/Saw: Looking at Photographs*, Canongate Books, Edinburgh 2021, Dyer characterises photographs that «seem to contain a century's worth of time» and others that «contain none at all» (pp. 254-255); photographs that contain temporal depth, or «deep permanence» (p. 220); scenes that have «dropped not only out of time but out of history» (p. 129); images with a stillness that seems as if the shutter speed was set to «eternity» (p. 112); and some pictures, emptied of time, that «represent an eternal or unchanging idea of Los Angeles» (p. 105).

visual features that are causally related to the visual features of a scene or an event as they existed during the time interval of the photographic event. This is temporal realism properly understood and in cases where it applies, it is unique to photography. However, the timing of a photographic event does not put temporal restrictions on a photographic image as iconic content is determined by the multi-stage production of the final image, not solely the production of the photographic register. Understood in this new way, temporal realism can distinguish photographs from drawings and paintings, as Clarke and Szarkowski required, but it does not imply that photography is subject to time-restriction.

Time-restriction is nicely deflated by tongue-in-cheek remarks from two photographers. Robert Doisneau observes: «A hundredth of a second here, a hundredth of a second there, put together end to end; that never makes more than two or three seconds wrung from eternity»[49]. James Keivom reflects: «It's weird that photographers spend years or even a whole lifetime trying to capture moments that added together don't even amount to a couple of hours»[50]. These remarks remind us that the work of a photographer is indeed distinctively different to creating hand-drawn images. It is right to think that capturing selected moments in time is something that much of photography involves. This is elaborated famously and fully in Cartier-Bresson's notion of the 'decisive moment', but it equally applies to the long exposure methods of Hiroshi Sugimoto. Either way it would be absurd to imagine that the full import of a photographer's work, the sum or limit of what a photographer can depict, amounts to a temporal index of the moments when the camera shutter was open. Only by believing that photography has a fantastical mode of co-temporaneous production should we imagine that there are such constraints on photographic pictures. Traditional photographic and temporal realism was based on this misconception. I have argued that we can understand how a photograph can capture a moment in time while keeping photography free from time-restriction[51].

BIBLIOGRAPHY

Abell, C., *Out with the Old? The New Theory of Photography*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 208-216.

Adams, A., *Ansel Adams: An Autobiography*, Little, Brown and Company, New York-Boston-London 1985.

Atencia-Linares, P., *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70/1, 2012, pp. 19-30.

Barthes, R., *The Photographic Message*, in S. Sontag (ed. by), *A Roland Barthes Reader*, Vintage, London 1982, pp. 194-210.

Barthes, R., *Camera Lucida*, Vintage Classics, London 2000.

Batchen, G., *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton Architectural Press, New York 2004.

[49] R. Doisneau, *Three Seconds of Eternity*, te Neues Publishing Company, New York 1979, p. 20.

[50] This quote has been widely attributed to James Keivom since at least 2011. I attempted to contact him to confirm the original source, but to date have received no response.

[51] I thank Vanessa Brassey, Kathleen Lennon, Donnchadh O'Conaill, Sara Romani, and two anonymous reviewers for valuable comments. A version of this argument was filmed for the 2023 "Time for Beauty" virtual conference and earlier versions were presented to the Bildtheorie/Picture Theory Research Group, a workshop on "Images and Time" in Nottingham hosted by Jonathan Tallant, and a conference on "Philosophy and Photography" in Ovronnaz hosted by Jiri Benovsky, as well as seminars at Leeds, Hull, Cambridge, and Trinity College Dublin. I am grateful to everyone who gave me helpful feedback at these events.

Bazin, A., *The Ontology of the Photographic Image*, transl. by H. Gray, in "Film Quarterly", 13/4, 1960, pp. 4-9.

Benovsky, J., *Photographic Representation and Depiction of Temporal Extension*, in "Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy", 55/2, 2012, pp. 194-213.

Best, D., *Gerardo Suter*, in "Black & White Magazine for Collectors of Fine Photography", Issue 11, February 2001, p. 118.

Cartier-Bresson, H., *Europeans* (1955), in Id., *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York 1999, p. 53.

Cavedon-Taylor, D., *Arrangement and Timing: Photography, Causation and Anti-Empiricist Aesthetics*, in "Ergo: An Open Access Journal of Philosophy", 7, 2021, pp. 877-903.

Clarke, G., *The Photograph: A Visual and Cultural History*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Costello, D., *What's So "New" about the New Theory of Photography?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 75/4, 2017, pp. 439-452.

Currie, G., *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 57/3, 1999, pp. 285-297.

di Cicco, D., *Dating Ansel Adams' Moonrise*, in "Sky & Telescope", 82/5, November 1991, pp. 529-533.

Doisneau, R., *Three Seconds of Eternity*, te Neues Publishing Company, New York 1979.

Dyer, G., *See/Saw: Looking at Photographs*, Canongate Books, Edinburgh 2021.

Eastlake, E., *Photography* (1857), in B. Newhall (ed. by), *Photography: Essays and Images*, Secker and Warburg, London 1980, pp. 81-95.

Friday, J., *Aesthetics and Photography*, Ashgate, Aldershot 2002.

Hopkins, R., *The Real Challenge to Photography (as Communicative Representational Art)*, in "Journal of the American Philosophical Association", 1/2, 2015, pp. 329-348.

Kulvicki, J., *Timeless Traces of Temporal Patterns*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 74/4, 2016, pp. 335-346.

Marchetti, L., *Depicting Motion in a Static Image: Philosophy, Psychology and the Perception of Pictures*, in "The British Journal of Aesthetics", 62/3, 2022, pp. 353-371.

Mulvey, L., *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006.

Olson, D. W., *Celestial Sleuth: Using Astronomy to Solve Mysteries in Art, History and Literature*, Springer, New York 2014.

Phillips, D. M., *Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism*, in "The British Journal of Aesthetics", 49/4, 2009, pp. 327-340.

Scruton, R., *Photography and Representation*, in "Critical Inquiry", 7/3, 1981, pp. 577-603.

Sontag, S., *On Photography*, Penguin, London 1977.

Szarkowski, J., *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York 2007.

Walton, K. L., *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, in "Critical Inquiry", 11/2, 1984, pp. 246-277.

Walton, K. L., *Experiencing Still Photographs: What Do You See and How Long Do You See It?*, in Id., *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 157-192.

Wilson, D. M., *Invisible Images and Indeterminacy: Why We Need a Multi-stage Account of Photography*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 79/2, 2021, pp. 161-174.

Wilson, D. M., *Reflecting, Registering, Recording and Representing: From Light Image to Photographic Picture*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 122/2, 2022, pp. 141-164.

Wilson, D. M., *Against Imprinting: The Photographic Image as a Source of Evidence*, in "Social Research: An International Quarterly", 89/4, 2022, pp. 947-969.

Wilson, D. M., *What Is a Photographic Register?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 81/3, 2023, pp. 408-413.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Framing the Debate, Focusing the Lens

doi: 10.54103/2039-9251/32278

PHOTOGRAPHY AND FEMINIST ISSUES: JULIA MARGARET CAMERON'S POLITICS OF GENDER

Federica Muzzarelli

ORCID: 0000-0002-6552-5743

University of Bologna (01111rn36)

Contacts: federica.muzzarelli@unibo.it

Abstract

Starting from a methodological perspective indebted to the ideas established in feminist and gender studies, this essay aims to enhance the role and presence of photography in women's practices as an affirmation of their autonomy and as a tool for identity and performance. And while this is a well-established assumption regarding the work of women artists involved in militant feminism, the same cannot be said for women who have sensed its potential to transgress codes and norms, even outside the territory of feminism proper. In this sense, the events surrounding the origins of photography are particularly interesting: the essay analyses the figure of the Victorian woman photographer Julia Margaret Cameron, who, while among the very few women to have been historicised, offers new insights and meaning from a feminist reading.

Keywords: Women photographers, feminist aesthetics, politics of gender, Julia Margaret Cameron

PHOTOGRAPHY AS FEMALE AUTOBIOGRAPHY

Regardless of social and cultural contexts, reclaiming an autonomous space in relation to a dimension that is completely dominated by male identity meant women had to work on a feminist rewriting of history[1]. This idea was reiterated again recently by the two French scholars Luce Lebart and Marie Robert in an ambitious project recounting a world history of women photographers who explicitly stated that they were part of the feminist reinterpretation process that has been going on in the history of photography for nearly 40 years[2].

[1] E. Lewis, *Photography. A Feminist History*, Hachette, London 2021, p. 13.

[2] L. Lebart, M. Robert (éd. par), *Une histoire mondiale des femmes photographes,* Les Éditions Textuel, Paris 2020; C. Bouveresse, *Les femmes photographes,* Actes Sud, Paris 2020, p. 12. A concise but effective excursus on the critical fortunes of women's photography can be found in U. Pohlmann, *Elle vient, la nouvelle femme photographe!,* in G. Cogeval et al. (éd. par), *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Hazan, Paris 2015, pp. 276-287.

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Federica Muzzarelli

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

To put this sabotaging of the system into practice, women started from the observation of what was closest to them and more immediately researchable, that which their existential condition and their repressed desires were reflected in: family ties, daily rituals, autobiographical examination, the search for identity, what was attainable and therefore domestic, for environments, things and people. «Longtemps assignées par les historiens aux rôles de muses (…) c'est aussi parce qu'elles furent socialement cantonnées à la sphère privée que les femmes se spécialisèrent longtemps dans certains genres photographiques, confortant l'idée d'un art féminin: photocollages, *tableaux vivants*» and genre scenes pertaining to the domestic or marital realm, self-portrait and staged representations of themselves[3]. Certainly, at least in the so-called Western World, between the second half of the 19th century and the Second World War, albeit with cultural, political and economic distinctions, there was the common denominator of an almost total exclusion of women (and those who did not recognise themselves in the heteronormativity of power) from the hegemonic positions of the social system. In this sense, one can count on the ideal sharing that women experienced regarding the insignificance of their social and cultural role and their insignificant presence within the artistic dimension: a sharing of marginalised status that is the reason for a fundamental reflection on why photography was precisely identified as the most suitable tool for the need for first-person narratives.

After all, photography has always been a privileged vehicle for gathering autobiographical, personal and first-person narrative needs, as has occurred whenever art and the creative process have been inextricably mixed with the existential dimension and pressing psychological needs. And so, as Griselda Pollock argued, women's autobiographies (and we can include here what was realised through photography) always take the form of a «political project» whenever the individual perspective proves capable of conveying historical and social needs that can be expressed in a collective and shared action[4]. This is why, referring to the feminist art of the Neo-avant-gardes, Carla Subrizi points out a path that we believe also applies to women artists who experimented with new ways of expressing their identity and existential needs between the second half of the 19th and the early 20th century: if art was a tool that women artists used both to change the world and to condition/express their own lives, this was practised both with traditional tools such as drawing, sculpture and painting, and with new media and extra-pictorial languages such as performance, photography, cinema and installations. For women artists, producing art and participating in politics was an existential and aesthetic condition, a psychological necessity and a social commitment that allowed them to bring their demands back to the centre and emerge from the margins of history[5].

FEMINISM AND AESTHETIC EXPERIENCE

Today, as part of a growing interest in the photographic production of women, fostered internationally by the progressive expansion of Gender and Feminist Studies[6], the process of viewing photographic images

[3] M. Robert, *Une longue tradition de discrédit*, in L. Lebart, M. Robert, cit., pp. 19-20.

[4] G. Pollock, *The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories,* in Id. (ed. by), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Routledge, London-New York 1996, pp. 3-21, p. 6.

[5] To focus this argument, see: b. hooks, *Feminist Theory from Margin to Center*, South End Press, Boston 1984; C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo,* Postmedia books, Milano 2012, p. 10.

[6] On the general topic of art and feminism see: R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology,* Routledge & Kegan Paul, London 1981; W. Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London 1990; G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*, Routledge, London-New York 1988; H. Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology, 1968-2000*, Blackwell, Oxford 2001; H. Reckitt, *Art and Feminism*, Phaidon, London 2001; A. Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London 2003; C. Gonnard, É. Lebovici, *Femmes Artistes/Artistes Femmes: Paris,*

from a feminist perspective has been consolidated, even when these were not produced for this purpose or with such explicit objectives. As Abigail Solomon-Godeau wrote, when the concept of the woman artist became central to artistic discourse, i.e. from the late 1960s, precisely concurrent with the rise of feminism in political discourse, the theme of the woman photographer became recurrent in art history and theory studies and reflections[7].

In order to be able to support this idea of the anticipation of feminist practices in women's art between the second half of the 19th century and the early 20th century, I share the perspective and assumptions adopted by the American scholar Claire Raymond in her essay entitled *Women Photographers and Feminist Aesthetics* in which she identifies a need for feminism in the work of various women photographers belonging to different historical periods, artistic currents and above all different cultures and societies[8]. First, Raymond does not evade a discussion on the use of the term "woman" in the context of the recent reinterpretation and revision of the positions expressed by Judith Butler in her famous 1990 essay entitled *Gender Trouble*[9]. Here, referring to Butler's questioning of the concept of "woman" within her theory of gender performativity, i.e. as an illusory category based only on linguistic habits (but also to the criticism that such a white, bourgeois and Western view has received from feminist thought)[10], Raymond makes a fluid and conscious use of it, using social and historical categories that should be dismantled and rewritten. Since this political and historical objective has not yet been achieved, it must be used pointing out its limitation and partiality, adopting it whenever one is confronted with subjectivities that have experienced sexist oppression. The inadequacy of words and traditional language is felt most acutely when we use the category of woman photographer to define artists whose works have portrayed experiences of lesbian homosexuality (as will be the case for the French Surrealist Claude Cahun). We will do so by prioritising artistic creativity as a vehicle for negotiating gender issues, whether they are framed within the more traditional man-woman binary opposition or rather take the form of a decidedly transversal, multiform and non-binary dialectic. As Raymond argues, feminism's only way to combat sexist oppression is to create other images and other visual discourses[11]. Thus, by using the word «feminist», Raymond specifies that she is not only referring to active, explicit and militant experiences[12], but rather that she is interested in an implicit and potential feminism, ideal and theoretical, which has one of its most important references in the positions of the African American scholar bell hooks[13]. With bell hooks, and with Claire Raymond, we may say that any action (and not merely any declaration) can be deemed as feminist within which feminism itself is «advocated» in the

de 1880 à nos jours, Hazan, Paris 2007; A. Kokoli, *Feminism Reframed : Reflections on Art and Difference,* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008; A. Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification in Visual Arts*, Routledge, London 2012; T. Dekel, *Gendered: Art and Feminist Theory*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2013; E. Heartney, H. Posner, N. Princenthal, S. Scott, *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art,* Prestel, New York 2013; H. Robinson, M.E. Buszek (ed. by), *A Companion to Feminist Art,* John Wiley & Sons, New York 2019.

[7] A. Solomon-Godeau, *Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes,* in G. Cogeval et al. (éd. par), cit., p. 15.

[8] C. Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics,* Routledge, New York 2017.

[9] F. Muzzarelli, *Fotografia, estetica femminista e pratiche* identitarie, in C. Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza,* Postmedia books, Milano 2021.

[10] Claire Raymond has her references in Teresa De Lauretis and Monique Wittig (T. De Lauretis, *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory,* University of Illinois Press, Champaign 2007, pp. 72-84; M. Wittig, *The Straight Mind*, Beacon Press, Boston 1992).

[11] C. Raymond, cit., p. 4.

[12] If the role that photography played in the feminist struggles of the 1970s needs no further explanation, as a general reference on the relationship between photography and feminism one can see the already-cited catalogue by Emma Lewis.

[13] See b. hooks, *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*, South End Press, Cambridge 2000 and the already mentioned *Feminist Theory from Margin to Cente*

sense of claimed, defended, supported, i.e. that there is a way of looking at the practices of photography, little investigated until a few decades ago, which identifies feminist aesthetics as its common thread. In her essay, Raymond then suggests starting again from the images to understand what they can say beyond their appearance. What one must look for, adopting a different vision and a non-sanctioned gaze, is how far from an image can be able to «carry feminist aesthetics», i.e. to introduce points of view and suggest images capable of counteracting patriarchal domination, of breaking the habit of one-sided thinking and thus being political forces of resistance[14].

PHOTOGRAPHY AS A TOOL FOR EMANCIPATION AND RESISTANCE

This is done by absolutely avoiding defining other categories, constructing new paradigms or canons, but rather by using photographs to break away from visual customs, to give voice and visibility to a world that would have remained on the margins, crushed and even trivialised. Instead, on the one hand the question of women's history, which tells of their almost total marginalisation from the structures and institutions of power as well as from cultural and artistic relevancy as far as the ambitions of female artists and photographers are concerned, must be addressed and taken on. On the other hand, critical and aesthetic interpretations of their work must be proposed that verify the existence of poetics that are sometimes shared, and whose historical condition of marginalisation has stimulated and made urgent. A sharing that will not impact all women photographers, nor absolutely all of their production. Thus, not a vision or poetics embodied in an absolute value that derives from being women, but the verification of what in the images, given the historical and cultural contexts that produced them, can spin the thread of a different narrative of the world. The different narrative is a feminist vision given every time that being female has been an obstacle, every time (even better) that one has experienced oppression for one's gender identity and decided to make it the message of the images themselves. If this was the case, and if this passed into the images produced, then the practice of photography as feminist action became political action and resistance, as «A feminist aesthetic subverts social patterns of domination»[15]. And because as Emma Lewis summarises well, in feminist discourse performing in front of a camera means revealing one's mental and psychological experience of inhabiting the body[16]. Or, to put it another way, «...an image can *work* for feminism without having been *made for* feminism»[17]. If, therefore, there is not just one feminism but rather diverse and fluid feminisms, and if what is important becomes the action (for us, photography) and not just the declaration of intent, then feminist photographs (even more and even better than feminist photographers) have existed (and exist) outside of militancy and defined historicisation. What is crucial is that there is opposition to a dominant monolithic, one-directional view of gender roles, gender identity and gender desires. An opposition to a sexist view of relationships and the world, a political statement. In this sense, then, one can verify what Amelia Jones calls a «seeing differently»: a gendered gaze that, woven into the fabric of the images, is common to the practice of some women photographers. Always, of course, considering the different historical, social and cultural contexts and conditions in which they operated, and above all the different oppressions and conditions of resistance through which each experienced their feminism. In the face of

[14] C. Raymond, cit., pp. 1-4.
[15] Ivi, p. 8.
[16] E. Lewis, cit., p. 111.
[17] Ivi, p. 133.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

these differences, their photographs proposed a different vision, a subversion of codes, a non-stereotypical narrative. They reappropriated a narrative that traditionally did not see them as protagonists, but only passive figures. This theoretical approach is also shared by Emma Lewis, who clarifies how in the history of photography feminism evolved and changed so much over time that the definition of feminist in each context and historical period can be conflicting or simply anachronistic when compared to the status of other women at different times and in different situations, yet potentially always feminist[18].

For more on how the history of photography and the history of women have travelled in parallel, both shifting from marginality to the system and subsequent paradoxical centrality, we refer to a comprehensive bibliography on the subject[19]. Here it is sufficient to recall the concept that underlies our reasoning, namely that it is from this enforced marginality, endowed however precisely for this reason with the possibility of unpredictable action and freedom, that women were able to tune into the potential for transgression and opposition to the dominant system they lived and acted in. A historical and cultural marginalisation that, once sabotaged to give women back their attention and centrality, finally turned into a reclaiming of the role that they had not been able to have up to that point, showing that in reality they had always been there, but they did not have a voice or a chance to tell their stories.

Indeed, from the second half of the 19th century onwards, i.e. from when photography became commercial and widespread, the fact that they did not feel represented with the image of submission and subordination that history had drawn for them meant that a certain number of women used the new photographic medium as an instrument of protest and resistance. In fact, the rejection of identification with marginality found an outlet against the invisibility history had relegated them to in photographic practices.

WOMEN PHOTOGRAPHERS AS ARCHIVISTS OF FAMILY MEMORIES

Self-portraits[20], family album photography, the domestic portrait and diary writing, traditionally considered to be women's activities, i.e. amateurish and second-class, especially represented the territory of fantastic escapism and the concretisation of imagination that everyday life regularly censored for them. Carol Armstrong called the women amateur photographers who curated and memorialised their families «The archivists of family photography»[21]. And it is precisely this characteristic of being private and individual that allowed this type of activity to be labelled as the exercise of amateur creativity, insignificant and extraneous to the history of art. But, as is well known, in the artistic poetics of the 1990s the dimensions of the private and the individual were largely reassessed, and thanks to this a re-examination of women's artistic exercises when they also remained in their historical and social contexts as private exercises without overt artistic ambitions that their time barred from the outset, becomes not only possible but indeed the

[18] E. Lewis, cit., p. 10.

[19] On the reconstruction of the history of women and photography, see also: A. Tucker, *The Woman's Eye*, Alfred A. Knopf, New York 1973; M. Mann and A. Noggle (ed. by), *Women of photography: An Historical Survey,* San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1975; N. Rosenblum, *A History of Women Photographers, Abbeville Press,* New York 1994; C. Sullivan, *Women Photographers*, Harry N. Abrams Inc., New York 1994; O. Lahs-Gonzales, L. Lippard, *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century: Selections from the Helen Kornblum Collection*, Saint Louis Art Museum, St. Louis 1997; B. Friedewald, *Women Photographers from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Prestel, Munich-London-New York 2014

[20] M. Beckers, E. Moortgat, *Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle,* in G. Cogeval et al. (éd. par), cit., pp. 172-189.

[21] C. Armstrong, *From Clementina to Käsebier: The Photographic Attainment of the "Lady Amateur"*, in "October", 91, Winter 2000, p. 103 (pp. 101-139). On this topic see also G. Seiberling, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, University of Chicago Press, Chicago 1986.

occasion for an enlightening re-examination[22]. Because while it is true that from the outset women have shared a destiny of complementarity to the established systems of power with photography, patriarchal for the former and artistic for the latter, it is also true that from this secondary position they have been able to identify another idea of creativity with greater freedom of action. A possibility that was offered to them precisely by that margin in which women participated in the public, central debate on art, thus being able to glimpse and experience photography in its purest conceptuality: an identity and performative tool well before the Duchampian revolution made such a hypothesis even thinkable. Again, in the aforementioned article on amateurism in women's photography, Carol Armstrong reread Roland Barthes's positions in *Camera chiara*, recalling that concepts such as the «blind field», but also the French scholar's evident sympathy in this 1980 text for the punctum rather than the studium[23], were affected by his departure from the dominant discourse on photography in favour of «other» photography[24]. Armstrong speculated that in this «other» and non-mainstream photography Barthes would certainly have welcomed the work of amateur women photographers such as Lady Clementina Hawarden and Julia Margaret Cameron: against the canon of great and famous artists, against established art history, against the glorified masters in museums, against photography as a medium for the pure exercise of virtuosity and the supremacy of technique exercised by professionals[25]. In fact, photography, thanks to which the body and gesture regained an aesthetic dignity that had been obliterated for too long in Western culture (as McLuhan taught)[26], offered itself in its exemplary capacity to directly and immediately involve and stimulate the desire for escape and performative experience of those who found themselves on the margins of the official art system[27]. Photography, the «aesthetic medium par excellence» as Renato Barilli defined it[28], was adopted by women who did not at all identify with the image of the feminine that tradition had hitherto predisposed for them. By turning to photography, they activated strategies of self-figuration, interpreting them as original and previously unimagined possibilities of constructing their new psychological and existential reality. Thus, marginality was rewarded by the possibility of instinctively adhering to the experimentation of photographic conceptuality much earlier than the official art system would have allowed, and at a historical and cultural moment in which artists and photographers were still required to have precise technical and formal skills (as the pictorialist currents of the mid-19th and early 20th century imposed on photographers who wanted to enter the art system). It was only when the 20th-century revolution, and that of Duchamp above all, called into question the very notion of Art and Artist, proposing a path different from painting, freed from technique and the exclusive formal and compositional perspective of images, that photography was able to begin to express its identity autonomously and explicitly, freeing it from the pictorial dimension and painting, and thus transgressing the artistic paradigms that until then had been unquestionable. In 1977 Jean Clair clearly indicated this elective affinity between the photographic and the ready-made, crediting the ready-made

[22] C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre),* Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 256-261.
[23] R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.
[24] C. Armstrong, *From Clementina to Käsebier*, cit., pp. 109-110.
[25] To go deeper into the History of this Victorian woman photographer see C. Mavor, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Duke University Press, Durham NC 1995 and C. Mavor, *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, Duke University Press, Durham NC 1999; F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento,* Atlante, Bologna 2007.
[26] M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 94.
[27] On the photographic act as an aesthetic and performative practice, see the classic P. Dubois, *L'atto fotografico*, trad. it. di B. Valli, QuattroVenti, Urbino 1996.
[28] R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979, vol. II, p. 143.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

with eliminating the hand from the artistic process («ils ont, du processus artistique, éliminé la main»), as they are not made, they are chosen («Ils sont choisis, tout faits»), and then clearly indicating that in this lay the fact that they approach photography («qu'ils se rapprochent de la photographie»)[29]. But this idea, which officially insinuated itself into 20th-century art thanks to the provocation of the ready-made as a work of art that the French Dadaist proposed from 1913 onwards, had already passed into certain autobiographical and feminist practices that gave vent to the desire for creativity and at the same time for feminist vindication and resistance. If the aesthetic principle no longer passes through the material production of the work but instead resides in the ideas and the creative project, as indeed 20th-century art would come to definitively sanction, then the obligatory presence of the author-creator-producer that had been a pillar of art until the Duchampian and conceptual revolution had already been dismantled. A series of experiences in areas marginal to official art, in the lives and amateurish imaginations of 19th-century female world, had taken that road in ways that were often naive yet original and innovative. That the early conceptual experimentations of the photographic medium (which passes from the use of photography more than from, or in addition to, the production of photographs themselves), especially in its autobiographical, identity and imaginary implications, overlapped with one of the most radical cultural changes ever, one brought about by the feminist revolution, is something that appears to be non-coincidental.

JULIA MARGARET CAMERON AND THE "WINDOW OF THE SOUL"

At this point of the argument, centred on the relationship between women and photography, it is worth mentioning the role of Julia Margaret Cameron, who is perhaps the only 19th-century woman photographer whose work has hardly been forgotten in photography history textbooks, as if her inclusion could have justified the apparent complete disregard for the presence of so many other women in the history of the medium[30]. Julia Margaret Cameron, who was first acknowledged thanks to the research of Helmut Gernsheim[31], is especially famous because she produced a lot of portraits and also images, in 1875, to illustrate an edition of Lord Tennyson's *Idylls* (in which Carol Armstrong, however, identified a «gender aspect»)[32].

Although portraiture is the photographic genre most characteristic of Cameron's work, it is important to reinterpret her practice as a deeply subjective and individual narrative – as a woman and photographer – expressed in an autobiographical sublimation that is easily appreciated in her portraits. It is enough to recall that the subjects portrayed by Cameron were friends, relatives, servants, or at most passers-by near her home in Freshwater Bay, and with some insistence made to pose for her during long sittings in which, having lost all documentary and circumstantial intent, the photographic experience became a behavioural and conceptual exercise[33]. Women above all, transformed into true actresses, played other lives and identi-

[29] J. Clair, *Duchamp et la photographie*, Chêne, Paris 1977, p. 66.

[30] K. A. Hoving, *"Flashing thro' the Gloom": Julia Margaret Cameron's 'Eccentricity'*, in "History of Photography", 27/1, 2003, pp. 45-59.

[31] H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work*, Fountain Press, London 1948. Julia Margaret Cameron wrote an exciting diary-testimony of her work as a photographer, the *Annals of My Glass House*, a text written in 1874 then published in 1889. For a selected bibliography and a complete list of works see: M. Weiss, *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle the world,* Mack, London 2015.

[32] C. Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, The MIT Press, Cambridge MA 1998, pp. 362-363. See also: C. Armstrong, *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in "October", 76, Spring 1996, pp. 114-141.

[33] G. Ovenden (ed. by), *A Victorian Album: Julia Margaret Cameron and Her Circle,* Martin Secker & Warburg Ltd, London 1975.

ties, such as the Madonna, Rachel, Daphne or Beatrice Cenci. It was in fact the women's faces and bodies that first suggested the possibility of a mise-en-scène in front of the photographic apparatus. Women were suited to the creation of a new photographic identity, to being immortalised in a state of absolute, solitary psychological and moral idealisation. Then – although to a numerically lesser extent – male characters also entered Cameron's world of make-believe: Merlin, King Arthur, Lancelot or King David. For all of them, the English photographer set up marvellous imaginary worlds in the rooms of her home, populated by figures that photography allowed to be reborn into new lives. Cameron's world – her passions and fantasies – drew on the Bible, George Eliot, Robert Browning, Christina Rossetti, Shakespeare, Tennyson, Pre-Raphaelite painting, classical art, theatre and medieval and chivalric literature. How could she have given form, flesh and life to these dreams, to these heroes and saints, had she not known and mastered the secrets of photography? It was enough to surrender to the inspiration suggested by the faces, to open the imaginary trunk of all she had read, seen and heard, and then to stage costumed performances before the camera's eye, at which point the magic found its own time and space.

Julia's desire to photograph anyone with an interesting face quickly became a kind of legend that spread throughout Freshwater and beyond. When she felt she had to exalt the intellectual greatness of those who posed for her, Cameron made a special effort to enhance their idealisation, aided by a very distinctive focus, the so-called "Rembrandt effects": «When men of that kind are before my lens, my whole soul devotes itself to doing them justice, faithfully recording the greatness of the inner man beyond the features of the outer man»[34]. But what to her was a highly personal way of expressing an original poetics, to her contemporaries and colleagues (including the English photographer Henry Peach Robinson) was simply a symptom of her technical incompetence (even called «sloppy»), her lack of skill, her amateurism, or perhaps even clear signs of visual impairment[35]. In truth, Cameron herself said she did not believe in «conventional photographic topography», and moreover, «what is focus and who has the right to say what focus is the legitimate focus?»[36]. It is hard to fault her when she lucidly declared: «when focusing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon»[37]. Stubborn and undeterred by criticism, Cameron kept photographing anyone who would submit to her lens, allowing her to peer into their «window of the soul»[38].

PHOTOGRAPHY AS A GENDERED PERFORMANCE

The posing sessions Cameron subjected her subjects to were considered almost infernal for their duration, but the need for long exposure times, besides being a constraint imposed by the materials of the time, seems more like an interesting behavioural dimension. Another great interpreter of photography, Diane Arbus,

[34] J.M. Cameron, *Annals of My Glass House*, an autobiographical piece written in 1874 and published in 1889, reproduced in H. Gernsheim, *Storia della fotografia. 1850-1880. L'età del collodio*, collana diretta da D. Palazzoli, Electa, Milano 1987, p. 210.

[35] Beyond Cameron's contemporaries, many 20th-century critics and historians of photography also attempted to explain her soft-focus effects (some with technical arguments, others with more contrived or fanciful elaborations) including Roger Fry, Colin Ford, Helmut Gernsheim and Beaumont Newhall.

[36] From a letter of 31 December 1864 reproduced in H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, cit., p. 17. For further information on Cameron's photographic technique, see also: H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, cit., pp. 69-76 and L. Springer and M. Weiss, *Julia Margaret Cameron: Arresting Beauty*, Thames and Hudson, London 2023, pp. 11-12.

[37] Ivi, p. 181.

[38] Ivi, p. 15.

was known for establishing a relationship of complicity and intimacy with the *freaks* she photographed. To achieve this kind of rapport, Arbus tried to put them at ease, inviting them to pose unhurriedly with «the stiff composure of a Victorian dignitary being photographed in the studio by Julia Margaret Cameron»[39] and encouraging them to be complicit in what was happening, convinced that «self-revelation is a continuous, evenly distributed process»[40]. Likewise, Cameron chose people with whom she could easily connect and give free rein to her imagination. In the *Annals of My Glass House* she stated: «...from the first moment I handled my lens with a tender ardour, and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour»[41]. The long posing sessions on Cameron's photographic sets reveal a behavioural stance that highlights their aesthetic and conceptual nature, since perhaps even more than the idea of the image she was creating, the real source of excitement lay in those long minutes of waiting, of gazes, of frozen postures, of costumes imaginatively reconstructed and adapted to the bodies and historical periods to be portrayed. The emotion was being behind the lens, studying the artificial, contrived reality that stood before her in minute detail, knowing that for those brief moments before the shot fantasy was credible, the dream incarnate, the false turned true. All of it took place within extremely confined and distinctly domestic spaces: the repurposed chicken coop, the coal cellar, the greenhouse. In these and only these spaces Cameron managed to bring to life entire pages, verses and images of poetry, theatre, religion and myth. As Antonella Russo also recalls[42], the interior was a classic topos of the Victorian era and the late 19th-century bourgeoisie. Thus, Cameron learned to juggle domestic chores and this indomitable adult passion for photography, among "deadly" and poisonous chemicals, fake backdrops and theatrical costumes, not to mention the everyday tasks of household life.

Even the issue of falseness and artificiality – inevitably evoked by her images at a time when photography was primarily about truth and documentation – serves as a key to reading her philosophy of photography in gendered terms. As Francesca Alinovi has already observed[43], artifice and falseness worked perfectly in her ability to create a conscious waking dream, almost anticipating a kitsch, postmodern aesthetic still little explored in art language. Alinovi herself included Julia Margaret Cameron among the first illuminating examples of photographic illusionism, alongside the fathers of photomontage, Robinson and Rejlander; the voyeur-photographer Lewis Carroll; the first adventurers of exotic photography; the metaphysical visions of Baron von Gloeden; and the retro stylings of Baron De Meyer. Photography allowed her this harmless madness of a dream made credible, and Cameron certainly did not hesitate to seize the new technical tool to do what she could hardly have enjoyed before her time: transforming the little theatrical scenes she staged at home into full-fledged performances that photography validated and preserved – but entirely on her own terms – marking her originality against the more philologically accurate set reconstructions sought by her contemporaries. In this way, setting herself apart from the critical tradition on Cameron's work, Alinovi

[39] S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1978, p. 32.

[40] Ivi, p. 33. For a comparison on slow shutter speeds between the photography of Julia Margaret Cameron and that of Diane Arbus see F. Muzzarelli, *Il tempo lento della fotografia e l'emersione della maschera*, in "Pianob. Arti e culture visive", 1/1, 2016, pp. 213-231.

[41] Reproduced in H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, cit., p. 180.

[42] A. Russo, *La nozione di unheimlich nelle immagini di donne fotografe*, in N. Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Agorà, Torino 2001, pp. 26-27.

[43] Equally vital, even years later, is the contribution made by Francesca Alinovi to the reconstruction of Julia Margaret Cameron's image, in the essay she co-authored with Claudio Marra: *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981. It is precisely the figure and original reading offered by Alinovi that allows us to rediscover the undeniable allure of photographic illusionism in Cameron's work.

had already defined the series of tableaux vivants for Tennyson's poem as Cameron's masterpiece[44]. Thus, she introduced a significant interpretive rift from the more official and important voices that had analysed Cameron's photography up to that point. For Beaumont Newhall, «When she was not trying to interpret great personalities, her work lost itself in sentimentality, and echoed painting»[45]. Meanwhile, in the aforementioned monograph on Cameron, Helmut Gernsheim deemed this series virtually ridiculous and *The Passing of Arthur* a pathetic image ruined by the overcrowding of figures within the cramped space of the Glass House, and by the presence of rather naive details like the wooden ceiling beams, which Cameron attempted to hide on the negative using moonlight effects.

CAMERON'S POLITICS OF FOCUS

By contrast, a feminist reading of the relationship between women and photography finds original insights in Cameron's work[46]. Such is the case of the interpretation offered by scholar Lindsay Smith in her essay *The Politics of Focus*[47]. Lindsay Smith focuses her interpretation on Cameron's famous Rembrandt-like effects, namely the soft focus, not only confirming (obviously) how conscious this choice was and not the result of technical inexperience or alleged visual defects, as was long claimed at the time. Above all, however, the scholar proposes the suggestive hypothesis that Cameron's politics of focus took the form of a voluntary politics of gender: by rejecting the precise vision and rigours of geometric perspectives as the cornerstones of the visual representations of a 19th-century photography still totally dominated by the relationship with painting, Cameron carried out her isolated but courageous revolt against that dominant style, and for this was subjected to offence, calumny and irony in her time. On the contrary, «...Cameron's politics of focus should be read as undermining dominant modes of seeing, and theories of representation that underpin the whole patriarchal structure of Victorian society»[48].

Julia Margaret Cameron as a modern performer, then, a definition which, according to Carol Mavor[49], embraces both an existential dimension (her eccentric demeanour, wearing red velvet in summer, greeting friends at the station with a teacup in hand, the heavy odour of chemicals she exuded rather than perfumes, her indiscriminate inclusion in albums of portraits of the Prince of Prussia alongside those of her gardener) and a more professional dimension, as a great director who adjusted costumes and hairstyles, arranged sets and props, and directed and simultaneously embedded herself in her artistic productions. This view is shared by those who maintain that Cameron's personality was «theatrically larger than life»[50]. Julia Margaret Cameron as a contradictory woman, capable of «subverting the image of the Victorian bourgeois woman...

[44] More recently, Sylvia Wolf too identifies the strength of Cameron's images in their theatrical excesses; S. Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*, Yale University Press, New Haven-London 1998, p. 53.
[45] B. Newhall, *Storia della fotografia*, trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1984, p. 114.
[46] Regarding Julia Margaret Cameron's position on the "Woman Question" in her time see: A. McCauley, *Brides of Men and Brides of Art. The 'Woman Question' of the 1860s and the Photographs of Julia Margaret Cameron*, in "Études photographiques", 28, November 2011, pp. 6-50.
[47] L. Smith, *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-century Photography*, Manchester University Press, Manchester 1998, pp. 24-34. Among other feminist interpretations of Cameron's pictures see: T. Hager, *The Quest for the Lost Story: feminist reading of Julia Margaret Cameron's "Mountain Nymph Sweet Liberty"*, in "Women's History Review", 27/2, 2018, pp. 199-220.
[48] L. Smith, *The Politics of Focus*, cit., p. 32.
[49] C. Mavor, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, cit., p. 45.
[50] J. Cox, C. Ford (ed. by), *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, Thames & Hudson, London 2003, p. 11, trad. it. nostra.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

even if she was not consciously critiquing that image»[51]. Thanks to a life lived performatively, and to the performances she crafted through photography, Cameron's models were never mere objects under her control. Through the reciprocal relationship she could spark with her favourite sitters, they became conscious, engaged partners in her choices and challenges rather than docile instruments.

And if in the case of Cameron's photographic work one considers – as might also be said of Diane Arbus – that her whole portrait theory amounts to an extended autobiography, then as Abigail Solomon-Godeau commented: «…il me semble que la pratique photographique féminine qui invite le plus à détecter dans l'image une subjectivité marquée par le genre serait l'autoportrait, ou plus précisément l'autoreprésentation»[52].

Yet, it was said, looking at oneself and one's own world has long been considered one of the elements to prove the artistic and cultural limitations of women, fit only for the narcissistic-domestic exercise of the personal and private. Today, however, the overall reassessment of those values of the private and the individual leads us to look at those expressions as an anticipation of what 20th-century art and aesthetics would later bring to global attention (such as the interweaving of diaries and photographs as exercises in feminism and resistance), but which for that time still concerned content that was too visionary and pioneering.

BIBLIOGRAPHY

Alinovi, F., Marra, C., La fotografia. *Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981

Armstrong, C., *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in "October", 76, Spring 1996, pp. 114-141.

Armstrong, C., *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book*, 1843-1875, The MIT Press, Cambridge MA 1998.

Armstrong, C., *From Clementina to Käsebier: The Photographic Attainment of the "Lady Amateur"*, in "October", 91, Winter 2000, pp. 101-139.

Barilli, R., *Informale oggetto comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979, vol. II.

Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.

Beckers, M., Moortgat, E., *Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle,* in G. Cogeval et al. (éd. par), *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Hazan, Paris 2015, pp. 172-189.

Bouveresse, C., *Les femmes photographes,* Actes Sud, Paris 2020.

Chadwick, W., *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London 1990.

Clair, J., *Duchamp et la photographie*, Chêne, Paris 1977.

Cogeval, G. et al. (éd. par), *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Hazan, Paris 2015.

Cox, J., Ford, C. (ed. by), *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, Thames & Hudson, London 2003.

[51] Ivi, p. 47.
[52] A. Solomon-Godeau, *Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes,* in G. Cogeval et al. (éd. par), cit., p. 21.

De Lauretis, T., *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory,* University of Illinois Press, Champaign 2007.

Dekel, T., *Gendered: Art and Feminist Theory*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2013.

Dubois, P., *L'atto fotografico*, trad. it. di B. Valli, QuattroVenti, Urbino 1996.

Friedewald, B., *Women Photographers from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman,* Prestel, Munich-London-New York 2014.

Gernsheim, H., *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work*, Fountain Press, London 1948.

Gernsheim, H., *Storia della fotografia. 1850-1880. L'età del collodio*, collana diretta da D. Palazzoli, Electa, Milano 1987.

Gonnard, C., Lebovici, É., *Femmes Artistes/Artistes Femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, Hazan, Paris 2007.

Hager, T., *The Quest for the Lost Story: feminist reading of Julia Margaret Cameron's "Mountain Nymph Sweet Liberty"*, in "Women's History Review", 27/2, 2018, pp. 199-220.

Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., Scott, S., *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art,* Prestel, New York 2013.

hooks, b., *Feminist Theory from Margin to Center*, South End Press, Boston 1984.

hooks, b., *Feminism Is for Everybody*: *Passionate Politics,* South End Press, Cambridge 2000.

Hoving, K. A., *"Flashing thro' the Gloom": Julia Margaret Cameron's 'Eccentricity'*, in "History of Photography", 27/1, 2003, pp. 45-59.

Jones, A., *Seeing Differently. A History and Theory of Identification in Visual Arts*, Routledge, London 2012.

Jones, A., *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London 2003.

Kokoli, A., *Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference,* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008.

Lebart, L., Robert, M. (éd. par), *Une histoire mondiale des femmes photographes,* Les Éditions Textuel, Paris 2020.

Lewis, E., *Photography. A Feminist History*, Hachette, London 2021.

Mann, M., Noggle, A. (ed. by), *Women of photography: An Historical Survey,* San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1975.

Marra, C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre),* Bruno Mondadori, Milano 2012.

Mavor, C., *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, Duke University Press, Durham NC 1999.

Mavor, C., *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Duke University Press, Durham NC 1995.

McCauley, A., *Brides of Men and Brides of Art. The 'Woman Question' of the 1860s and the Photographs of Julia Margaret Cameron*, in "Études photographiques", 28, November 2011, pp. 6-50

McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1967.

Muzzarelli, F., *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in C. Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza, Postmedia books, Milano 2021, pp. 41-48.*

Muzzarelli, F., *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento,* Atlante, Bologna 2007.

Muzzarelli, F., *Il tempo lento della fotografia e l'emersione della maschera*, in "Pianob. Arti e culture visive", 1/1, 2016, pp. 213-231.

Newhall, B., *Storia della fotografia*, trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1984.

Ovenden, G. (ed. by), *A Victorian Album: Julia Margaret Cameron and Her Circle,* Martin Secker & Warburg Ltd, London 1975.

Parker, R., Pollock, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology,* Routledge & Kegan Paul, London 1981.

Pohlmann, U., *Elle vient, la nouvelle femme photographe!,* in G. Cogeval et al. (éd. par), *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Hazan, Paris 2015, pp. 276-287.

Pollock, G., *The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories*, in Id. (ed. by), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Routledge, London-New York 1996, pp. 3-21

Pollock, G., *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*, Routledge, London-New York 1988.

Raymond, C., *Women Photographers and Feminist Aesthetics,* Routledge, New York 2017.

Reckitt, H., *Art and Feminism*, Phaidon, London 2001.

Robert, M., *Une longue tradition de discrédit,* in Lebart, L., Robert, M. (éd. par), *Une histoire mondiale des femmes photographes,* Les Éditions Textuel, Paris 2020, pp. 18-24.

Robinson, H., Buszek, M.E. (ed. by), *A Companion to Feminist Art,* John Wiley & Sons, New York 2019.

Robinson, H., *Feminism Art Theory: An Anthology, 1968-2000*, Blackwell, Oxford 2001.

Rosenblum, N., *A History of Women Photographers, Abbeville Press,* New York 1994.

Russo, A., *La nozione di unheimlich nelle immagini di donne fotografe*, in N. Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Agorà, Torino 2001, pp. 25-32.

Sandweiss, M., Lahs Gonzales, O., Lippard, L., *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century, cat. of the St. Louis Art Museum* 1997.

Seiberling, G., *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, University of Chicago Press, Chicago 1986.

Smith, L., *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-century Photography*, Manchester University Press, Manchester 1998.

Solomon-Godeau, A., *Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes*, in G. Cogeval et al. (éd. par), *Qui a peur des femmes photographes?* 1839-1945, Hazan, Paris 2015, pp. 14-25.

Sontag, S., *Sulla fotografia*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1978.

Springer, L., Weiss, M., *Julia Margaret Cameron: Arresting Beauty*, Thames and Hudson, London 2023.

Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo,* Postmedia books, Milano 2012.

Sullivan, C., *Women Photographers*, Harry N. Abrams Inc., New York 1994.

Tucker, A., *The Woman's Eye*, Alfred A. Knopf, New York 1973.

Weiss, M., *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle the world,* Mack, London 2015.

Wittig, M., *The Straight Mind*, Beacon Press, Boston 1992.

Wolf, S., *Julia Margaret Cameron's Women*, Yale University Press, New Haven-London 1998.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Framing the Debate, Focusing the Lens

doi: 10.54103/2039-9251/32279

*FAUX*TOGRAPHY: THE INTIMATE RELATION BETWEEN PHOTOGRAPHY, FALSIFICATION AND DECEPTION

Filippo Tommasoli

Independent Researcher

Contacts: filtommasoli@gmail.com

Abstract

This article investigates the central role of falsification in photography, examining its philosophical, technical, and ethical dimensions. Building on the New Theory of Photography and Nelson Goodman's framework on autographic art, the study conceptualises photography as a three-stage process – shooting, development, and final destination – where authenticity is determined by the author's control over each phase. The analysis further explores the ontological relationship between photograph and referent, highlighting the inherent subjectivity of framing and the illusion of photographic truth. Finally, the paper addresses the boundaries of authenticity and forgery, emphasising how unauthorised posthumous prints or digital reproductions constitute fakes. These interrelated dimensions reveal photography as a medium simultaneously characterised by realism and vulnerability to deception, challenging its traditional status as a language of truth.

Keywords: Photography, falsification, autographic art, realism

This article examines a central theme: the concept of the fake in photography. The analysis unfolds across several dimensions – authenticity, falsification, and forgery; the relationship between the photographic image and what it represents, and thus between photography, reality, truth and representation; and finally, the boundary between what can and cannot be regarded as a photograph. The paper argues that photography, long considered the language of truth, in fact maintains an intrinsic connection with falsification, deception, and illusion.

PREMISE

From its very beginnings, nearly two centuries ago, photography has revealed itself as a distinctive mode of representation, characterised by linguistic and technical features that set it apart from other image-produc-

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Filippo Tommasoli

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

ing media such as painting, engraving and printing. This distinctiveness has given rise to an ongoing and multifaceted debate around themes that were crucial from the outset: the artistic status of photography, its peculiar realism and documentary value, its supposed detachment from mental processes, and the unique relationship between the photographic sign and its referent[1]. These issues remain today at the very core of philosophical reflection on photographic languages.

Until recently, the vast majority of philosophical accounts of photography – often referred to as the orthodox theory of photography – were grounded in several fundamental assumptions: the complete mind-independence of the photographic medium, its non-artistic nature, and the single-stage structure of the photographic process[2].

Since the late 2000s, however, a new philosophical approach has emerged: the so-called *New Theory of Photography*[3]. This theoretical framework offers a radically different understanding of the medium, questioning its supposed objectivity, re-evaluating the subjective role of the photographer, reconsidering its artistic dimension, and seeking to reconcile the epistemic and aesthetic functions of photography. This shift has also been facilitated by a deeper technical and theoretical investigation of the photographic process, which many of these new theories now conceptualise as multi-stage rather than instantaneous[4].

My own research aligns with the methodological premises and core principles of the New Theory of Photography, while seeking to contribute new elements to the ongoing debate. In particular, I argue that the study of photographic fakes and forgeries – an area still relatively underexplored – can offer valuable insights and help to expand our understanding of the broader philosophical issues that underpin the medium.

PHOTOGRAPHY AS AN AUTOGRAPHIC ART IN THREE STAGES

To analyse the concept of the fake in photography in its various dimensions, I will combine the multi-stage account of the photographic process, as theorised in the New Theory of Photography, with select aspects of Nelson Goodman's theories on art, particularly those outlined in *Languages of Art*[5] and in *Ways of Worldmaking*[6]. While Goodman considers a variety of artistic languages in *Languages of Art*, including painting, sculpture and graphics, photography is notably absent. It remains uncertain whether this omission reflects his view of photography as marginal within the arts or whether he sought to avoid engaging a complex is-

1 Cfr. D. Costello, *On Photography: A Philosophical Inquiry,* Routledge, London 2018, chapter 1.

2 Cfr. D. Costello, *On Photography*, cit., chapter 1; A. Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, transl. by H. Gray, in "Film Quarterly", 13/4, 1960, pp. 4-9; R. Scruton, P*hotography and Representation*, in "Critical Inquiry", 7/3, 1981, pp. 577-603.

3 Cfr. D. Costello, *On Photography*, cit., chapter 2; D. Costello, D. M. Phillips, *Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*, in "Philosophy Compass", 4/1, 2009, pp. 1-21; D. Costello, *What's So New about the "New" Theory of Photography?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 75/4, 2017, pp. 439-452; D. Costello, *Whither Photography Theory: Replies to Abell and Atencia-Linares*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 230-234; C. Abell, *Out with the Old? The New Theory of Photography*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 208-216; P. Atencia-Linares, *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70/1, 2012, pp. 19-30; P. Atencia-Linares, *Why Grey Is the New Black*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 216-226; D. M. Lopes, *The Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*, Wiley-Blackwell, Malden (MA) 2016; D. M. Lopes, *Go Social: Replies to Catharine Abell and Paloma Atencia-Linares*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 227-229; D. M. Phillips, *Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism*, in "The British Journal of Aesthetics", 49/4, 2009, pp. 327-340; D. M. Phillips, *Fixing the Image: Re-thinking the "Mind-independence" of Photographs*, in "The Postgraduate Journal of Aesthetics", 6/2, 2009, pp. 1-22; D. M. Wilson, *Invisible Images and Indeterminacy: Why We Need a Multi-stage Account of Photography*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 79/2, 2021, pp. 161-174.

4 Cfr. D. M. Wilson, *Invisible Images and Indeterminacy,* cit.

5 N. Goodman, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968.

6 N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

sue from a conventionalist perspective. What is certain, however, is that Goodman provides the theoretical tools necessary to apply his philosophical framework to a rigorous analysis of photographic language.

Following Goodman's theories, I think that photography can be considered as a *three-stage autographic art of which the last one is multiple.* Before explaining this statement, it is necessary to speak briefly about the distinction Goodman makes between *autographic* and *allographic* arts. This is a distinction about the authenticity of a work of art. It should be specified that we are not referring to those cases in which a fake is produced by an x subject in the style of a given author. We are referring, instead, to proper copies of existing works. It is known and accepted that a painting or a sculpture can be forged, while any copies of a novel or of the scores of a symphony are as authentic as the original. Goodman then suggests calling *autographic* those art forms (painting, sculpture, etc.) in which even the most exact copy of a work does not count as authentic, and the other forms of art as *allographic* (music, literature, etc.). For example, two scores of Beethoven's Egmont are equally authentic, because they are characterised by «sameness of spelling»[7], that is, the same sequence of letters (or notes), spaces and punctuation (or pauses), regardless of whether these are written with different characters, styles or colours. This is a sufficient and necessary condition of authenticity for the allographic arts, whose main feature is the presence of a notational system. By contrast, the only way to determine the authenticity of a sculpture or a painting is its authorship, because these types of art do not have a notational system.

Photography, lacking a notational system[8], is thus an autographic art: the authenticity of its *tokens* can only be measured on the basis of the discriminating point of its *paternity* during the photographic process, in each of its three stages[9].

These stages correspond, in my view, to the theoretical phases of the photographic process: *shooting*, *development*, and *final destination*. The photograph itself emerges only at the conclusion of this process; intermediate outputs – such as photographic events, negatives, or RAW files – do not yet constitute a photograph[10]. These stages were identified through extensive study of photographic language and technique, both analogue and digital, as well as its historical evolution.

Photography unfolds as a process beginning with framing – or, arguably, with the idea in the photographer's mind – and ending with the final photograph (digital file, slide, or print). Within this process, steps characterised by a strong degree of automaticity interact with steps in which the photographer's intentionality plays a decisive role.

In the mind of the photographer who thinks, plans and imagines, with a more or less accurate degree of precision, the final photograph, lies the beginning, the preliminary stage, which initiates the first phase and thus the whole process[11]. Immediately thereafter, the action focuses on the camera, the main instrument

[7] Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, cit., p. 115.

[8] I do not think that the computer code underlying digital photographs can be considered as a notational system in the same way as a musical score or an alphabet, mainly because it is not its function (it's more like a "hidden structure"). No photographer uses the code of a digital photo to reproduce it or work on it, as a stable reference, because digital photographs, as well as analogue ones, are considered images rather than files by people who make them.

[9] It should be clarified – a point to which I will return repeatedly throughout this paper – that the term "photography" is not used here to encompass every possible photographic practice. Rather, I refer to those forms of photography that are both the most widespread and the closest to our ordinary understanding of the medium: situations in which an author intentionally uses a camera to create a photograph. Consequently, my analysis excludes highly automated forms of image production in which authorial agency is minimal or virtually absent, such as certain types of scientific photography or speed-camera photographs.

[10] Cfr. D. M. Wilson, *Invisible Images and Indeterminacy,* cit.

[11] At this point, one might object that many photographers – particularly those specialising in street photography – do not plan their images in advance, but rather "find" them while wandering with their camera, capturing moments almost randomly

of the *shooting phase*. Through it, the photographer frames the chosen portion of the scene, organising its lines, geometric construction, points of attention and arrangement of planes, thanks to the freedom of intervention and expression that is allowed by the instrument. At this point, the shot causes light reflected by the scene to be registered on the photosensitive surface. What is produced at the end of the exposure is not yet a photograph, but what Dawn Wilson calls a *photographic register*[12]: in analogue photography, traditionally identified with the latent image (but the concept of latent image, as Wilson says, is not totally correct, because we don't have an image yet), and in digital photography with the raw information recorded by the sensor[13]. The formation of this register marks the conclusion of the shooting phase and provides the material basis upon which the subsequent stages of development and final realisation operate. Now, *development* can begin: in the darkroom or on the computer (or in the camera itself), it allows the photographic register to become visible and, in case, to be further modified. With the negative or processed image file (jpeg, tiff or other image formats), development is concluded.

Finally, the third and final stage of the photographic process concerns the *final destination of the image*. This stage often influences the entire process, beginning with the design of the photograph itself[14]: from the developed image (negative, slide, or file), visible by transparency (viewer, projector, or monitor), to images presented on opaque surfaces (prints on paper) or via screens and other digital media (for example, online publication). While for traditional photography printing – especially from negatives – was nearly unavoidable, digital photographs may remain exclusively online.

Crucially, this final stage is characterised by a principle of multiplicity[15]: a single photographic token can yield multiple authentic copies without any being considered fakes, provided they adhere to the author's parameters of control. In other words, the photographer retains the ability to produce numerous legitimate reproductions of the same work, each maintaining the authenticity established by the creative process, as long as this reproduction remains within the boundaries of authorial control that I will outline shortly.

and without premeditation. While this is a widespread belief, I do not share it, and I make this claim both as a professional photographer and as a scholar. I am convinced that even the most "spontaneous" photography – those images that appear casual and minimally linked to the author's prior intention – requires a thorough intellectual preparation. This preparation may not be tied to the single photograph itself, but rather to a broader conception of composition, theme, lighting, and style. Thus, even when a photographer sets out with a camera around their neck, seeking to capture fleeting moments within the flow of life, they must have a clear understanding of what they aim to discover and preserve through their lens. For it is nearly impossible to find that which one does not seek.

[12] Cfr. D. M. Wilson, *Invisible Images and Indeterminacy*, cit., pp. 163-164.

[13] It's important to consider that also the raw digital information that is the result of the first interaction between the light and the camera's sensor and processor is not an image. The image that we can usually see on the camera monitor is just a preview and does not correspond, at this moment, to a proper image file, but only a set of digital information needed to later construct the actual photograph (the raw file, that can have a different format depending on camera brand). To have an image file we have to transform the raw file into a proper image file, using dedicated software or letting the camera itself do it for us (that's what happens when we shoot directly in jpeg format, for example).

[14] By this, I do not mean that the photographer must always know precisely, at the moment of shooting, what the final outcome of the image will be (although this is often the case). What I do mean, however, is that different intended final destinations necessarily imply different approaches to the shot. For instance, if I know that my photograph is destined to be printed as a poster, it must be taken with a specific type of camera, at a particular size and resolution—requirements that would not apply to an image intended for publication on a social media platform.

[15] This claim should not be interpreted in an excessively rigid or normative manner. Certain exceptions do exist, most notably daguerreotypes and Polaroids, which are characterised by their uniqueness and resistance to reproduction. Nevertheless, within the broader history of photographic practice, these remain exceptional cases, standing in contrast to the predominantly reproducible character of photography as a medium.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

AUTHENTICITY AND FORGERY IN PHOTOGRAPHY

For a photograph to be considered the artistic work of a particular author, that photographer must exercise control over each stage of its production[16]. It is not necessary that they personally carry out every stage – for instance, many photographers, both historically and today, have never printed their own photographs. What is crucial, however, is that no stage is undertaken without the photographer's knowledge and oversight. For example, if individual X prints on his own initiative a negative by Ansel Adams, and presents the final result as *a photograph by Ansel Adams*, then he has produced a fake. In order to avoid this, it must be indicated as *his print from a negative by Ansel Adams*: the result will be a photograph that bears the mark, in its productive process, of both the authors. Let us now apply this vision to a real situation: the two posthumous retrospectives of Garry Winogrand at MoMA. In the first one (1988) MoMA's Director of Photography John Szarkowski (Winogrand's friend and supporter) included some photos that came from the 6,600 rolls of unedited work Winogrand left after his death (some rolls were processed but "unproofed", other rolls were unprocessed and "unproofed"). In the second retrospective that debuted at SFMOMA in 2013 and reached the Metropolitan Museum of Art in 2014, the curator Leo Rubinfien included many more pictures taken from this body of work: 164 of the 400 of the exhibition. The question is: can we consider these photos as Winogrand's photographs? My answer is that we should not. We should consider these photos as prints made by X of some Winogrand's negatives. And if this point of view may seem too restrictive and normative, let's think about some arguments. The first important thing is that Winogrand never saw most of these photographs. Of these 250,000 photographs, which ones would he have selected and sent to the editors? Would he have kept them that way or would he have cropped them? We will never know even though he most likely would have made different choices from those of the two curators. Moreover, we should consider the question of how he would print them: would he have lightened the shadows? Or maybe would he have emphasised one subject over another, manipulating the light in the darkroom? The relationship between the negative (or raw file) and the photograph is more or less that between a preparatory drawing and the painting: both – the negative and the drawing – are an intermediate stage to arrive at the final work, and thus are not considered by the author as objects to be exhibited. Pushing this parallel to its extreme, let us pose a question: would we ever have someone finish a preparatory drawing by Leonardo and then exhibit it as an original Leonardo painting? Of course not (unless Leonardo himself wanted it). Maybe if we have only the preparatory drawing and not the finished painting there is an authorial reason. Or maybe not, but we can't be the ones to resolve the doubts.

To support my thesis there are some details regarding the two retrospectives. First of all, Szarkowski's opinion after seeing the contact sheets of the posthumous rolls. Frustrated and disappointed, he included very few of these photos in the exhibition, claiming they did not live up to Winogrand's previous production (probably if he had seen all the photos that Winogrand took in life and not only those that the author chose he would have been equally disappointed). «He compared Winogrand's late-life photographic frenzy to the sputtering that an overheated car engine continues to make after the ignition has been turned off.

[16] For an interesting paper about photography and authenticity, cfr. N. Warburton, *Authentic Photographs*, in "The British Journal of Aesthetics", 37/2, 1997, pp. 129-137. For a study about photography, authenticity and Goodman's distinction between autographic and allographic arts applied to photography, cfr. Y. Qian, *On Authenticity in Photography*, in "Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University", 66, 2021, pp. 771-784.

"To expose film is not quite to photograph"[17], Mr. Szarkowski, who died in 2007, said. How can an artist evaluate his photographs, correct his working methods and present what best expresses his vision, if he has never proofed his negatives?[18]»

About the second retrospective, curator Rubinfien had a different opinion about Winogrand's posthumous photos, including many more pictures than Szarkowski. But doubts about the authorial value of these images remained. In fact, the prints made from posthumous negatives have not been sold in the art market. In the exhibition, they were identified by size, printed on 14 x 17 inch paper, larger than Winogrand's favourite 11 by 14, so they stood out. It is clear that even Rubinfien, while exhibiting these posthumous prints, knew that they could not be equated with the original prints made when the author was alive, either from an exhibition or a commercial point of view.

Obviously, this reasoning can be applied in the same way to digital photography, which, as noted earlier, does not present substantial differences from analogue photography in terms of language (although it does exhibit significant differences regarding the technical process and working method). If we take Szarkowski's statement cited a few lines above – a phrase that, in its simplicity, encapsulates the essence of my view on photography – and attempt to adapt it to digital photography, it would read something like: *to expose the sensor to light is not quite to photograph*. Indeed, particularly in digital photography, where the possibilities for post-shoot intervention are virtually limitless, a photograph can only be said to exist at the conclusion of the three-stage photographic process discussed in the previous section. And, once again, the authenticity of a photograph can only be determined if none of the three stages is completed without the author's oversight. A concrete example can illustrate this point. Suppose someone finds a memory card containing a thousand digital negatives[19] by a well-known contemporary photographer, such as Steve McCurry. These are unpublished photographs, never printed or released, on which McCurry has never made any notes. The only thing certain is that he took them. Now, if that person were to select a few images they liked, modify them in post-production, and print them – even if reproducing as faithfully as possible McCurry's iconic style – and present them as unpublished McCurry photographs, they would certainly be producing a forgery. They would also be producing a forgery if they chose not to alter the images at all and printed them in their raw state. This is because they would be appropriating the second and third stages of the photographic process entirely excluding McCurry, not only committing an unethical act but also violating copyright and potentially harming the photographer's reputation. Would McCurry have selected those images? Would he have left them as they were, or modified them in post-production? And if so, in what way? These are all questions to which no one but the author can respond[20].

[17] This observation resonates strongly with Dawn Wilson's distinction between the photographic event and the photograph. Although expressed in a less philosophical vocabulary, Szarkowski's claim similarly suggests that exposure alone is not sufficient for the existence of a photograph (see footnote n.12).

[18] A. Lubow, *Looking at Photos the Master Never Saw: When Images Come to Life After Death*, in "The New York Times", 3 July 2014, https://www.nytimes.com/2014/07/06/arts/design/when-images-come-to-life-after-death.html (last accessed on 14 July 2026).

[19] The term *digital negative* is sometimes used descriptively to refer to RAW files, while Digital Negative (DNG) properly denotes a specific open RAW file format developed by Adobe. Like other RAW files, DNG files contain largely unprocessed data captured by a camera's image sensor, rather than a fully rendered image. The designation digital negative derives from its structural analogy with the analogue photographic negative: both preserve the information captured during exposure in a form that requires further processing before a final image is produced.

[20] The issues discussed here are not limited to the case of Winogrand. Comparable questions concerning authorship, authenticity, and authorial control arise in other celebrated posthumous photographic archives, such as those of Vivian Maier or *The Mexican Suitcase*, containing negatives by Robert Capa, Gerda Taro and Chim (David Seymour). Owing to space limitations, however, these cases cannot be examined in detail here.

I believe it is interesting, at this point, to further support my thesis by opening a small window onto the art market, where, for several decades now, photography has played a role that is no longer marginal. I find this perspective valuable not because the art market has any direct connection with philosophical thought on art, but rather because I believe that, often within this market, certain economic questions constitute a concrete end point – usually without being consciously acknowledged – of important theoretical starting points. This is, for example, the case with the topic we are addressing here.

The status and value of a photographic print can vary significantly depending both on when it is produced and on who produces or authorises it. A *vintage print* is generally understood as a print produced relatively close in time to the creation of the negative, rather than simply as a print made personally by the photographer. Importantly, however, a print can be considered a vintage print only insofar as its production falls within the photographer's authorisation and authorial control. This temporal proximity, combined with the presumption of the photographer's involvement or control, is one of the reasons why *vintage prints* generally command the highest prices on the photographic market: they are regarded as the prints most likely to reflect the photographer's intentions and the form in which the image was originally conceived as a finished work. By contrast, a *later print* is produced at a later date and may be made either by the photographer themselves or by an authorised printer, assistant, or other designated party. Within this category, however, the degree of authorial involvement remains significant: a later print made personally by the photographer, or under their direct supervision or authorisation, will generally carry greater value and a stronger connection to the photographer's artistic intentions than one produced by an authorised third party without their direct involvement. Although later prints generally command lower prices than vintage prints because of their greater temporal distance from the original negative, the photographer's continued involvement can substantially affect their status and market value. These categories should be distinguished from *posthumous prints*, which are produced after the photographer's death. Such prints may be authorised and produced under the direction of the photographer's estate, in which case they are often described as *estate prints*. Such prints may be fully legitimate and authorised, even though the photographer is no longer able to exercise direct control over their production. *Posthumous* or *estate prints* generally occupy a lower position in the market hierarchy than both vintage prints and later prints produced during the photographer's lifetime, particularly when the latter were made or supervised by the photographer themselves. This difference reflects, at least in part, the greater uncertainty surrounding the photographer's intentions and their direct control over the final form of the image[21]. Finally, prints produced by an unrelated third party without the photographer's knowledge or authorisation constitute a different category altogether: unauthorised prints, which may be considered forgeries depending on the circumstances and the conventions of the relevant photographic market.

These distinctions are important because the terminology used by the photographic market does not, in itself, determine the degree of authorial control involved in the production of a print. Rather, the market's hierarchy of value seems to reflect, at least implicitly, the extent to which a print can be connected to the photographer's intentions and control. From the perspective developed here, what matters is precisely the degree of authorial control exercised at each stage of the photographic process, including the production of the final print.

[21] It should be noted that the photographic market does not follow such a rigid hierarchy. The value of a photographic print is determined by a wide range of factors, including the photographer, the image, the date and circumstances of production, the printing process, the edition, provenance, condition, rarity, and the degree of authorial involvement. The distinctions outlined here should therefore be understood as general tendencies rather than as fixed rules governing market value.

These examples discussed above seem to confirm, at a more concrete and factual level, the key points of my theory: that photography is an art that does not end with the act of shooting, but rather for which the shot constitutes only one step in the artistic process; and that photography is an autographic art, meaning that the authenticity of a photograph can be assessed on the basis of the degree of authorial control exercised at each stage of the process[22], including the final one, namely the print (or the final destination, as I prefer to call it).

ANOTHER TYPE OF FALSIFICATION: PHOTOGRAPHIC REALISM AND THE ILLUSION OF PHOTOGRAPHIC TRUTH

The other main aspect in analysing the concept of the fake in photography is the relationship between a photograph and what it represents. Every photograph establishes a particular ontological relation with the photographed object: it attests to the photographed object's physical presence at the moment of photographic registration, since the object had to be present before the lens for that particular image to be produced. This feature, which I will elaborate on shortly, does not, however, guarantee that the photographic representation is faithful to the photographed object. The object photographed certainly existed at the time of the shot, but it is not certain that it resembled its photographic depiction in the eyes of those present. This characteristic is crucial for understanding the specificity of photographic language and for exploring the relationship between photography, reality, and truth in representation. The ontological link that photography inherently has with reality does not imply that photography conveys the truth about reality[23]. Rather than representing reality as it is, photography captures the photographer's gaze upon it – a perspective that is never objective and always partial. This begins with the very first decision the photographer makes: the framing. Framing entails not only the choice of what to depict, but also, and perhaps more significantly, the deliberate exclusion of what is left outside the frame. Thus, without delving into further technical considerations that would reveal countless other ways in which the photographer can convey a version of reality markedly different from what they actually see[24], it is easy to understand how even the simple act of framing constitutes a moment of extreme subjectivity. Marking the difference between what

[22] It should be clarified, one more time, that my theory is not intended to apply to those forms of photography that are structurally detached from any notion of authorship and are instead conceived as automatic means of recording light, such as speed-camera photographs. These cases fall outside the framework discussed here, which is concerned with photography as an intentional representational practice.

[23] In this context, Wilson's distinction between the *photographed object* and the *subject* of a photograph proves particularly useful. The former belongs to the causal provenance of the image, while the latter concerns what the photograph represents. A photographed object, therefore, should not be automatically identified with the subject of the photograph, since representation depends on the author's choices throughout the photographic process. (see D. M. Phillips, *Photography and Causation,* cit.). Building on this distinction, one might even speculate about a possible way of categorising photographs according to their degree of authorial intervention. Very tentatively, the greater the correspondence between the photographed object and the photographic subject, the more mind-independent and mechanically determined the image appears to be; conversely, the greater the divergence between the photographed object and what the photograph ultimately represents, the more mind-dependent and authorially shaped the image becomes. At one extreme, one might place highly automated images such as speed-camera photographs, where there is virtually no representational intention beyond the literal registration of the referent; at the other, photographs in which authorial choices substantially transform the representational significance of the photographed object. Such a proposal, however, immediately raises a number of methodological difficulties, not least the challenge of establishing reliable and intersubjectively acceptable criteria for measuring the distance between photographed object and photographic subject. The distinction itself inevitably involves interpretative and context-dependent judgments. For this reason, the present suggestion should be regarded merely as a preliminary intuition and a possible avenue for future research rather than a fully developed theoretical claim.

[24] For example: the distortion and stretching of planes caused by wide-angle lenses; the perspective compression and blurring of telephoto lenses; and so on.

we see and what we choose to communicate through the image is a deliberate and inherently non-objective decision. A photograph is therefore never a mirror of reality; rather, it represents the vision of reality of a particular author, which may differ considerably from that of another photographer facing the same scene.

To clarify this complex issue, we must consider what a photograph is and what is required to produce one.

As discussed, photography is a three-stage autographic art, the last of which is multiple. These stages form a unitary process through which photographs are produced; photographs are identifiable images constituting the final result of this process.

To provide a more concise definition, one might attempt to identify the fundamental elements necessary to produce a photograph. The challenge lies in avoiding either a definition that is too rigid or one too broad to be useful. I have identified five essential elements: the first two pertain to the instrumental apparatus, the last three are external: the photosensitive element, the darkroom/camera, light, the photographer, and the presence of the object to be photographed[25]. This framework arises from an extensive study of photographic history and technique, recognising the wide variety of experiments and innovations in the medium. It is neither perfect nor exhaustive, but it provides a basis for analysis of this particular and fascinating representational art.

1. THE PHOTOSENSITIVE ELEMENT: this is the first element to consider due to its theoretical, technical, and historical significance. Photography was born when someone had the intuition of combining the studies on the sensitivity to light of some materials with other studies on dark rooms, so as to create lasting images *drawn* by the light reflected by objects[26]. Whether bitumen (as in Niépce), silver halides, or a digital sensor, the photosensitive element is necessary to capture the design created by light. Without it, photography cannot exist. This is a necessary condition, albeit not sufficient.

2. THE DARKROOM / THE CAMERA: The invention of the darkroom predates photography, but its adaptation for photographic purposes led directly to the development of the camera. The passage of light through the camera is not incidental: while the photosensitive element can be caused to register the effects of light directly without a camera, such results cannot, in my view, be considered photographs. Removing the camera eliminates the shooting phase and all the creative decisions associated with it. Just as an unprinted negative or an unprocessed digital file is not a photograph, an image created without a camera belongs to another category – perhaps a *photogenic image*. For instance, early experiments like Man Ray's *rayographs* impress objects' shadows directly onto photosensitive surfaces. Despite their aesthetic similarity to photographs, categorising them as such would render the definition of photography overly permissive and risk including almost any image of light on a surface[27].

[25] I think this method of definition is easier to apply than an aesthetic one. It's less ambiguous because it does not depend on the aesthetic characteristics of an image and therefore on the perceptive subjectivity of the observer: it's focused on the process of creating the photograph rather than the relationship between the image itself and the viewer. I also think that this method is in line with the New Theory analysis approach, and will allow me to engage with the challenge that Diarmuid Costello has specifically posed in the second chapter of his book *On Photography* (D. Costello, *On photography*, cit., pp. 84-96), namely whether it is possible to defend a permissive or restrictive definition of photograph.

[26] The expression deliberately echoes Talbot's early characterisation of photography as images «formed or depicted by the agency of Light alone» (cfr. W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844, Introduction).

[27] The very fact that Man Ray called these images *rayographs* and not *photographs* shows us how, probably, even the great master felt the need to find a separate name for a technique that was not totally assimilable to the photographic process. The *rayographs* seem to be more similar to a footprint on the sand than to a photograph, both from an aesthetic and an intuitive point of view. In all these cases the object creates its impression directly with its body. What's missing is an *intermediary image creator*, that in the case of photography is the camera itself.

3. LIGHT: Light is central to photography, as indicated by the etymology of the term itself. Without it, the photosensitive element cannot be impressed. Light is also the primary external factor influencing the final image. The interaction between light and the photographed object on the one hand and light and the sensitive surface on the other largely determines the outcome. Photographers must orchestrate the relationship between the image in their mind, the observed scene, and the intended photograph. Many creative decisions, especially during shooting, are shaped by light (e.g. exposure, aperture settings, the overall illumination of the subject, etc.) and directly affect the resulting photograph.

4. THE PHOTOGRAPHER: The term *photographer* refers not only to the professional figure but broadly to the author of the image. While the registration of light on the photosensitive element is a physical and chemical process, and camera components are mechanical or electronic, these elements alone do not constitute the photographic process. All mechanical components must be guided by the author, who directs their interaction through the creative workflow according to a conceptual design, adapted across all stages of production. Some photographs involve higher degrees of mechanisation, such as those taken by robotic devices, satellites, or large-scale commercial operations[28] which often utilise only part of the process, typically the shooting phase. Yet mechanisation does not make photography inherently mechanical. Like other artistic languages, it accommodates varying balances of creative and mechanical intervention. Photography, emerging during the Industrial Revolution, uses mechanical tools but remains fundamentally an art in the hands and mind of humans. The shutter click merely captures the instantaneous act of a mechanism serving the author's intention; the photographer seeks in the world only what has already been conceived in the mind.

5. THE PRESENCE OF THE OBJECT TO BE PHOTOGRAPHED: I decided to add this entry as the last one of the list, not because it has a lesser theoretical importance than the others, but rather as it introduces issues that will be central to the next chapter: the referential relationship between the photograph and what is represented.

It is evident, even from an intuitive point of view, that the *photographic sign* has a particular and unique relationship with its referent, within the scenario of representational arts. This aspect, which has inspired many different theories (such as the transparency of K. Walton),[29] is due to the fact that the photograph of an object x is the result of a process that starts with a photographic registration directly related to the light reflected by the object x itself. Therefore, there is a need for the *presence of the object to be represented*, at the very moment of the shot. Here lies another feature of photography, as well as one other intrinsic element characterising it. Photography, as mentioned before, is an art *in praesentia*. A photograph of a chair, for example, can only be taken if that chair is in front of the camera at the moment of the register. If someone described that particular chair to me, I could make a drawing, a painting, even a sculpture of it, but I couldn't take a photograph of it.

Having established these concepts, I would like to turn to a final topic, closely related to the interplay between photography, reality, truth, illusion and representation: photographic realism. The notion of real-

[28] With this term I refer to consumer photography, started by Eastman in 1888, which is widely connected to the birth of the digital, to the extent that it became a mass phenomenon. It goes without saying that the definitions and categories I have discussed cannot be applied, without being adapted, to photographs taken with a smartphone from a group of people on holiday, for example, or to the complex relationship between photography and A.I. A further study of this phenomenon would be needed in order to clarify these aspects.

[29] Cfr. K. L. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, in "Critical Inquiry", 11/2, 1984, pp. 246-277.

ism in the arts has been explored by philosophers, critics, and artists, yielding numerous definitions. Some evaluate realism by the degree of similarity between a work and reality, while others, such as Goodman, understand it as relative to habitual representational norms within a given historical and cultural context: realism depends

> […] upon how stereotyped the mode of representation is, upon how commonplace the labels and their uses have become. Realism is relative, determined by the current system of representation standard for a given culture or person at a given time. […] This relativity is obscured by our tendency to omit specifying a frame of reference when it is our own. […] Realism is a matter not of any constant or absolute relationship between a picture and its object but of a relationship between the system of representation employed in the picture and the standard system.[30]

Accordingly, Goodman argues that the degree of realism of an *artistic token* depends on how closely its *world-version* corresponds to the standard one – that is, on how closely it aligns with what social, collective, and communicative norms have established as the *real world*: «realistic representation, in brief, depends not upon imitation or illusion or information, but upon inculcation»[31].

As Benovsky[32] points out in his 2011 article, realism in photography has traditionally been understood in two senses:

- The first emphasises accuracy and representational fidelity: due to the mechanical nature of the photographic process, the photograph necessarily depicts the object as it exists in reality. Taken to its extreme, this view regards photographs not as representations but as substitutes for reality itself[33].
- The second emphasises the ontological relationship between photograph and referent: the critical point is not how accurately the object is depicted, but that it existed before the lens at the moment of register. This *in praesentia* property renders photographic images inherently realistic, forming the basis for Walton's theory of transparency and subsequent studies[34].

While I find the second interpretation more conceptually compelling, I do not fully accept either. Realism is a property – sometimes considered a strength, sometimes a limitation – long associated with photography. Whether intrinsic or attributed, this question demands careful analysis, which, once again, draws on Goodman's framework.

Shifts in standard can occur rather rapidly. The very effectiveness that may attend judicious departure from a traditional system of representation sometimes inclines us at least temporarily to install the newer mode as standard. We then speak of an artist's having achieved a new degree of realism, or having found new means for the realistic rendering of (say) light or motion. What happens here is something like the 'discovery' that not the earth but the sun is 'really fixed'. Advantages of a new frame of reference, partly because of their novelty, encourage its enthronement on some occasions in place of the customary frame.[35]

Photography, introduced over 150 years ago, exemplifies this: its mechanical procedures, photogenic dynamics, and ontological specificity established it as a new standard for realism. Despite early tech-

[30] Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit., pp. 36-38.
[31] Cfr. Ivi, p. 38.
[32] Cfr. J. Benovsky, *Three Kinds of Realism About Photographs*, in "The Journal of Speculative Philosophy", 25/4, 2011, pp. 375-395.
[33] Cfr. Scruton's thesis: R. Scruton, *Photography and Representation*, cit.; J. Benovsky, *Three Kinds of Realism About Photographs*, cit.
[34] Cfr. J. Benovsky, *Three Kinds of Realism About Photographs*, cit.
[35] Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit. pp. 37-38.

nical limitations (e.g., colour absence, long exposures, immobile subjects), photography became the benchmark for representing reality, profoundly influencing other media. From that moment onwards, every realism assessment was based on this new unit of measurement. Photography had created new worlds, united by the same transpositional language, and reality started being based on them. Painting, once dominant, adapted by moving toward more expressive styles, later confronting photography again through hyperrealism[36].

In conclusion, photography constitutes a sui generis representational language, defined by a unique relationship with its referent. Its perceived realism emerges from its ability to create worlds governed by specific linguistic and expressive conventions, establishing photography as a standard system of reference. In this sense, photography – and its descendant media, notably cinema – have shaped, and continue to shape, the collective understanding of reality.

CONCLUSION

At the heart of photography lies a tension between reality and representation, a tension that reveals the intimate connection between the medium and falsification. As this paper has shown, understanding the *fake* in photography requires attention to three interdependent dimensions. First, the photographic process itself, understood as a three-stage autographic art, demonstrates that a photograph emerges only when shooting, development, and final destination are completed under the author's control. Second, the ontological relationship between the photograph and its referent establishes its inherent realism: a photograph testifies to the existence of the photographed object, even while leaving open the possibility that the representation diverges from perception or expectation. Third, the question of authenticity and forgery shows that any deviation from the author's oversight – whether in the manipulation of posthumous prints, digital files, or unauthorised reproductions – transforms a potential artwork into a fake, exposing the medium's intrinsic vulnerability to deception.

These three dimensions are not separate; they are mutually constitutive. The process gives photography its autographic authority, its realism gives it epistemic weight, and the risk of falsification reveals its ethical, economic and legal boundaries. Together, they illuminate why photography, often celebrated as the language of truth, is inseparable from illusion, deception, and the possibility of counterfeit.

BIBLIOGRAPHY

Abell, C., *Out with the Old? The New Theory of Photography*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 208-216.

Atencia-Linares, P., *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70/1, 2012, pp. 19-30.

[36] Above all (but not limited to) the visual ones. I believe it is possible to find a certain parallelism and mutual influence between the birth of photography and the development of realist and naturalist movements born in France and Italy between the nineteenth and twentieth century. What we know for sure is that, for example, two absolute protagonists of this literary scene had in-depth and prolonged contact with the world and the language of photography. Flaubert was the author, with his friend Du Camp, of one of the first travel photographic reports, as well as Giovanni Verga was an excellent photographer. All of them probably took creative inspiration from the stylistic features of the language of photography to devise their own writing styles.

Atencia-Linares, P., *Why Grey Is the New Black*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 216-226.

Bazin, A., *The Ontology of the Photographic Image*, transl. by H. Gray, in "Film Quarterly", 13/4, 1960, pp. 4-9.

Benovsky, J., *Three Kinds of Realism About Photographs*, in "The Journal of Speculative Philosophy", 25/4, 2011, pp. 375-395.

Cohnitz, D., Rossberg, M., *Nelson Goodman*, Acumen Publishing Limited, Chesham 2006.

Cohen, J., Meskin, A., *On the Epistemic Value of Photographs*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 62/2, 2004, pp. 197-210.

Costello, D., *On Photography: A Philosophical Inquiry*, Routledge, Abingdon-New York 2018.

Costello, D., *Whither Photography Theory: Replies to Abell and Atencia-Linares*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 230-234.

Costello, D., *What's So New about the "New" Theory of Photography?*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 75/4, 2017, pp. 439-452.

Costello, D., Phillips, D. M., *Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*, in "Philosophy Compass", 4/1, 2009, pp. 1-21

Danto, A. C., *The Naked Truth*, in J. Levinson (ed. by), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 257-282.

Dretske, F. I., *Knowledge and the Flow of Information,* MIT Press, Cambridge 1981.

Du Camp, M., *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Gide et J. Baudry, Paris 1852.

Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1978.

Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968.

Kulvicki, J. V., *On Images: Their Structure and Content*, Clarendon Press, Oxford 2006.

Lopes, D. M., *The Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*, Wiley-Blackwell, Malden (MA) 2016.

Lopes, D. M., *Go Social: Replies to Catharine Abell and Paloma Atencia-Linares*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11/2, 2018, pp. 227-229.

Phillips, D. M., *Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism*, in "The British Journal of Aesthetics", 49/4, 2009, pp. 327-340.

Phillips, D. M., *Fixing the Image: Re-thinking the "Mind-independence" of Photographs*, in "The Postgraduate Journal of Aesthetics", 6/2, 2009, pp. 1-22

Qian, Y., *On Authenticity in Photography*, in "Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University", 66, 2021, pp. 771-784

Scruton, R., *Photography and Representation*, in "Critical Inquiry", 7/3, 1981, pp. 577-603.

Talbot, W. H. F., The Pencil of Nature, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844.

Walden, S., *Objectivity in Photography*, in "The British Journal of Aesthetics", 45/3, 2005, pp. 258-272.

Walden, S. (ed. by), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2008.

Walton, K. L., *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, in "Critical Inquiry", 11/2, 1984, pp. 246-277.

Warburton, N., *Authentic Photographs*, in "The British Journal of Aesthetics", 37/2, 1997, pp. 129-137.

Wilson, D. M., *Facing the Camera: Self-portraits of Photographers as Artists*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 70/1, 2012, pp. 56-66.

Wilson, D. M., *Invisible Images and Indeterminacy: Why We Need a Multi-stage Account of Photography*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 79/2, 2021, pp. 161-174.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Framing the Debate, Focusing the Lens

doi: 10.54103/2039-9251/32296

PHOTOGRAPHY BETWEEN MOULDING AND MODULATION

Tomáš Dvořák

ORCID: 0000-0003-3213-1745

Academy of Performing Arts in Prague (05mjwh489)

Contacts: tomdvorak@famu.cz

Abstract

This article rethinks photography through Gilbert Simondon's distinction between moulding and modulation. While photography has long been theorised as a moulding medium – an instantaneous imprint of reality, a decisive moment fixed in time – it is equally constituted by processes of modulation: continuous adjustments of exposure, development, calibration and computation. Drawing on examples from nineteenth-century composite printing to contemporary computational and synthetic photography, the article shows that moulding and modulation are not historical stages or rival media, but heuristic poles that illuminate the technical dynamics of photographic individuation. Photography, the article argues, is best understood as a parameter-image: a field of potential variation that continually modulates the very concept of what photography is.

Keywords: Photography theory, moulding and modulation, Gilbert Simondon, parameter-image

This article derives from a larger project, *Modulation: The Parameter-Image*, forthcoming in book form. That work develops a genealogy of the image through the concept of modulation. Where most theories of the image have privileged representation – treating images as fixed signs referring to external realities – the book argues instead that images are best understood as fields of variation structured by parameters. From Renaissance perspective grids to contemporary sliders in image-processing software, images have always been made and sustained through acts of adjustment, tuning and calibration. They exist not as static artefacts but as ensembles of potential adjustments, ranges within which sameness and difference are negotiated.

The book follows this conceptual thread across a wide historical arc. Early modern optical instruments such as the pantograph or camera obscura institutionalised a logic of mutable stability or controlled

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Tomáš Dvořák

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

mutability, in which images were expected to travel across supports and scales. Nineteenth- and twentieth-century electrical and electronic media – telegraphy, telephony, radio and television – made modulation the very principle of transmission, embedding images within infrastructures of signal adjustment. In the present, algorithmic cultures organise images as statistical fields, where each generated picture crystallises from distributions in latent space. Throughout, the image is treated not as a single surface but as a parameter-image: bounded, variable and relational.

The aim of the present article is more focused. Instead of tracing modulation across the longue durée of image cultures, I concentrate here on photography as a privileged case study. Photography is especially significant because it has long been interpreted within what Gilbert Simondon called the hylomorphic schema: the idea of a form impressed onto inert matter, like a mould shaping clay. This understanding underpins both popular discourses of photography as an automatic imprint of reality and major theoretical accounts that have insisted on its objectivity and indexicality. Yet if we take modulation seriously, photography appears in a very different light: not as a mould that fixes the world into an image once and for all, but as a chain of adjustments, calibrations and recombinations that modulate light, matter and code before, during and after capture. Photography provides a particularly clear case of this logic because it has always been defined by such parameters. The photochemical processes of the nineteenth century relied on calibrated emulsions and chemical baths; the act of exposure depended on adjustments of light and time; later, the transition to digital sensors intensified this parametric dimension, embedding it in circuits, firmware and algorithms. In every instance, the photograph is less an instantaneous mould than a crystallisation of a modulatory field.

By reinterpreting photography through the polarity of moulding and modulation, I aim to illuminate both its historical trajectories and its contemporary transformations. The discussion will move in the following steps: first, an introduction to Simondon's distinction between moulding and modulation; second, an analysis of the dominant tradition that construed photography as a form of moulding; third, an exploration of photography as modulation, drawing on recent debates and practices; and finally, a conclusion that stresses the heuristic rather than historical nature of the mould/modulation opposition, and its relevance for understanding both the past and future of photographic practice.

SIMONDON'S CONCEPTUAL FRAMEWORK

In *Individuation in Light of Notions of Form and Information*, Gilbert Simondon proposed a distinction between moulding and modulation as two extreme modalities of form-taking. The mould represents a static and closed schema: an external form impressed onto passive matter, yielding a finished product. This conception corresponds to the hylomorphic schema of classical metaphysics, in which every entity is thought to consist of inert matter shaped by an active form. A brick, for example, appears to be produced by pressing clay into a rigid mould, which fixes its final shape once and for all.

For Simondon, however, this picture is misleading. It abstracts away from the actual processes and conditions of production: «The form and the matter of the hylomorphic schema are an abstract form and an abstract matter»[1]. The clay is not a passive substrate: its humidity, granularity and elasticity actively shape

[1] G. Simondon, *Individuation in Light of Notions of Form and Information* (2005), transl. by T. Adkins, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2020, p. 22. Earlier editions of portions of this work appeared in French in 1964 and 1989.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

how it can take form. The mould itself has a history of preparation, materials and tolerances. Energies – heat for drying, pressure from hands or machines – play a decisive role in determining the outcome. Thus, even in a paradigmatic case like brick-making, what seems like a pure instance of moulding is in fact better understood as modulation: a dynamic and co-evolving interplay of matter, form and energy that yields provisional stability. What individuates the brick is not simply the imposition of form on matter but the unique constellation of micro-variations in the process of becoming.

Simondon's critique of the hylomorphic schema therefore has a wider philosophical reach. Where classical metaphysics reduces generation to the dualism of form and matter, Simondon insists on the primacy of energetic and relational processes. Individuation precedes substance: individuals are not static essences but metastable resolutions of tensions within a field charged with potential. To mould, then, is only one limiting case of modulation: a moment when variation is temporarily arrested. Modulation, by contrast, designates an open process that can continuously adapt, adjust and transform. «To mould is to modulate in a definitive way; to modulate is to mould in a continuously and perpetually variable way»[2].

This distinction, while drawn from technical operations, was not for Simondon a narrow technicality. It was meant as a general ontological-analytical schema: a way of describing how physical, technical, vital and social beings come into existence. Modulation captures the continuous shaping of processes that never arrive at a final form but are always in becoming. Moulding, in this sense, is a secondary abstraction, the view from outside the workshop that sees only inputs and outputs but not the energetic play within. What this view occludes, Simondon insists, has a political dimension. The hylomorphic schema encodes the social division of labour in antiquity, privileging the commanding form-giver (the free citizen, the artist) while rendering invisible the work of slaves and artisans who modulate matter in practice. To reject hylomorphism is therefore not only a technical correction but also a philosophical and political critique: it restores visibility to the processes, energies and labours that constitute individuation.

Gilles Deleuze later took up Simondon's mould/modulation polarity but redeployed it for different purposes. In his short but influential *Postscript on Control Societies*, Deleuze proposed that modern forms of power had shifted from disciplinary moulds to modulatory controls: «Confinements are *moulds*, different mouldings, while controls are a *modulation*, like a self-transmuting moulding continually changing from one moment to the next»[3]. Where Foucault had diagnosed the closed institutions of discipline (school, factory, prison), Deleuze argued that they were being replaced by flexible, continuous systems of monitoring and recalibration. Modulation here is no longer an ontological analysis of individuation but a historical-political diagnosis of late capitalism.

Deleuze also drew on the mould/modulation pair in his philosophy of cinema, contrasting the photograph as mould (an immobile imprint of an instant) with cinema as modulation (light, sound, and movement continuously varied in time). But in both cases, modulation serves Deleuze as a conceptual figure of historical transition and control, whereas for Simondon it designates a transhistorical mode of form-taking. Where Deleuze's modulation is often bound to specific regimes – cybernetics, surveillance, flexible capitalism – Simondon's modulation can be used more broadly to analyse processes of individuation across technical, biological and social domains.

[2] *Ibid.*, p. 31.
[3] G. Deleuze, *Postscript on Control Societies* (1990), in G. Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, transl. by M. Joughin, Columbia University Press, New York 1995, pp. 178-179.

For the purposes of this article, I privilege Simondon's ontogenetic understanding. The mould/modulation polarity will be used as a heuristic operator to illuminate different conceptions of photography: photography as an instantaneous moulding versus photography as an ongoing modulation. This does not mean that photography moved historically from one regime to the other; rather, both aspects have coexisted throughout its history. By stressing Simondon's processual account, I aim to show how photography can be reconceptualised as a field of modulations, rather than as a fixed mould of reality.

Importantly, modulation is not limitless fluidity. It always occurs within parameters – ranges, tolerances, thresholds. Modulation is bounded variability. This boundedness makes it an especially apt concept for imaging, where exposure, focus, resolution and contrast all exist as parameters that can be adjusted within technical and perceptual limits.

Although Simondon has become an influential figure in philosophy of technology and media theory, his concepts have only rarely been taken up within photography studies. Mauricio Lissovsky has applied Simondon's notion of individuation to argue that photographs are outcomes of processes charged with expectation and duration[4]. Mark Martinez invoked Simondon in describing photography as a «machine organism», part of a cybernetic ensemble that self-regulates[5]. Aud Sissel Aurora Hoel has drawn on Simondon to conceptualise images as active, generative powers in medical and digital imaging[6], while Jiří Anger has used the related notion of transduction in analysing experimental film[7]. These scattered interventions suggest the fertility of Simondon's framework, but they remain marginal compared to the dominant hylomorphic discourse. The task here is to develop a more systematic account of photography through the polarity of moulding and modulation, both to recast canonical debates and to make sense of contemporary practices.

PHOTOGRAPHY AS MOULDING

The history of photographic theory has often been framed in terms that fit Simondon's moulding paradigm. Photographs are conceived as direct imprints of the world: a form impressed on a sensitive substrate, captured in a singular act. The camera is a mould that fixes light into image, and the photograph an instantaneous cast of reality: light imprints itself upon a passive surface, producing an image as if by direct transfer. The shutter mechanism appears as the instant of form-taking, imposing the world's shape onto a neutral matter – film, plate or sensor. This view has dominated both popular discourses and major theoretical traditions.

Already in 1839, when François Arago presented Daguerre's invention to the French Chamber of Deputies, the rhetoric emphasised automaticity: the daguerreotype was said to be a spontaneous reproduction of the images of nature, produced without the aid of drawing or human intervention[8]. William Henry Fox Talbot

[4] M. Lissovsky, *The Photographic Device as a Waiting Machine*, in "Image [&] Narrative" [e-journal], 23, 2008. Available: http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/lissovsky.htm.

[5] M. Martinez, *Photography as a Machine Organism. The Cyberneticization of the Photographic and Techne as Ethics*, in "Philosophy of Photography", VI/1-2, 2015, pp. 59-70.

[6] A. S. A. Hoel, *Images as Active Powers for Reality. A Simondonian Approach to Medical Imaging*, in E. Alloa, C. Cappelletto (ed. by) *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 287-310.

[7] J. Anger, *Trembling Meaning. Camera Instability and Gilbert Simondon's Transduction in Czech Archival Film*, in "Film-Philosophy", XXV/1, 2021, pp. 18-41.

[8] D. F. Arago, *Report (1839)*, in A. Trachtenberg (ed. by) *Classic Essays on Photography,* Leete's Island Books, New Haven, Conn. 1980, pp. 15-25.

made similar claims in *The Pencil of Nature*, insisting that photographs are «impressed by Nature's hand»[9]. The camera was celebrated as a device that allowed nature to draw itself, effacing the human hand. Such claims crystallised the promise of photography as a mould of reality, an imprint taken directly from the world's own surfaces.

By the mid-nineteenth century, this rhetoric had spread even further. Oliver Wendell Holmes, in an 1859 essay for the *Atlantic Monthly*, famously described photography as «the mirror with a memory»[10]. The metaphor condensed the moulding paradigm: a mirror because the photograph offered an exact reflection, a memory because it preserved that reflection permanently. In the sciences, photographic atlases of the moon, of plant morphology or of human anatomy were promoted as the epitome of mechanical objectivity. As Lorraine Daston and Peter Galison have shown[11], scientists valued photography precisely because it eliminated the interpretive hand of the draftsman, replacing it with a machine that could be trusted to let nature inscribe itself.

This rhetoric of objectivity also permeated vernacular uses. The Kodak snapshot promised to capture everyday life without effort, an image moulded instantly by the press of a button. Whether in the studio portrait, the family album or the holiday picture, the snapshot was perceived as an automatic cast of the real, an image formed without skill or deliberation. The snapshot became the democratic avatar of moulding: photography as pure imprint, available to all.

In artistic and journalistic contexts, the decisive moment reinforced this moulding logic. Henri Cartier-Bresson's famous dictum that the photographer must capture «the decisive moment» cast photography as the art of seizing the world's form at its most pregnant instant: «What the eye does is to find and focus on the particular subject within the mass of reality; what the camera does is simply to register upon film the decision made by the eye»[12]. The perfect photograph was conceived as a mould of time itself: the world frozen into a meaningful cast; form imposed on flux. Even here, where artistry was acknowledged, the essence of photography was still tied to its ability to stop time in a single gesture.

Early theorists elaborated this moulding conception in philosophical terms. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and especially André Bazin stressed the direct, causal link to the real world:

> For the first time, between the originating object and its reproduction there intervenes only the instrumentality of a nonliving agent. For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man. […] All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence. Photography affects us like a phenomenon in nature, like a flower or a snowflake whose vegetable or earthly origins are an inseparable part of their beauty[13].

This conviction persisted into mid- and late-twentieth-century theory. William Ivins described photography as a «statement without syntax»[14], transparent to the real. Roland Barthes called it a «message without a code», an indexical trace without mediation[15]. Rosalind Krauss underscored its pre-symbolic or sub-

[9] W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844-1846.
[10] O. W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, in "Atlantic Monthly", June 1859, p. 739.
[11] L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2007.
[12] H. Cartier-Bresson, *The Mind's Eye. Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York 1999, p. 32.
[13] A. Bazin, *The Ontology of the Photographic Image* (1945), in A. Bazin, *What is Cinema? Volume I*, transl. by H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967, p. 13.
[14] W. M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1953.
[15] R. Barthes, *Rhetoric of the Image* (1964), in R. Barthes, *Image Music Text*, ed. and transl. by S. Heath, Fontana Press, London 1977, pp. 32-51.

symbolic character, grounding its signification in causal indexicality rather than symbolic structure[16]. Across these positions, the photograph appears as a surface where the world leaves its direct impression, without the intervention of language or subjectivity.

It is in this context that Deleuze's own characterisation of photography must be read. In *Cinema 1: The Movement-Image*, Deleuze described the photographic image as moulding organising «the internal forces of the thing in such a way that they reach a state of equilibrium at a certain instant (immobile section)»[17]. Cinema, by contrast, was defined as modulation: light and movement continually varied in time. His view of photography as moulding was deeply indebted to Bazin's ontology of the photographic image. Like Bazin, Deleuze saw the photograph as a fixed imprint of reality, an instant cast that lacks the variability and duration of modulation.

Despite repeated theoretical attempts to emphasise the constructedness of photography, the moulding paradigm has proven remarkably durable. Photography continues to be widely understood as the imprint of reality, functioning as a guarantee of presence and evidence. This durability is not only cultural but also the product of recurring binary oppositions through which photography has been historically defined.

In the nineteenth century, photography was set against painting and drawing. The photograph was celebrated as an automatic imprint of reality, in contrast to the manual and interpretive labour of the artist. The distinction reinforced the idea that photography was a transparent, objective mould, while other visual arts were interpretive constructions. In the early twentieth century, the contrast was redrawn between photography and cinema. Film appeared as movement, time and narrative, while photography was defined by its singular moulding of an instant. The ontology of photography was thus tied even more closely to the decisive moment: an immobile trace set against cinema's temporal unfolding.

By the late twentieth century, the dominant opposition was analogue versus digital. Analogue was retroactively constructed as pure moulding – chemical, indexical, material – while digital was cast as modulatory, malleable and unreliable. The binary exaggerated photography's supposed stability in order to sharpen its contrast with new media. In the twenty-first century, photography has increasingly been defined against synthetic and generative images. The photograph, it is claimed, moulds the real, while synthetic media fabricate without referent. The moulding conception is thus reinscribed once again, invoked to demarcate photography's evidentiary authority from the proliferating field of AI-generated or «fake» imagery.

Across all these moments, the moulding conception persists not because it accurately describes photographic practice, but because it serves as a stable counterpoint in successive binary oppositions. Photography becomes «the mould» against which other media are defined: against painting, against film, against digital, against the synthetic. This genealogy shows how the moulding myth has remained unproblematised in the background, functioning as the silent essence of «photography» even as technologies and practices have changed dramatically.

But crucially, the moulding/modulation pair developed in this article is not another such binary. It does not describe competing media or historical stages, but rather a conceptual polarity within all technical processes. Moulding and modulation name two heuristic poles of individuation: the momentary crystallisation of form, and the continuous variation that makes such crystallisation possible. In real practices, photography

[16] R. E. Krauss, *Notes on the Index. Part I* (1976), in R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1985, pp. 196-209.

[17] G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image* (1983), transl. by H. Tomlinson, B. Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, p. 24.

always involves both. To oppose painting to photography, analogue to digital or photography to synthetic images is to stage a historical or media binary; to distinguish moulding and modulation is instead to analyse the underlying dynamics of form-taking that cut across such binaries.

PHOTOGRAPHY AS MODULATION

Reflecting on the photographic capture of a uniform field of sand, Simondon noted:

> An area of fine, very flat, and uniformly lit sand is very difficult to photograph: the grain of the photographic film must be much smaller than the average magnitude of the image of a grain of sand on the film, or else the granulation of the developed film could equally be due to the image or to the grain of the film: decision, which is characteristic of the information signal, will no longer exist. One cannot duplicate the image of the grain of a photographic film by means of the same type of film; a more fine-grained film must be used[18].

This example unsettles the traditional idea of photography as a simple indexical mould of the real. Simondon shows that the image is never a pure imprint: it is conditioned by the modulation of granularity and resolution, by the relation between signal and medium. The photograph's legibility depends on parametric thresholds – grain size, exposure, sensitivity – rather than on a one-to-one correspondence with the world. In other words, even the most «faithful» photograph is already a modulated construct, its clarity the effect of calibration.

Such modulatory aspects were present from the very beginnings of the medium. In the nineteenth century, the supposed permanence and singularity of the photographic image was constantly undermined. Photographs proved unstable: Talbot's own plates in *The Pencil of Nature* faded when exposed to light, a problem that generated widespread concern and even institutional investigations such as the British «Fading Committee», which sought to establish whether photographs could ever be fixed once and for all. Kate Palmer Albers, in *The Night Albums: Visibility and the Ephemeral Photograph*, has recently reminded us that photography was never only about permanence but also about ephemerality, impermanence and disappearance[19]. Photographs could fade, discolour, peel or vanish altogether, revealing the medium as inherently time-bound. Far from eternal moulds, photographs emerged as fragile traces whose very instability became part of their meaning.

The problem of reproduction further destabilised the idea of photography as a unique, immutable imprint. Each negative could generate multiple prints, no two alike, but photographs also travelled beyond the darkroom. As Geoffrey Batchen has shown in *Apparitions: Photography and Dissemination*, the photograph from its earliest decades was embedded in a culture of dissemination: reproduced in books, magazines, cartes-de-visite, stereographs, lantern slides and postcards[20]. Geoffrey Belknap, in *From a Photograph: Authenticity, Science and the Periodical Press, 1870–1890*, demonstrates how photographs entered the circuits of the illustrated press, often redrawn, re-engraved or reprinted[21]. In these processes, photography was never a singular mould of the real but always a translation across media, a modulatory relay between photographic negatives and other reproductive technologies.

[18] G. Simondon, *Individuation*, cit., p. 246.
[19] K. P. Albers, *The Night Albums. Visibility and the Ephemeral Photograph*, University of California Press, Oakland 2021.
[20] G. Batchen, *Apparitions. Photography and Dissemination*, Power Publications, Sydney, AMU Press, Prague 2018.
[21] G. Belknap, *From a Photograph. Authenticity, Science and the Periodical Press, 1870-1890*, Bloomsbury, London-New York 2016.

As Michelle Henning has argued, photography has therefore always been unfettered rather than fixed[22]. The idea of the photograph as a timeless, immutable cast of reality was more ideological than actual. In practice, photographs circulated, deteriorated, were reprinted and remediated, always open to transformation. The medium was born not as a stable mould but as a shifting field of variations – fragile in material, mutable in circulation, endlessly adaptable in use.

Even as rhetoric of «drawing with light» and «mirrors with memory» cast photography as a mechanical mould, practices such as composite and combination printing, multiple exposures or chronophotography foregrounded its modulatory capacity, while complicating the possibility of making clear-cut distinctions between still and moving images[23]. These techniques revealed photography as a medium of recombination, sequencing and transformation, less a mould than a set of parameters to be adjusted and recombined.

The modulatory logic only intensifies in contemporary practice. With burst shooting, images are generated as streams from which a «moment» can be chosen or synthesised. HDR and stacking techniques merge multiple exposures into one, modulating tonal range or depth of field. Light-field cameras record plenoptic data, enabling the user to refocus or change perspective after capture. Gigapixel panoramas and point clouds construct images from arrays of data stitched or rendered, undermining any singular indexical relation. And with AI-based generative imaging, photographs can emerge from statistical distributions without any external referent at all – modulation in its purest form.

Even before the click of the shutter, photography is saturated with modulation. The photographic plate or film must be chemically prepared; emulsions tuned for grain, sensitivity and tonal range. In digital photography, sensors are calibrated for spectral response, noise reduction and pixel sensitivity. Aperture, shutter speed and ISO do not simply «record» reality: they modulate how light interacts with the medium, each parameter adjusting exposure within a range of possibilities. But these technical calibrations are always entangled with cultural and political parameters: conventions of portraiture, expectations of visibility, regimes of surveillance or aesthetic codes that shape what counts as a «good» photograph. Even before the shutter is pressed, the photograph is modulated by environmental conditions – light, weather, atmosphere – and by human choices and norms.

These operations show that photography never begins with an inert substrate awaiting an external form. Light-sensitive crystals, silicon circuits, lens glass and software algorithms are all already active participants in the photographic process. They condition what can be captured and how. To take a photograph is not to impress form onto matter but to modulate a field of parameters into a stable crystallisation.

The moment of exposure itself, so often imagined as the decisive instant, is in fact a modulatory process. Light does not stamp the sensor in a singular act but accumulates across the duration of exposure. A one-second exposure, for example, integrates variations of light and movement into a cumulative modulation. Even the shortest shutter speeds rely on the continuous flux of photons interacting with a photosensitive surface. But here too political and infrastructural contexts intrude: the supply chains that determine which sensors are manufactured, the standards that govern colour balance or compression formats, the software defaults that steer exposure. Capture is never simply natural or mechanical; it is modulated by human infrastructures and cultural assumptions about legibility, skin tone, evidence or beauty.

[22] M. Henning, *Photography. The Unfettered Image*, Routledge, London-New York 2018.

[23] B. Turquety, *Photography and the Composite Image, or A Portrait of Méliès as Bergsonian Filmmaker*, in M. Lefebvre, M. Furstenau (ed. by) *Special Effects on the Screen. Faking the View from Méliès to Motion Capture*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 245-270.

Modulation continues after exposure. In analogue photography, the negative must be developed in chemical baths, each step adjustable by time, temperature and agitation. Dodging, burning and retouching are all modulatory practices, tuning the final image within a range. In digital photography, the RAW file is itself a parametric field: brightness, contrast, colour balance and noise reduction can all be tuned after capture. The file does not contain a fixed image but a space of potential variations. Yet these transformations also take place within economies of distribution and politics of representation: which images are circulated, preserved or suppressed; how media industries edit and format photographs for publication; how archives catalogue and store them; how platforms algorithmically filter them. Every photograph persists as a site of modulation not only technically but socially and environmentally, open to alteration long after the shutter is pressed.

Thus the «image» is never a singular object but a multiplicity of possible crystallisations. What counts as «the same photograph» is determined not by an essence but by a tolerance of variation: brighter or darker, cropped differently, filtered in one style or another. Modulation reveals that the photograph is not a moulded imprint but a neighbourhood of parametric possibilities.

From Talbot's fading plates to AI's synthetic realism, the photographic image emerges less as a fixed mould than as a chain of modulations. It is an outcome of adjustments before, during and after capture, each stage introducing variability from technical, human, cultural and political sources. Photography thus appears not as the one-to-one imprint of the world but as a processual negotiation, a becoming-image constantly recalibrated across time, material, environment and apparatus.

Seen in this light, the moulding paradigm and the modulatory paradigm are not successive stages of photographic history but coexisting tendencies. Every photograph is moulded in the sense of registering a moment, but it is also modulated through technical parameters, material processes and cultural negotiations. In practice, the two modes are never fully separable: the moulding ideal of the decisive instant presupposes layers of modulation, while the most radical modulatory experiment still produces an image that may be received as a mould of reality.

THE VARIABLE CONDITION OF PHOTOGRAPHY

Throughout the history of photography, commentators have distinguished between two basic modes of practice. On one side stands photography that is straight, mechanical, unmanipulated, documentary, faithful – the image as a neutral witness, an imprint of the world. On the other stands photography that is manipulated, doctored, experimental, artificial – the image as artifice, diversion or effect. These oppositions have been repeated under many names: truth versus fiction, documentary versus pictorial, naturalistic versus formalist, reportage versus staging, immediacy versus mediation. Always, they divide photography within itself, assigning one pole the status of the «normal» and the other of the «abnormal».

Roland Barthes's structuralist distinction between the denotative «message without a code» and the connotative layer of culture and ideology reproduces the same logic. What it overlooks are the technical and material processes – the calibrations, exposures and adjustments – through which the so-called «uncoded» layer comes into being at all.

These oppositions, I have argued, are not inherent to photography but rather the result of applying the hylomorphic schema to it: the ancient assumption that form is imposed upon passive matter. When we think photography through this schema, we are forced to divide it into fixed categories – true or

false, documentary or constructed, objective or manipulated – because we imagine images as already-formed moulds. But if we shift the perspective to modulation, these distinctions dissolve. Both «straight» and «artificial» photography emerge as different ways of calibrating and adjusting – technically, culturally, perceptually – within the field of the photographic process.

To modulate is to vary parameters within a range, to tune intensities and relations. Every photograph – whether analogue or digital, documentary or experimental – depends on such modulation: of light, sensitivity, exposure, contrast, code or meaning. Even at the level of discourse, critical and popular frameworks modulate how photographs signify and circulate. Modulation thus names not a specific technique but the condition of photography's becoming: the continuous adjustment through which images take form, function and meaning.

Computational and synthetic photography make this condition newly visible. The photograph today is a statistical event, generated through the averaging, interpolation and prediction of multiple data points. Images are no longer single captures but probabilistic outcomes of continuous computation. Yet these operations are not ruptures from the history of photography – they reveal what photography has always been: a modulatory process that momentarily stabilises into an image.

Andreas Müller-Pohle's work makes this condition tangible. In *Digital Scores (after Nicéphore Niépce)* (1995-1998), he translated Niépce's *View from the Window at Le Gras* (1826-1827) – the earliest surviving photograph made with a camera – into sequences of digital code, converting tonal values into numerical data. The gesture is not a homage that leaves Niépce's image intact but a re-reading of it through the language of computation. What was once a singular chemical impression becomes a field of relational values, a set of instructions open to further interpretation. Nearly three decades later, in *Niépce Recoded* (2024)[24], Müller-Pohle returned to this material, feeding his own digital scores into generative-AI systems to produce new visual versions of Niépce's window view. Each iteration departs from the original while still referencing it, treating the first photograph not as a fixed origin but as an ongoing question: what does it mean for an image to «capture» reality when its conditions of visibility and reproduction keep shifting?

Through these transformations, Müller-Pohle invites us to see Niépce's photograph anew – not as the stable birth of photography but as an open process of reinterpretation. His projects expose the first photograph as already entangled in translation, recalibration and technological re-articulation. The work does not simply reproduce Niépce's view but rethinks it through the successive media that followed: chemistry, code and algorithm. In doing so, it shows that to engage with the origins of photography today is to recognise that the image itself has never stopped being re-defined, continuously re-tuned by the operations that bring it into being.

Seen from the standpoint of modulation, photography is neither documentary nor fictional, neither analogue nor digital, neither real nor synthetic. It is the variable interplay of parameters through which images take shape and meaning. What we call «photography» is itself an ongoing modulation – technical, cultural and conceptual – whose adjustments continue to define what an image can be.

[24] A. Müller-Pohle, *Niépce Recoded*, Equivalence, Berlin 2024.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

BIBLIOGRAPHY

Albers, K. P., *The Night Albums. Visibility and the Ephemeral Photograph*, University of California Press, Oakland 2021.

Anger, J., *Trembling Meaning. Camera Instability and Gilbert Simondon's Transduction in Czech Archival Film*, in "Film-Philosophy", XXV/1, 2021, pp. 18-41.

Arago, D. F., *Report* (1839), in A. Trachtenberg (ed. by) *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn. 1980, pp. 15-25.

Barthes, R., *Rhetoric of the Image* (1964), in R. Barthes, *Image Music Text*, ed. and transl. by S. Heath, Fontana Press, London 1977, pp. 32-51.

Batchen, G., *Apparitions. Photography and Dissemination*, Power Publications, Sydney, AMU Press, Prague 2018.

Bazin, A., *The Ontology of the Photographic Image* (1945), in A. Bazin, *What is Cinema? Volume I*, transl. by H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967, pp. 9-16.

Belknap, G., *From a Photograph. Authenticity, Science and the Periodical Press, 1870-1890*, Bloomsbury, London-New York 2016.

Benjamin, W., *On Photography*, ed. and transl. by E. Leslie, Reaktion Books, London 2015.

Cartier-Bresson, H., *The Mind's Eye. Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York 1999.

Daston, L., Galison, P., *Objectivity*, Zone Books, New York 2007.

Deleuze, G., *Postscript on Control Societies* (1990), in G. Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, transl. by M. Joughin, Columbia University Press, New York 1995, pp. 177-182.

Deleuze, G., *Cinema 1. The Movement-Image* (1983), transl. by H. Tomlinson, B. Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

Henning, M., *Photography. The Unfettered Image*, Routledge, London-New York 2018.

Hoel, A. S. A., *Images as Active Powers for Reality. A Simondonian Approach to Medical Imaging*, in E. Alloa, C. Cappelletto (ed. by) *Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 287-310.

Holmes, O. W., *The Stereoscope and the Stereograph*, in "Atlantic Monthly", June 1859, pp. 738-748.

Ivins, W. M., *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1953.

Kracauer, S., *The Past's Threshold: Essays on Photography*, ed. by P. Despoix, M. Zinfert, transl. by C. Joyce, diaphanes, Zurich-Berlin 2014.

Krauss, R. E., *Notes on the Index. Part I* (1976), in R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1985, pp. 196-209.

Lissovsky, M., *The Photographic Device as a Waiting Machine*, in "Image [&] Narrative" [e-journal], 23, 2008. Available: http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/lissovsky.htm.

Martinez, M., *Photography as a Machine Organism. The Cyberneticization of the Photographic and Techne as Ethics*, in "Philosophy of Photography", VI/1-2, 2015, pp. 59-70.

Müller-Pohle, A., *Digital Scores (after Nicéphore Niépce)*, 1995-1998. Available at https://muellerpohle.net/projects/digital-scores/.

Müller-Pohle, A., *Niépce Recoded*, Equivalence, Berlin 2024.

Simondon, G., *Individuation in Light of Notions of Form and Information* (2005), transl. by T. Adkins, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2020.

Talbot, W. H. F., *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844-1846.

Turquety, B., *Photography and the Composite Image, or A Portrait of Méliès as Bergsonian Filmmaker*, in M. Lefebvre, M. Furstenau (ed. by) *Special Effects on the Screen. Faking the View from Méliès to Motion Capture*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 245-270.

VARIA

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/32298

LO SCORRERE DEL TEMPO: UN RACCONTO

Davide Morossinotto

Contacts: moroz@bookonatree.com

ABSTRACT

Si pubblica qui un racconto che lo scrittore Davide Morossinotto ha scritto per gli studenti del corso di "Estetica dei nuovi media" della laurea in "Musica, Culture, Media, Performace" dell'Universita' di Milano. Gli studenti stavano lavorando su *Gargantua e Pantagruele* di Rabelais e anche Morossinotto è partito da un episodio del romanzo. L'obiettivo con cui lo ha fatto e' svelato nella sezione "Dalla fonte all'idea". Al lettore si raccomanda pero' di leggere per prima cosa il racconto, per non guastarsi la sorpresa [nota dei curatori].

THE FLOW OF TIME: A STORY

Published here is a short story that writer Davide Morosinotto composed for the students of the course *Aesthetics of New Media* in the Master's degree program *Music, cultures, media, performace* at the University of Milan.
The students were working on Rabelais's *Gargantua and Pantagruel*, and Morosinotto, too, took inspiration from an episode in the novel. The purpose behind his choice is explained in the section entitled *From the Source to the Idea*. Readers are nevertheless advised to begin with the story itself, so as not to spoil the surprise. [Editors' note]

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Davide Morossinotto

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

LO SCORRERE DEL TEMPO

Non sapevo neanch'io come ci fossi finito. Alle due di notte, in un bar dietro piazza Verdi, con un negroni davanti e lo Scienziato seduto di fianco.

Non sapevo neanche come si chiamasse davvero. Per noi in facoltà era solo lo Scienziato. Per quella sua aria un po' da vecchio, con il gilet, gli occhiali, i capelli con la riga, l'aria da professorino.

Però reggeva. Ammazza se reggeva. Cos'era quello, il suo quinto gin tonic?

— Il tempo è un grandezza fisica fondamentale che è funzione dello spazio, del movimento, e del desiderio.

— Del desiderio? — bofonchiai, non capendo cosa stesse dicendo.

— Precisamente. Il tempo non scorre sempre a ugual velocità. Passa più lento sulla cima di un'alta montagna, e più veloce sul fondo di un oceano, cosicché un pesce invecchia più rapidamente di un'aquila. Ma rallenta o accelera anche a seconda dei nostri moti del cuore, e questo era già noto ben prima di Einstein e della relatività, addirittura già nel Medioevo, ne parla persino Marotus du Lac, *monachus* è*s gestes des roys de Canarre…* Ma mi stai ascoltando?

Ammetto che no, non lo stavo ascoltando. Nel bar, che a quell'ora cominciava a svuotarsi, era appena entrata la ragazza più bella che avesis mai visto. Alta, i capelli lunghi e chiari raccolti in una treccia, un maglione che sembrava fatto a mano un po' largo ma che non riusciva a nasconderne le forme.

— Oh, ecco la dimostrazione di ciò che intendevo — disse lo Scienziato. — Noto che Lavinia ha attirato la tua attenzione.

Mi voltai verso di lui. — Lavinia? Tu conosci quella ragazza?

— Sì, la conosco. Certo. Oserei dire, anzi, che siamo amici.

Gli lanciai un'occhiata. Non c'era niente che mi sembrasse più improbabile. E lui dovette capirlo, perché tossicchiò: — Eravamo… A scuola insieme. Alle elementari.

Okay, così potevo anche crederci.

— Siamo cresciuti insieme, in pratica, e siamo rimasti molto amici.

— Quindi potresti presentarmela?

— Certo, anzi, lo farò tra poco, perché, vedi, Lavinia ti ha notato, all'università. E mi ha detto che le piaci.

Bevvi una sorsata del mio gin tonic.

— Stai scherzando?

— No, affatto. Anzi è lei che mi ha chiesto di portarti qui, in questo bar, e intrattenerti in piacevoli conversazioni fino alle due di notte per darle modo di raggiungerci, e, beh, dichiararti il suo amore. Non fraintendere, lei non ha usato questa espressione, ovviamente, credo che abbia detto che desidera approfondire la tua conoscenza. Ma credo, anche, che sottintenda la possibilità di un rapporto sessuale tra voi, prima o poi.

Guardai quello schianto di ragazza che, effettivamente, mi stava guardando. Sbaglio o mi stava sorridendo? Possibile che lo Scienziato stesse per presentarmi la donna della mia vita? Perché io volevo fare dei figli con lei, volevo metter su famiglia. Volevo sottintendere la possibilità di tantissimi rapporti sessuali, e più prima che poi.

— Deduco che la proposta di Lavinia ti interessi? — mi domandò.

— Altroché. Andiamo.

— Aspetta, aspetta, fammi finire il gin tonic. Non vuoi sapere quando Lavinia ti ha visto? Perché si è innamorata di te?

— Dimmi tutto.

— L'altro giorno. A lezione. Siamo usciti. C'era quel ragazzo che aveva perso il portafogli, tu gli hai dato venti euro. Una sciocchezza, se vuoi il mio parere, è chiaro che aveva inventato la scusa del portafogli per spillarti dei soldi e magari andare a comprarsi della droga, tuttavia quel gesto avventato l'ha colpita. Lavinia ama i ragazzi generosi. Più tardi mi ha detto che le sembravi carino. Mi ha chiesto se potevo farvi conoscere. Ma a una condizione.

Bevvi ancora dal mio cocktail. Ormai era solo ghiaccio.

— Quale?

— Lei è una, diciamo così, all'antica. Io ti accompagno, ma dovrai essere tu a presentarti. Dille qualcosa di carino. Offrile da bere. Corteggiala un po', insomma.

Corteggiarla un po'. Dopo tutto quello che mi ero bevuto, non pensavo di essere al massimo della forma, ma potevo provarci, sì. Tremando, mi alzai.

— Andiamo?

— Aspetta, ho detto che devo finire il mio gin tonic.

E lo finì, con tutta calma, mentre io per l'impazienza saltavo sulla sedia.

Per fortuna a un certo punto quel dannato cocktail arrivò in fondo, lo Scienziato si alzò, insieme attraversammo il bar e ci avvicinammo a Lavinia. Da vicino era molto, molto più bella di come mi era sembrata. La amavo. La amavo sul serio, dal profondo del mio cuore, perdutamente. E ora dovevo parlarle.

— Ehm — dissi — ciao? Posso… posso offrirti qualcosa da bere?

Lei mi lanciò un'occhiata. Gelida.

— Senti, non è proprio aria, lascia perdere, okay? È un'ora che stai lì a fissarmi. Sei inquietante. Tu e il tuo amico, andate a molestare qualcun'altra.

Si alzò e se ne andò, senza voltarsi indietro.

Mi girai verso lo Scienziato. — Ma… Lavinia…

— Non so come si chiama. Mai vista prima. Stavo solo dimostrando la teoria di Marotus du Lac.

— M… Marotus…

— Il tempo è funzione del desiderio. Vedi? Prima ti annoiavi e il tempo non passava mai. Poi non vedevi l'ora di conoscerla e ha cominciato ad accelerare. Adesso lei se n'è andata e il tempo ha ripreso a scorrere normalmente. Così possiamo tornare a casa anche noi. Si è fatto tardi. Domani ho lezione.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

DALLA FONTE ALL'IDEA: UN PROCESSO DI BRAINSTORMING CREATIVO

Dal Gargantua e Pantagruele di Rabelais a un racconto contemporaneo
Conversazione tra Davide Morosinotto e Claude (Anthropic)
Maggio 2026

Introduzione: cos'è questo documento

Questo documento riproduce integralmente una sessione di brainstorming creativo condotta tra uno scrittore (Davide Morosinotto) e un'intelligenza artificiale (Claude, di Anthropic). L'obiettivo era sviluppare l'idea per un racconto breve ispirato a un episodio del Gargantua e Pantagruele di François Rabelais.

La conversazione è presentata nell'ordine originale, con i prompt dell'utente e le risposte dell'AI chiaramente distinti. Lo scopo è rendere visibile il processo: come un'idea prende forma attraverso domande, resistenze, scelte e rifiuti progressivi.

Nota metodologica: l'AI ha operato con un ruolo esplicito di editor senior, non di co-autore. La scrittura vera e propria rimane responsabilità esclusiva dello scrittore.

Sessione di brainstorming
Turno 1 — La richiesta iniziale

Prompt dell'utente

Devo scrivere un racconto breve basato sul Gargantua e Pantagruele. Voglio basarmi sull'episodio della lunghezza delle miglia (quello che si domanda perché le miglia sono più corte avvicinandosi a parigi e più lontane allontanandosi... la risposta è che per misurarle il re manda coppie di giovani e incarica di segnare un miglio quando fanno l'amore, all'inizio sono pieni di voglia e quindi si fermano sempre, poi molto meno). Cerca il brano di cui ti ho parlato, e poi guidami nel brainstorming come se fossi una editor senior di una casa editrice importante per portarmi ad arrivare all'idea giusta. Voglio un racconto che sia lungo 1 sola cartella, fulminante e sorprendente. E appunto ispirato a questo episodio del Gargantua.

Risposta dell'AI

[Dopo ricerca sul testo originale] Il brano si trova nel Capitolo XXIII del Pantagruel (1532). Il testo originale dice che un tempo non esistevano misure di distanza stabili, finché il re Pharamond non le distinse. I giovani venivano mandati a misurare le strade, e dovevano piantare una pietra ogni volta che giacevano con una donna. All'inizio, essendo pieni di vigore, lo facevano di continuo — le pietre erano ravvicinate, le lieue cortissime. Man mano che il viaggio procedeva, stanchi e sazi, si accontentavano di una volta ogni tanto: le pietre diventavano distantissime, le leghe enormi.

La fonte è attribuita nel testo a 'Marotus du Lac, monachus, ès gestes des roys de Canarre' — un'autorità completamente inventata da Rabelais, costruita con tutti i crismi della pseudo-erudizione medievale.

Il cuore dell'episodio non è il sesso. È che l'intensità del desiderio plasma la realtà oggettiva. Questo è il materiale narrativo straordinario.

Tre possibili direzioni per il racconto:

A) La versione fedele ma traslata nel presente — il meccanismo rabelaisiano (il desiderio che rallenta il tempo) diventa una lente su un'esperienza emotiva universale.

B) Il narratore inaffidabile alla Rabelais — un personaggio narra con tono assolutamente serio una teoria assurda per spiegare qualcosa di inspiegabile nella propria vita.

C) La metafora del viaggio di ritorno — il protagonista capisce che il mondo si misura in desideri, non in chilometri.

Turno 2 — La scelta di direzione e pubblico

Prompt dell'utente

Voglio la parte A, il tempo dipende dal desiderio. Non voglio un racconto per bambini ma almeno giovani adulti (sarà letto da degli universitari).

Risposta dell'AI (selezione tramite domande interattive)

Domanda 1 — Tono: Comico-surreale, vicino a Rabelais: voce narrante sopra le righe, pseudo-erudita. [Scelta dell'utente]

Domanda 2 — Situazione concreta: L'attesa di una persona specifica — il tempo prima dell'incontro vs dopo. [Scelta dell'utente]

Domanda 3 — Finale: Con una malinconia leggera — qualcosa che si è capito ma si è già perso. [Scelta dell'utente]

Combinazione potente: la voce sopra le righe à la Rabelais è il cavallo di Troia — fa ridere, e poi la malinconia finale arriva di sorpresa, proprio perché non era annunciata. È la struttura del capitolo originale: si comincia con una domanda comica e si finisce con qualcosa che fa pensare.

Schema proposto in quattro movimenti: 1) Exordium pseudo-erudito, 2) La dimostrazione / cuore emotivo, 3) L'attraversamento (cinematografico, asciutto), 4) La conclusione che chiude il ragionamento e apre la malinconia.

Turno 3 — La svolta: l'idea del bar

Prompt dell'utente

Possibilità. Siamo in un bar, due ragazzi si parlano. L'erudito espone la sua teoria all'ascoltatore, l'altro non è convinto. L'erudito vede una bella ragazza, dice che lui sa che lei è invaghita dell'ascoltatore. Gliela tira in lungo alimentando il desiderio finché l'ascoltatore si decide ad andare a parlarle. La ragazza lo

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

manda a quel paese, non ha idea di chi lui sia. L'erudito dice vedi? Ora il tempo può riprendere a scorrere normalmente.

Risposta dell'AI

Questo è molto meglio di quello che avevo proposto io.

Perché funziona: la teoria non è più solo illustrata — viene eseguita in tempo reale. L'erudito non spiega Rabelais, lo usa. Il lettore capisce la truffa un attimo prima del finale, ma ride lo stesso. E la malinconia è perfetta: non è la perdita di qualcuno amato, è la perdita dell'illusione — che è più universale, più leggera, e più crudele.

C'è anche una struttura classica da commedia: il burattinaio e il burattino, con la beffa finale che ribalta chi dei due ha capito davvero qualcosa.

Schema frase per frase proposto:

• APERTURA — tono da trattato; l'erudito introduce la teoria citando 'Marotus du Lac, monachus ès gestes des roys de Canarre' (fonte falsa inventata da Rabelais stesso).

• RESISTENZA — dialogo; l'ascoltatore è scettico ma simpatico. La sua obiezione è ragionevole: crea tensione comica.

• LA RAGAZZA — l'erudito la descrive con registro pseudo-scientifico, come un fenomeno naturale. Poi: 'lei ti guarda. Conosco i segni.' (Vero? Falso? Il lettore non lo sa.)

• IL PROLUNGAMENTO ARTIFICIALE — l'erudito trattiene l'ascoltatore, alimenta il desiderio. Questo è il cuore rabelaisiano: le miglia si accorciano perché il desiderio è al massimo.

• L'ATTRAVERSAMENTO — breve, cinematografico. La voce si azzera.

• IL RIFIUTO — secco, due righe, zero sentimentalismo.

• IL FINALE — l'erudito riprende la cattedra: 'Vedi?' Il tempo può riprendere a scorrere normalmente.

Domanda chiave per l'autore: l'erudito sa che la ragazza non lo guarda? Questa è la domanda centrale. Due versioni: uno che mente sapendo di mentire (burattinaio consapevole, più rabelaisiano); uno che crede davvero di leggere i segnali (aggiunge secondo strato di malinconia). Raccomandazione: la prima.

Turno 4 — La scelta finale e Marotus du Lac

Prompt dell'utente

1: sì, l'erudito sa. 2: non ho idea [dei nomi]. Mi fornisci informazioni sul monaco Marotus du Lac?

Risposta dell'AI

Marotus du Lac non esiste. Né il monaco, né il libro, né i re di Canaria come fonte storica. È una citazione completamente inventata da Rabelais, costruita con tutti i crismi della pseudo-erudizione medievale: nome latineggiante, titolo monastico, opera con titolo solenne, riferimento geografico esotico. Rabelais si diverte a evocare i fatti improbabili di vari 're di Canaria' in più punti della sua opera — è un luogo dell'assurdo che torna come marchio di fabbrica.

La struttura della falsa citazione è deliberata e sofisticata: citare un'autorità inesistente con precisione filologica era una tecnica comica precisa nel Cinquecento, usata per parodiare la scolastica e i suoi apparati di rimandi.

Implicazioni per il racconto: l'erudito del bar può citare Marotus du Lac direttamente, con la stessa faccia tosta di Panurge. Non si sta inventando nulla — si sta prolungando un gioco iniziato nel 1532. Il tuo erudito è Panurge, aggiornato al bar.

Tre opzioni per i nomi dei personaggi:

A) Nomi rabelaisiani dichiarati (Panurge / Pantagruel) — omaggio consapevole, rischio scolastico.

B) Nomi italiani normali con una piccola eco — il contrasto tra nome banale e voce sopra le righe è già comico.

C) Nessun nome, solo 'lui' e 'l'altro' — più rabelaisiano, i soggetti sono casi esemplari non persone. Con variante: l'erudito si riferisce a sé in terza persona o come 'il sottoscritto'.

Raccomandazione: opzione C.

Sintesi del processo: cosa ha generato l'idea

La sessione ha attraversato quattro fasi distinte, ciascuna con una funzione specifica nel processo creativo.

Fase 1 — Ancoraggio filologico: prima di qualsiasi brainstorming, ricerca e verifica del testo originale. Il materiale narrativo esiste già in Rabelais; il compito è estrarlo e trasformarlo.

Fase 2 — Mappatura delle possibilità: tre direzioni proposte, nessuna imposta. L'autore sceglie, l'AI non decide al posto suo.

Fase 3 — Calibrazione del registro: tre domande precise (tono, situazione, finale) che definiscono il contenitore prima del contenuto.

Fase 4 — La svolta creativa: l'idea migliore non viene dall'AI ma dall'autore, nella risposta al turno 3. Il bar, i due ragazzi, la ragazza, la beffa — tutto questo è un'invenzione autonoma dello scrittore. Il ruolo dell'AI in quel momento è stato riconoscere l'idea e costruire lo schema per realizzarla.

Lezione metodologica: il brainstorming con un'AI funziona meglio non come generazione di idee ma come pressione sulle idee dell'autore. Le domande giuste, poste nel momento giusto, costringono a scegliere — e scegliere è già scrivere.

Stato dell'idea al termine della sessione

Genere: racconto breve, una cartella, tono comico-surreale con finale malinconico.

Pubblico: giovani adulti / universitari.

Fonte: Pantagruel, cap. XXIII (1532) — episodio delle lieues e di Marotus du Lac.

Struttura: sette movimenti (exordium, resistenza, la ragazza, il prolungamento, l'attraversamento, il rifiuto, il finale).

Personaggi: nessun nome — 'l'erudito' e 'l'ascoltatore'. L'erudito sa di mentire. È Panurge al bar.

Voce narrante: pseudo-erudita, sopra le righe, con citazione di Marotus du Lac come fonte fasulla consapevole.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

Il finale: 'Vedi? Ora il tempo può riprendere a scorrere normalmente.' — ambiguo tra vittoria e sconfitta.

La scrittura vera e propria — la cartella — è il passo successivo, ed è interamente nelle mani dell'autore.

Fonti verificate

Rabelais, Pantagruel cap. XXIII — Wikisource, ed. Marty-Laveaux 1868
Université de Tours, RENOM — corpus Rabelais (renom.univ-tours.fr)
Conversazione: Davide Morosinotto / Claude (Anthropic), maggio 2026

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/32300

STENOGRAFIA DEL VUOTO. L'OPERA D'ARTE COME INTERVALLO INTENSIVO

Giovanni Ferrario

Università Cattolica del Sacro Cuore (03h7r5v07)

Contacts: giovanni.ferrario@unicatt.it

ABSTRACT

Il vuoto è spesso inteso come privazione, assenza, negazione dell'essere. Nella tradizione metafisica occidentale, il nulla è stato sovente pensato come ciò che si oppone all'essere, come un limite o una mancanza. Tuttavia, nella riflessione contemporanea e nel dialogo con la filosofia orientale, il vuoto assume una diversa configurazione: non più pura assenza, ma campo di possibilità, matrice dinamica, forma potenziale. Questo saggio intende esplorare il vuoto come forma potenziale dell'opera d'arte, in particolare a partire dall'opera del pittore Francis Bacon e dal pensiero di Gilles Deleuze, intrecciando tali prospettive con alcune linee della filosofia indiana e orientale, in particolare la nozione buddhista di *śūnyatā* e la concezione taoista del vuoto come efficacia. L'ipotesi di fondo è che l'arte non si limiti a riempire uno spazio, ma crei zone di vuoto, intervalli intensivi in cui la potenza del gesto artistico si condensa e si rende operativa.

Keywords: Vuoto, Francis Bacon, Gilles Deleuze, *śūnyatā,* buddhismo, taoismo

STENOGRAPHY OF THE VOID. THE WORK OF ART AS AN INTENSIVE INTERVAL

Emptiness is often understood as deprivation, absence, or the negation of being. In the Western metaphysical tradition, nothingness has frequently been conceived as the opposite of being, as a limit or a lack. However, in contemporary thought and in dialogue with Eastern philosophy, emptiness takes on a different form: no longer mere absence, but a field of possibilities, a dynamic matrix, a potential form. This essay aims to explore emptiness as a potential form of the work of art, drawing in particular on the work of the painter Francis Bacon and the thought of Gilles Deleuze, while interweaving these perspectives with certain strands of Indian and Eastern philosophy, notably the Buddhist notion of *śūnyatā* and the Taoist conception of emptiness as efficacy. The underlying hypothesis is that art does not merely fill a space, but creates zones of emptiness—intensive intervals in which the power of the artistic gesture condenses and becomes operative.

Parole chiave: Emptiness, Francis Bacon, Gilles Deleuze, śūnyatā, Buddhism, Taoism

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Giovanni Ferrario

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

"…imponderabile in un mondo di pesi…
……..
…dismisura in un mondo di misure"

M. Cvetaeva

L'apparente disordine del mondo può celare il ritmo del vuoto e nascondere la sua pulsazione magnetica. La vita non consiste in una presunta pienezza delle forme, ma negli intervalli che le attraversano, nelle intercapedini che mettono le cose in risonanza tra loro. Il vuoto è intensità relazionale, campo che si espande in cui la realtà vibra. Come ricorda Gilles Deleuze, la vita non è semplicemente la proprietà di un organismo biologico, né un concetto riducibile all'esperienza individuale di un soggetto; essa è piuttosto una dimensione impersonale e immanente dell'esistenza, una forza creativa che attraversa gli esseri viventi e non viventi, i processi naturali, psichici e socio-culturali. Parlare di vita significa, dunque, spostarsi da una visione sostanziale a una concezione processuale. La vita è ciò che accade, ciò che diviene e che permette di sperimentare inattese combinazioni, inedite relazioni, nuovi modi di esistere. Da qui l'attenzione di Deleuze per i "divenire" (divenire-altro, divenire-animale, divenire-minoritario, divenire-impercettibile), che indicano traiettorie di liberazione rispetto alle rigidità sociali e psicologiche. La vita non tende a riprodurre l'identico, ma a produrre differenze, variazioni, mutazioni, invenzioni. Da questo punto di vista l'arte è l'evento della vita che, in modo peculiare, metaforizza la vita e ce la mostra intensificando immagini come spazi di possibilità potenziali. È come se, attraverso l'arte, la vita ribadisse la sua potenza creativa, la sua capacità strutturale e dinamica di essere sempre esposta al mutamento.

Nel 1981 Deleuze dedicherà a un pittore irlandese un celebre saggio intitolato *Francis Bacon. Logica della sensazione*. L'opera dell'artista diviene un luogo di analisi interessante per confrontarsi con il caso, il vuoto e il mutamento. In arte, sostiene Deleuze, "non si tratta di riprodurre o inventare delle forme, bensì di captare delle forze"[1], o meglio di renderle visibili. Nello studio dove Bacon lavorava, ancora visitabile presso la *Hugh Lane gallery di Dublino,* si percepisce un coagulo di forze, una pressione, una gravità interna che tiene tutto in sospensione, come se ogni oggetto stesse per cadere in un'altra forma. Entrare nello studio di Bacon significa penetrare in un luogo dove apparentemente l'immagine non nasce dal silenzio, ma dal rumore. A prima vista il caos domina: riproduzioni di immagini strappate, pennellate gettate su stracci, macchie di pittura che sembrano incidenti inevitabili e permanenti. Eppure questo caos non è un accumulo cieco ma un vuoto necessario e paradossale. Non l'assenza di immagini, ma il loro eccesso. Centinaia di fotografie calpestate o strappate, che sovrapponendosi si neutralizzano diventando rumore visivo, materia grezza che smette di imporre un senso preciso. È in questo svuotamento per saturazione che lo sguardo del pittore può finalmente respirare.

Come ricorda Jonathan Littell, così come nel suo spazio abitativo come anche nei suoi dipinti, in Bacon "le cose cadono, collassano, e ancora più spesso scorrono verso il basso"[2]. Consideriamo le linee verticali che stirano le sue figure. Tracciati che trascinano l'immagine verso il basso e la graffiano verso l'alto. Si direbbe che tali figure registrino le forze che sottendono il dramma dei corpi deformati e che sono presenti anche nello studio del pittore. Pensiamo anche alle strutture che racchiudono i corpi — gabbie prospettiche, ovali, pedane, linee geometriche — che operano come dispositivi di isolamento della sensazione. La gabbia o il te-

[1] Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 117.
[2] Littell J., *Trittico. Tre studi da Francis Bacon*, Einaudi, Torino 2014, p. 126.

laio spaziale non servono a imprigionare le figure in senso realistico, ma le separano dallo spazio illustrativo della scena. È come se queste strutture creassero un campo di forze in cui la figura può subire deformazioni, torsioni e compressioni senza dissolversi nel caos del fondo. La struttura geometrica diventa così una sorta di diagramma minimale, un limite che trattiene la figura mentre le permette di attraversare processi di smembramento e ricomposizione. Non è una prigione, ma una zona di intensità controllata, dove il corpo diventa pura sensazione — carne attraversata da forze. Nello studio dell'artista si notano graffi e pennellate che raschiano muri, stipiti e porte; macchie accidentali di colore che punteggiano specchi, oggetti e pareti. Deleuze dirà che la forma in Bacon si dà per accidente, ossia che si "introduce uno spazio intermedio fra i due piani dove si verifica la caduta"[3]. Anche nel suo studio, pare che il tentativo sia quello di creare zone di gravità e resistenza dove i gesti del pittore restituiscono vibrazioni, inciampi, addensamenti e svuotamenti.

Immaginiamo le mani che hanno dipinto, insistito, cancellato. Lo studio del pittore diventa il luogo in cui il gesto può ritrovare la sua necessità. Zone spazzolate o ripulite da uno straccio, grandi campiture desolate espandono la visione di luoghi isolati nei quali si distrugge la nitidezza aptica con la precisione chirurgica della forma. Nel cuore di questa stanza satura, la pittura nasce da un attrito, da un caos che diventa occasione inattesa. L'artista cerca di far tacere le immagini che già ci sono, quelle che la memoria, la cultura, la fotografia e l'iconografia impongono. Il caos dello studio funziona come una strategia di difesa contro la tentazione del cliché. È un ambiente che disattiva le abitudini, che rende instabile ogni riferimento e che costringe l'occhio a fare vuoto perdendosi. C'è allora una lezione più ampia, quasi etica, in questo disordine abitato: per creare occorre generare un vuoto che non sia sterilità, ma saturazione portata al collasso. Un vuoto che nasce quando l'eccesso implode in un silenzio operativo. Bacon non cerca rifugio nel caos apparente ma costruisce un deserto artificiale, un luogo dove l'immagine può finalmente smettere di essere riconoscibile e diventare necessaria.

Questo vuoto potenziale trova un'eco nel già citato testo deleuziano su Bacon, nel quale il filosofo francese suggerisce che il caos non è negazione dell'ordine, ma riserva di differenze da cui il pensiero e la creazione traggono il loro ritmo. Così il ritmo, in questa prospettiva, non è mera successione regolare, ma modulazione di intensità, ossia di pulsazioni che nascono proprio dove le strutture si dissolvono, si spezzano e si ricompongono. Allo stesso modo, il vuoto non è un silenzio muto, bensì una quiete vibrante, attraversata da forze e possibilità che attendono una forma. Nel pensiero di Deleuze, specialmente in *Differenza e ripetizione* e in *Che cos'è la filosofia?*, il reale è costituito da differenze intensive, ossia da processi di individuazione che emergono da un campo pre-individuale[4]. Non vi è un fondamento trascendente, ma un piano di immanenza su cui si distribuiscono forze e singolarità. Il vuoto può essere pensato come il piano stesso di immanenza: non uno sfondo neutro, ma un campo virtuale di potenzialità. È opportuno precisare che il virtuale non è irreale, ma reale in quanto potenza. L'opera d'arte, quindi, non attualizza semplicemente una forma preesistente; essa estrae dal virtuale una configurazione singolare e impersonale.

A partire da questa riflessione si potrebbe dire che l'arte crea zone di vuoto perché sospende le abituali coordinate rappresentative. L'artista, attraverso il gesto, apre una fenditura nel regime del riconoscimento. Ciò che emerge non è la copia di un modello o la mera rappresentazione di un dato del reale, ma un evento

[3] Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, p. 203.
[4] Si rimanda per ulteriori approfondimenti a Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1996 e Deleuze G. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Corina Editore, Milano 1997.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

che resiste alla banalità delle percezioni codificate. L'arte è resistenza perché implica un'operazione di svuotamento, ossia eliminare il già visto, il già detto, per lasciare emergere il diagramma delle forze. Il vuoto così si configura come il luogo del diagramma, l'intervallo in cui le forze si organizzano senza ancora essere fissate in una forma. L'opera d'arte, dunque, non riempie uno spazio vuoto, ma crea il vuoto necessario affinché qualcosa possa accadere. È un'operazione sottrattiva che produce intensità.

Il vuoto non è un "buco nell'essere", ma un effetto di organizzazioni percettive e discorsive che separano ciò che in realtà è pieno di relazioni. Giangiorgio Pasqualotto ricorda che "il vuoto, come la luce, non può mai esistere allo stato puro, assoluto, irrelato: come la luce è condizione generale di visibilità delle cose particolari, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionata dalle ombre. (…) il vuoto non esiste prima delle sue determinazioni, né indipendentemente da esse, così come le sue determinazioni non si dispiegano dopo o a parte rispetto a ciò di cui sono determinazioni."[5]. Il mondo si configura come un campo di relazioni, di affetti e di potenze che si distribuiscono secondo intensità. Esso emerge come esperienza soggettiva di rarefazione, non come struttura ontologica. In questo senso l'esperienza del vuoto coincide con una critica alla trascendenza, ossia non c'è un aldilà che colmi il mondo, perché il mondo è già interamente immanente.

Il vuoto può essere riletto come un intervallo oppure come una zona di sospensione che permette il passaggio delle forze. L'intervallo non è un nulla, bensì una soglia di trasformazione che amplifica l'intensità del sentire. È ciò che consente ai corpi di entrare in nuove composizioni di affetti. Da un punto di vista spinoziano, potremmo dire che l'intervallo è il luogo in cui si ridefinisce la nostra potenza di agire[6]. Ciò che sembra vuoto è, in realtà, un campo di possibilità non ancora attualizzate, uno spazio-tempo del possibile, così come la piega che prepara una nuova manifestazione del reale.

Nella lettura che Deleuze fa dell'ontologia spinoziana dell'immanenza, non vi è posto per un vuoto inteso come nulla ontologico: la sostanza unica si esprime infinitamente attraverso attributi e modi; ciò che appare come vuoto è piuttosto un limite della nostra capacità di percezione e di connessione delle cause. Nel sistema di Spinoza, l'essere è potenza (*potentia*). Ogni cosa è espressione della sostanza infinita e si definisce per la sua capacità di perseverare nel proprio essere (*conatus*). "Ogni cosa si sforza, per quanto stia in essa, di perseverare nel proprio esistere"[7]. Dunque, la realtà non è un insieme di sostanze separate, ma un tessuto di modi che esprimono gradi diversi di potenza. In questo quadro, non esiste uno spazio ontologicamente privo di essere: tutto ciò che è, è espressione della sostanza. Tuttavia, possiamo parlare di vuoto in senso modale, come diminuzione di potenza, come passaggio a una minore intensità di esistenza. Ma proprio in questa dinamica di variazione si apre lo spazio per una rilettura estetica dell'opera d'arte. Essa non è semplicemente un oggetto, bensì un aumento di potenza o ancora una volta, un evento intensificato. L'evento artistico compone affetti e organizza incontri che aumentano la nostra capacità di agire. Se il vuoto è ciò che interrompe la circolazione ordinaria degli affetti, allora esso può essere pensato come soglia di riorganizzazione. L'opera, creando uno scarto rispetto all'ordine consueto delle percezioni, istituisce un campo di intensità variabile. In tale campo, il gesto artistico incamera la potenza, la concentra e la rende sensibile. Il vuoto è allora la condizione per un nuovo aumento di essere.

Nel corso delle conversazioni con Michel Archimbaud, Bacon definisce la pittura come una "stenografia

[5] Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2001, p. XV.
[6] Per approfondimenti sulle relazioni tra estetica e il pensiero spinoziano si rimanda al testo di Moreau P., Vinciguerra L., (a cura di), *Pensare le arti con Spinoza*, Mimesis, Milano 2023.
[7] Spinoza B., *Etica*, a cura di S. Landucci, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009, prop. 6 parte III, p. 129.

della sensazione" [8]. L'espressione contiene un programma estetico radicale. L'opera d'arte non deve descrivere la realtà né rappresentarla narrativamente; deve piuttosto registrare e trasmettere una sensazione in forma condensata, come un segno rapido che cattura l'intensità di un'esperienza. Secondo Bacon l'arte deve agire direttamente sul sistema nervoso e non deve essere illustrativa. Quando diventa illustrativa racconta una storia e la storia prende il sopravvento sull'immagine. L'immagine deve essere, quindi, una specie di stenografia che registri la sensazione in modo immediato. La pittura diventa allora una scrittura accelerata del sensibile, un sistema che comprime e nello stesso tempo dilata il reale in un'immagine capace di agire direttamente sul sistema nervoso dello spettatore. La stenografia non è una semplice riduzione ma una tecnica che permette di conservare l'essenziale eliminando la ridondanza. Allo stesso modo, l'immagine baconiana non riproduce la realtà; la contrae, ne distilla le forze e la rende essenziale. In questo senso l'opera non è una copia del mondo ma un nodo di intensità, un intervallo intensivo appunto.

Si potrebbe dire che la "stenografia della sensazione" funziona proprio grazie a questa economia dell'intervallo: eliminare il superfluo significa creare spazi di sospensione in cui l'intensità può accumularsi. Ciò funziona anche all'interno delle figure che hanno in se stesse spazi di vuoto e quindi di condensazione. Questa condensazione non riguarda soltanto il rapporto tra figura e spazio circostante; essa opera anche all'interno delle figure stesse. La figura non è piena in senso assoluto: contiene al suo interno delle zone di sospensione, delle cavità percettive in cui la sensazione si addensa.

Ogni figura esteticamente intensa è attraversata da un vuoto interno. Questo vuoto è un'interruzione nella continuità del visibile, un punto in cui la forma smette di essere puramente descrittiva e diventa mistero. La figura non si esaurisce nella sua presenza plastica ma custodisce una zona di indeterminazione che la apre a ciò che eccede la rappresentazione. Da questo punto di vista il vuoto è qualcosa che abita la figura stessa. Anche la pittura apparentemente più "piena" contiene dei vuoti interni che funzionano come luoghi di condensazione della sensazione. È proprio in questi punti che la figura smette di essere semplicemente riconoscibile e diventa intensiva. La figura non coincide completamente con la propria identità visiva poiché è attraversata da una differenza, da uno scarto che la rende vibrante. Questo scarto costituito da vuoti operativi è il luogo in cui la sensazione si produce. Il mistero nasce quando la forma rimane leggibile ma non completamente esauribile. Una figura può essere chiaramente visibile e tuttavia contenere punti di opacità, vuoti, regioni in cui lo sguardo non riesce a stabilizzarsi. In quelle regioni la forma non comunica più soltanto un significato ma diventa campo di intensità.

La relazione tra stenografia e vuoto può essere chiarita attraverso una analogia con il ritmo. In musica, il ritmo non è costituito soltanto da suoni ma anche dalle pause. Le pause non sono silenzi privi di contenuto ma tempi di tensione, momenti potenziali in cui l'ascolto si concentra. Allo stesso modo, nell'immagine artistica il vuoto funziona come pausa intensiva che rende percepibile la forza della figura. Ne emerge un modello estetico in cui l'opera è una configurazione di intensità e intervalli. La stenografia della sensazione riduce la materia figurativa fino all'essenziale e il vuoto, come intervallo intensivo, crea lo spazio in cui questa essenza può manifestarsi. L'opera diventa una sorta di campo energetico e ritmico in cui la sensazione circola tra pieno e vuoto e la figura non è più un oggetto definito, ma un evento che accade nell'intervallo tra presenza e assenza. La stenografia della sensazione e il vuoto intensivo convergono dunque in una stes-

[8] Il concetto di "stenografia della sensazione" è espresso dall'artista nella prima intervista delle *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Abscondita, Milano 2019 e sottolineate da Bacon nel testo di Sylvester D., *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 26. In questo caso il pittore parla di registrazione della realtà attraverso il gesto pittorico atto a produrre una stimolazione nervosa nello spettatore.

sa logica: ridurre la rappresentazione per liberare l'intensità. L'arte non deve moltiplicare le immagini del mondo, ma creare condizioni percettive in cui il mondo possa essere sentito con maggiore forza.

Si potrebbe allora formulare una tesi estetica generale: ogni sensazione intensa richiede un intervallo di vuoto. Senza questo intervallo, l'esperienza rimane saturata di significati e narrazioni, con esso la sensazione può emergere come evento puro. L'opera d'arte diventa così una macchina che produce intervalli, una struttura capace di sospendere il flusso ordinario della percezione e di condensarlo in una forma breve, quasi stenografica. In questa prospettiva, la pittura non è soltanto un'immagine ma un gesto di sottrazione che ci appare sospeso. Sottrarre significa creare spazio; e nello spazio dell'intervallo la sensazione si intensifica. La stenografia della sensazione non è dunque una semplice economia formale, ma una strategia ontologica, un modo di organizzare il rapporto tra presenza e vuoto affinché la realtà possa apparire nella sua massima intensità.

Questa intuizione risuona profondamente anche nelle tradizioni della filosofia indiana e orientale, dove il vuoto non è un nulla nichilistico ma una pienezza non-oggettivabile[9]. Nelle Upaniṣad o nel Tao Te Ching si parla di un principio che è insieme vacuità e origine, silenzio e ritmo cosmico. Qui il vuoto è il battito quasi impalpabile che rende possibile ogni forma, il ritmo sottile che precede e attraversa il manifestarsi del mondo. Nella tradizione buddhista, soprattutto nella scuola Madhyamaka, il concetto di *śūnyatā* (vacuità) assume un significato radicale. Secondo Nāgārjuna, le cose sono "vuote" perché non possiedono un'essenza autonoma; esistono solo in relazione reciproca. Tutti i fenomeni sono vuoti di sé, poiché sorgono in una dipendenza reciproca (*pratītyasamutpāda*) con altri fenomeni. La vacuità non è un nulla metafisico, ma la struttura relazionale del reale. Si tratta di un vuoto che consente il divenire. Se gli enti avessero un'essenza fissa, nessuna trasformazione sarebbe possibile. La vacuità è dunque potenzialità attiva, ovvero il campo aperto in cui le forme sorgono e si dissolvono. Il vuoto è esattamente la potenza della relazione, l'intervallo in cui le intensità si trasmettono. Nel buddhismo zen questa intuizione viene spesso espressa attraverso immagini semplici. Si pensi alla metafora della tazza vuota: la tazza è utile non per la materia di cui è fatta, ma per lo spazio vuoto che contiene. Questo vuoto non è un difetto dell'oggetto ma la sua funzione essenziale. Allo stesso modo, il mondo non è costituito soltanto dalle forme visibili, ma dagli spazi di relazione che le rendono operative.

Applicata all'arte, questa concezione suggerisce che l'opera non vale per la pienezza dei suoi elementi, ma per gli intervalli che li attraversano. Il silenzio in musica, le larghe campiture nella pittura di Bacon, la pausa nel teatro non sono semplici mancanze, ma condizioni di senso. Il gesto artistico, allora, non si limita ad aggiungere materia; esso modella il vuoto. Incamerare la potenza del gesto significa concentrare energia in una forma che lascia spazio alla risonanza. Si pensi alla pratica poetica dell'haiku, la forma artistica che porta all'estremo l'economia dell'espressione. In pochi versi viene evocata una scena: una rana che salta nello stagno, il suono improvviso dell'acqua, l'eco che si disperde. Non c'è spiegazione, non c'è commento. La poesia si limita a registrare l'evento nella sua nudità percettiva. È una vera e propria stenografia della sensazione: un gesto linguistico che non sviluppa l'esperienza ma la lascia accadere.

Si potrebbe dire che l'haiku funziona come una pittura ridotta all'essenziale. Ogni parola è come una pen-

[9] Si vedano per approfondimenti i seguenti testi: Suzuki Daisetz T., *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano 2014. In particolare i capitoli I, VII e l'appendice III e Tamaro V. (a cura di), *Vuoto/Pieno. Il bue e il suo pastore: una storia zen dall'antica Cina*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013. Per una prospettiva più generale sul pensiero estetico giapponese si veda Ghilardi M., *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016. In particolare si approfondisca in merito al tema del vuoto la nozione chiave di *kata* (forma). Rispetto a un'introduzione generale del pensiero indiano e, in particolare, al concetto di *śūnyatā* (vacuità) si rimanda al testo di Gnoli R., *L'estetica indiana*, Carocci, Roma 2023.

nellata che condensa uno spazio vuoto e che permette alla sensazione di respirare. Il significato non è completamente dato nel testo: emerge nell'intervallo tra i suoi elementi. È lì che il lettore incontra il mondo evocato dal poema. Questo rapporto tra forma e intervallo è centrale anche nella nozione estetica giapponese di *ma*, spesso tradotta come "spazio" o "pausa". In realtà il *ma* è qualcosa di più sottile: è il tempo-spazio dell'intervallo, la distanza viva che separa e allo stesso tempo collega gli eventi. Nel teatro Nō, nella musica tradizionale o nell'architettura orientale, il *ma* appare come una pausa carica di tensione. Non è un semplice vuoto temporale ma un momento in cui l'energia della forma si raccoglie e si prepara a manifestarsi.

Si può pensare il *ma* come il punto in cui la stenografia della sensazione diventa possibile. Ridurre la forma all'essenziale significa infatti creare intervalli di forze in cui la densità estetica nasce dalla rarefazione. Quando la forma si alleggerisce, il vuoto diventa percettibile come una presenza sottile. Le immagini zen spesso mostrano proprio questa dinamica: alcuni pini lontani dissolti nella nebbia, un sentiero che scompare tra i bambù, il riflesso della luna sull'acqua di uno stagno notturno. In tutte queste scene la forma non è completamente definita ma sembra affiorare da un campo di indeterminazione; così come nelle drammatiche immagini di Francis Bacon il vuoto non è semplicemente ciò che circonda le forme, ma ciò che le attraversa dall'interno. La stenografia della sensazione trova qui il suo ambiente naturale. Un gesto rapido del pennello, la cancellatura data da uno straccio che opacizza la superficie, punti d'intensità e di vuoto all'interno dell'immagine, un oggetto collocato nel silenzio di un esteso campo cromatico: ciascuno di questi elementi funziona come una traccia minima che attiva un'esperienza intensiva.

In questo senso, l'esperienza estetica del "vuoto" rimanda a una densità quasi impercettibile che prepara l'evento della forma. Opere pittoriche come quelle di Francis Bacon, lette da Deleuze come dispositivi di cattura della sensazione, mostrano corpi sospesi in campi di forze che funzionano precisamente come intervalli intensivi o coaguli di vuoto. Nell'opera d'arte il vuoto agisce come un respiro trattenuto prima del canto: si tratta di una condensazione di possibilità in cui il reale, nel suo piano di immanenza, si prepara a manifestarsi nel respiro che diventa canto.

BIBLIOGRAFIA

Bacon F., *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Abscondita, Milano 2019.

Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 1996.

Deleuze G. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Corina Editore, Milano 1997.

Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

Deleuze G., *Sulla pittura. Corso marzo-giugno 1981*, a cura di D. Lapoujade, Einaudi, Torino 2024.

Ghilardi M., *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016.

Gnoli R., *L'estetica indiana*, Carocci, Roma 2023.

Moreau P., Vinciguerra L., (a cura di), *Pensare le arti con Spinoza*, Mimesis, Milano 2023.

Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2024.

Sylvester D., *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003.

Spinoza B., *Etica*, a cura di S. Landucci, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009.

Suzuki Daisetz T., *Lo Zen e la cultura giapponese*, Adelphi, Milano 2014.

Tamaro V. (a cura di), *Vuoto/Pieno. Il bue e il suo pastore: una storia zen dall'antica Cina*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Varia

doi: 10.54103/2039-9251/32301

LA BELLEZZA SALVERÀ IL MONDO ANIMALE?

Filippo Focosi

Università degli Studi di Macerata (0001fmy77)

Contacts: f.focosi1@unimc.it

Abstract

Negli ultimi decenni, lo sfruttamento degli animali da parte dell'uomo si è ampliato in modo drammatico, raggiungendo livelli di crudeltà che non possono essere ignorati. Molti pensatori di spicco hanno proposto soluzioni efficaci al problema della sofferenza animale nell'ambito dell'etica e della filosofia del diritto. In questo saggio, mi chiedo se anche l'estetica possa fornire un sostegno alla causa animale. Più specificamente, cercherò una nozione di bellezza che, come quella a cui fa riferimento Dostoevskij nel suo romanzo *L'idiota*, abbia una sorta di potere salvifico nei confronti del mondo (in questo caso, animale). Dopo aver esaminato alcuni dei principali modelli filosofici di bellezza animale, sosterrò una versione ampliata di questa nozione, che tenga conto anche delle capacità cognitive ed emotive degli animali così come si manifestano in alcuni tratti o gesti particolari. Così concepita, la bellezza animale può fornire un'ulteriore ragione per migliorare i nostri rapporti con gli altri esseri senzienti con cui condividiamo il pianeta.

Keywords: Bellezza, etica animale, coscienza, dignità

Will Beauty Save the Animal World?

In the last decades, human exploitation of animals has expanded dramatically, reaching levels of cruelty that cannot be ignored. Many leading thinkers have offered effective solutions to the issue of animal suffering within the fields of ethics and philosophy of law. In this essay, I wonder whether aesthetics could also provide some support for the animal cause. More specifically, I'll look for a notion of beauty that, like the one Dostoevsky refers to in his novel *The Idiot*, has a sort of saving power towards the (in this case, animal) world. After examining some of the main philosophical models of animal beauty, I will argue for an expanded version of this notion, which also takes into account the cognitive and emotional capacities of animals as they manifest themselves in some particular traits or gestures. So conceived, animal beauty can provide a further reason to improve our relations with the other sentient beings with whom we share the planet.

Parole chiave: Beauty, animal ethics, sentience, dignity

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Filippo Focosi

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

1. INTRODUZIONE

Secondo un famoso adagio di Fëdor Michajlovič Dostoevskij, «la bellezza salverà il mondo». Quale fosse il significato più autentico di queste parole, contenute ne *L'idiota* (1869) e pronunciate dal − o, meglio, attribuite al − protagonista del romanzo (il principe Miškin), è stato oggetto di intensi dibattiti tra studiosi, letterati, e filosofi[1]. Secondo le interpretazioni più accreditate, con tale frase − tanto fortunata quanto ambigua − lo scrittore russo intendeva riferirsi al potere salvifico della bellezza, quale forza spirituale in cui il bene e la profondità morale si manifestano. La bellezza profetizzata dal romanzo è stata tuttavia letta anche come bellezza esteriore – delle persone, e ancor più dell'arte − che può fungere da strumento di elevazione dell'umanità, nella misura in cui l'armonia delle forme e la perfezione artistica si ergono al di sopra del caos, del disordine, e della tragicità della vita. Il che, anche se probabilmente non corrisponde al senso ultimo della suddetta frase, è, almeno in parte, vero: la lettura di un romanzo, l'ascolto di una sinfonia, la contemplazione di un dipinto, sono esperienze dalla valenza insieme consolatoria e trasfigurante. In questo saggio voglio chiedermi se anche la bellezza che troviamo negli animali – in quanto esibita attraverso i loro corpi e movimenti – possa fungere da strumento di salvezza: non da sé stessi o dai propri simili, ma dalle azioni dell'uomo.

Se infatti la vita umana è costellata, tanto a livello individuale quanto collettivo, da eventi infausti e dolorosi, che possono trasformarsi in drammi permanenti e di ampia portata, la situazione è ancora più gravosa se volgiamo lo sguardo agli altri esseri con cui condividiamo il pianeta: gli animali non-umani. Nella nostra epoca, la stragrande maggioranza di questi ultimi è condannata a una vita segnata da privazioni e sofferenze fisiche e psichiche, che gli esseri umani infliggono ai membri delle altre specie per soddisfare i propri bisogni e interessi, e che preludono a una morte spesso dolorosa e quasi sempre prematura. Questa tragica − e ormai ampiamente documentata − situazione, di cui darà sinteticamente conto il secondo paragrafo del presente scritto, è stata oggetto di approfondite indagini nell'ambito della filosofia morale e del diritto; indagini che hanno offerto teorie e principi la cui applicazione porterebbe alla soluzione di gran parte dei problemi che affliggono il mondo animale. La mia proposta muove dall'intenzione di elaborare ulteriori strumenti concettuali da affiancare a tali teorie e principi, attingendo all'estetica e alla filosofia del bello. Perché questa proposta abbia una qualche efficacia, occorre tuttavia chiedersi anche qui, come per Dostoevskij, *quale* idea di bellezza possieda (almeno *in nuce*) una valenza salvatrice, ovvero possa contribuire a salvare gli abitanti del regno animale. Per rispondere a tale quesito, nel terzo paragrafo saranno presi in esame alcuni significativi modelli teorici di bellezza animale, che spaziano dal pensiero di Kant alle riflessioni di filosofi contemporanei quali, soprattutto, Roger Scruton e Nick Zangwill. Mostreremo come la parzialità di tali modelli estetici rispetto alla complessità (anzitutto, mentale ed emotiva) delle forme di vita animali li renda inadeguati ad assolvere la funzione (da noi) richiesta, e nasconda delle insidie che, come emergerà nel quarto paragrafo, rischiano persino di renderli controproducenti dal punto di vista dell'etica animale. Ciò che occorre, allora, è una definizione di bellezza animale più ampia, tale da includere anche quei tratti interiori che possono legittimamente essere attribuiti a tutti gli esseri senzienti. All'elaborazione di una siffatta definizione sarà dedicato il quinto paragrafo, dove si cercherà di applicare alcune intuizioni

[1] La frase in oggetto, invero, non viene pronunciata direttamente dal principe, bensì è posta in forma interrogativa dagli interlocutori che (ad egli) la riferiscono per sentito dire («È vero principe che una volta avete detto che "la bellezza salverà il mondo"?», chiede il giovane Ippolit al principe Miškin). Per una sintetica ricostruzione del dibattito interpretativo intorno al significato di tale frase, si veda A. Oppo, *Quale 'bellezza' salverà il mondo? L'Idiota di Dostoevskij e un difficile enigma*, in "XÁOS. Giornale di confine", II/1, 2003.

di Scruton riguardo alla bellezza umana anche al mondo animale, facendo in particolare leva sui concetti di dignità, senzienza e fioritura degli animali non umani per come elaborati dalla filosofa e intellettuale americana Martha Nussbaum. La bellezza di un animale − ciò è quanto andremo ad argomentare − è qualcosa che attiene alla sua "anima", oltreché al suo aspetto, che di quella reca traccia: riconoscerla nella sua autentica essenza, e contemplarla nella sua ricchezza di elementi, può forse aiutarci a recuperare un corretto rapporto con tutte quelle creature che, come noi, lottano per realizzare i propri bisogni, obiettivi, desideri.

2. LA BELLEZZA VILIPESA: GLI EFFETTI DELLA CRUDELTÀ UMANA SUGLI ANIMALI

Nella prefazione a *Nuova Liberazione animale* (2023) di Peter Singer, l'intellettuale israeliano Yuval Noah Harari scrive: «Gli animali sono le principali vittime della storia, e il trattamento subìto dagli animali domestici negli allevamenti intensivi è forse il crimine peggiore della storia»[2]. Se vi sembra un'affermazione eccessiva, tenete conto di questi numeri: limitando lo sguardo agli animali vertebrati allevati a terra, è stimato che ogni anno ne vengono macellati sul nostro pianeta quasi 80 miliardi! Ci sono dunque fondate ragioni per sostenere, con Singer, che «l'uso e l'abuso degli animali allevati a scopo alimentare supera di gran lunga, per il numero totale degli individui interessati, ogni altro tipo di maltrattamento»[3]. L'abuso a cui il filosofo australiano fa riferimento non riguarda in realtà soltanto la morte, ovvero la quantità di creature innocenti uccise, quanto, in misura ancor maggiore, la (misera) qualità della vita che tali creature sono costrette a condurre prima che a essa sia posta fine (perlopiù, prematuramente). Nel terzo capitolo dell'opera citata − che costituisce l'edizione aggiornata di *Liberazione animale* (pubblicato nel 1975), un testo seminale nell'ambito dell'etica animale − Singer descrive in modo minuzioso e documentato le condizioni (innaturali e stressanti) di sovraffollamento, incuria e privazione in cui gli animali dell'agroindustria sono costretti a vivere, le continue sofferenze fisiche e psichiche che vengono loro inflitte, le pratiche dolorose e crudeli a cui vengono sistematicamente sottoposti. Un trattamento davvero disumano che, osserva Singer, ha subìto una potente accelerazione e intensificazione a seguito del passaggio dalle tradizionali fattorie alle industrie dell'allevamento intensivo, per le quali gli animali sono mere "macchine" per la produzione di cibo. Per il tipo di esistenza che gli animali vittime dell'agroindustria conducono, la morte può persino essere considerata una liberazione, se non fosse che anch'essa − nelle fasi che vanno dal trasporto alla macellazione − comporta ulteriori traumi e sofferenze.

Purtroppo, la moderna industria della carne − e dei derivati animali, come latte e uova − non costituisce l'unica forma di sfruttamento cruento degli animali. Anche nel settore della sperimentazione medica vi è un uso assai esteso di esseri viventi non-umani (soprattutto ratti, topi, e uccelli): si stima che la cifra complessiva possa toccare i 200 milioni di animali utilizzati ogni anno a livello mondiale. Gli esperimenti scientifici, che includono pratiche come l'avvelenamento e l'induzione di stati di shock, causano agli animali danni di vario genere: incapacitazione, morti premature, e terribili sofferenze − di nuovo, fisiche e psichiche −, a fronte dell'acquisizione di benefici (per ciò che riguarda la qualità e la durata della vita umana) sulla cui portata vi è oggi un'ampia controversia[4]. Se l'uso degli animali nell'industria alimentare e nella ricerca scien-

[2] Y. N. Harari, "Prefazione", in P. Singer, *Nuova liberazione animale* (2023), tr. it. di V.L. Gili, Il Saggiatore, Milano 2024, p. 7.
[3] P. Singer, *Nuova liberazione animale* (2023), cit., p. 146.
[4] Ivi, pp. 57, 135-141.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

tifica risponde ad esigenze ineludibili – che possono tuttavia essere soddisfatte sfruttando alternative oggi saldamente percorribili, come, rispettivamente, il passaggio a una dieta a base vegetale e il ricorso a simulazioni al computer −, esso è assai meno giustificabile in settori quali la produzione di capi d'abbigliamento, l'industria dell'intrattenimento (pensiamo agli zoo o ai circhi), e varie attività (pseudo-)sportive (ad es., la caccia, la corrida, o il rodeo). Anche qui, lo sfruttamento degli animali non-umani comporta conseguenze gravi, come la limitazione dello spazio, l'inflizione di sofferenze fisiche, l'annientamento psicologico, e la perdita di interazioni sociali[5].

Certo, il dominio dell'uomo sugli altri esseri viventi e la considerazione − anche all'interno della tradizione filosofica occidentale − degli animali alla stregua di oggetti hanno radici antiche, e si protraggono da circa due millenni. Tuttavia, come sostiene Nussbaum, negli ultimi due secoli la dominazione umana è aumentata «in modo esponenziale» − *in primis* per la creazione e la diffusione degli allevamenti intensivi −, causando il sorgere di forme «sempre nuove» di crudeltà nei confronti degli animali[6]. Ovunque, oggi, gli animali sono in pericolo − dal momento che tutti gli habitat, sulla terra, nel mare, e nell'aria, sono controllati dagli esseri umani − e subiscono, per effetto delle nostre azioni, danni ingenti, sia diretti che indiretti (pensiamo, ad esempio, anche agli effetti dell'inquinamento acustico e atmosferico sulla vita, rispettivamente, delle balene e degli uccelli). L'umanità ha il dovere collettivo di affrontare questi problemi, e i filosofi hanno il compito di fornire risposte che facciano tesoro delle evidenze empiriche – tanto circa la natura degli animali quali esseri senzienti e complessi, quanto sulla vastità e intensità delle sofferenze e delle ingiustizie che essi subiscono per mano nostra – accumulate negli ultimi decenni, grazie alle ricerche scientifiche (in particolare, nel campo dell'etologia) e alle indagini condotte da giornalisti e attivisti.

In effetti, intorno alla cosiddetta "questione animale" si è sviluppato, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, un intenso e vivace dibattito in seno alla filosofia contemporanea; dibattito che − nella maggioranza dei casi – ha portato al riconoscimento di uno *status* morale agli animali, che si declina − per citare i due principali modelli teorici animalisti − ora nel riconoscimento, per la maggior parte di essi, di alcuni diritti fondamentali (come nella teoria di Tom Regan), ora nell'estensione del principio di uguaglianza oltre i confini della specie umana (come propugnato dall'utilitarismo delle preferenze di Peter Singer)[7]. Pur differenziandosi in alcuni snodi concettuali, entrambi i modelli producono risposte pratiche che mettono in discussione molti degli utilizzi che l'uomo fa degli animali, e che ci inducono a operare dei cambiamenti significativi nel nostro modo di interagire con essi (a partire dalle scelte alimentari che dovremmo compiere). Può l'estetica – e in particolare, la teoria della bellezza – offrire anch'essa un contributo in tale direzione, che possa ulteriormente spronarci a correggere le nostre cattive pratiche verso il mondo animale?

3. MODELLI TEORICI DI BELLEZZA ANIMALE

Il mondo animale non ci è affatto indifferente dal punto di vista estetico. Alcuni animali li troviamo particolarmente belli e attraenti; altri stimolano in noi curiosità e interesse; altri ancora possono persino

[5] Cfr. T. Regan, *Gabbie vuote. La sfida dei diritti animali* (2004), tr. it. di M. Filippi e A. Galbiati, Ed. Sonda, Milano 2009, capp. 7,8,9.

[6] M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali. La nostra responsabilità collettiva* (2022), tr. it. di A. Asioli, Il Mulino, Bologna 2023, pp. 9-11.

[7] Non è ovviamente possibile qui scendere nei dettagli delle diverse posizioni dei vari filosofi che si sono confrontati sul tema dell'etica animale. Per una disamina puntuale ed approfondita delle principali teorie in gioco, si rimanda – tra i vari testi oggi disponibili – a F. Allegri, *Gli animali e l'etica*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2015.

disgustarci per il loro aspetto e per come si muovono. Ma in cosa consiste, nello specifico, la bellezza degli animali? Quali tratti estetici ricorrenti suscitano maggiormente la nostra ammirazione[8]? Per rispondere a queste domande, può essere utile prendere le mosse dall'analisi condotta dal filosofo inglese Roger Scruton, il quale identifica quattro tipologie principali di bellezza, a seconda dell'ambito in cui essa si manifesta: possiamo quindi parlare di bellezza umana, naturale, quotidiana, e artistica. Tratto distintivo dell'esperienza estetica della natura è, secondo Scruton, quello di essere universale, nella misura in cui è a-storica e a-concettuale, ovvero − in termini kantiani − «libera» e disinteressata: le bellezze della natura sono «alla portata di ogni cultura e di ogni epoca», e i nostri scopi, inclusi quelli intellettuali, sono «irrilevanti» ai fini dell'atto contemplativo[9]. Occorre nondimeno distinguere, all'interno di tale ambito, tra due aspetti della bellezza naturale, i quali danno capo a esperienze percettive sensibilmente differenti. Mentre infatti apprezziamo esteticamente gli organismi (piante, fiori, animali) in quanto oggetti individuali e delimitati, di cui ammiriamo la stupefacente perfezione formale e l'«intricata armonia» dei dettagli, lo stesso non può dirsi allorché il nostro sguardo si posa su paesaggi, panorami, e vedute. In tal caso abbiamo a che fare con "oggetti", ovvero porzioni di ambiente naturale, «infinitamente permeabili», dal momento che non sono stati «incorniciati dalla loro stessa natura»; essi devono il loro fascino non a qualità come la simmetria o l'unità formale ma a una «magnificenza» e a una «espansività» che donano a chi li osserva un senso di «appartenenza» al mondo[10].

La bellezza che ammiriamo in animali come api, uccelli e creature marine, appartiene dunque al primo insieme, e può essere accostata, secondo Kant[11], a quella di oggetti decorativi, oppure, come suggerisce Scruton, a quella delle opere d'arte, ancorché depurate del loro contenuto e della loro dimensione storico-contestuale. Tuttavia, lo stesso Kant fa rientrare la bellezza di alcuni animali – ad esempio, il cavallo – nell'ambito della bellezza «aderente», nella misura in cui presuppone, per essere valutata e apprezzata, che si conosca il concetto di ciò che l'organismo in questione deve essere, o la funzione che è chiamato ad assolvere[12]. Potremmo riassumere la posizione di Kant dicendo che noi apprezziamo un cavallo non solo in quanto "armonioso" o "leggiadro", ovvero per le sue qualità estetiche formali, ma anche in quanto "cavallo", ossia in virtù della corrispondenza delle sue fattezze esteriori a quelle che sono le caratteristiche standard della sua specie. In tal senso, persino quegli animali il cui aspetto ci risulta, per qualche motivo, poco attraente o perfino disgustoso (alcuni insetti, ad esempio, tendono a sortire un tale effetto), possiedono una bellezza di questo genere, fintantoché sono "begli" esemplari della loro specie o razza.

Questa tesi è stata riletta in chiave strettamente cognitivista da alcuni filosofi contemporanei, secondo i quali la bellezza della natura − organica e inorganica − si inscrive esclusivamente nella categoria della bellezza aderente. In particolare, Allen Carlson sostiene che, per apprezzare esteticamente la natura, dobbiamo sussumere gli oggetti naturali sotto la loro corretta categoria scientifica. Per quanto concerne la natura biologica, ciò implica che, ad esempio, le qualità estetiche che normalmente attribuiamo a un mammifero marino come la balena, ovvero la "maestosità" e l'"eleganza", perderebbero consistenza allorché l'animale in questione fosse − erroneamente − visto come un pesce: in tal caso, esso ci apparirebbe «sgraziato, alquanto

[8] Mi occuperò qui solamente della bellezza degli animali per come viene percepita dagli esseri umani, sebbene alcune qualità estetiche − inerenti, ad esempio, ai disegni complessi e colorati del piumaggio degli uccelli − siano a volte percepite come attraenti anche dagli animali non-umani.

[9] R. Scruton, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica* (2009), tr. it. di L. Majocchi, Vita e Pensiero, Milano 2011, pp. 57-63.

[10] Ivi, pp. 57-58.

[11] I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. di L. Amoroso, Bur, Milano 1995, pp. 217-9.

[12] *Ibidem*.

tozzo, forse persino un tantino goffo»[13]. Discutendo la posizione di Carlson, Nick Zangwill, pur riconoscendo la plausibilità della tesi che questi difende − nella misura in cui gli esseri biologici possono essere considerati belli *qua* esseri biologici di un certo genere − ne contesta la validità generale[14]. Innanzitutto, Zangwill ritiene che la maestosità o l'eleganza delle balene non sia per nulla condizionata dall'essere dei mammiferi o dei pesci. Analogamente, la bellezza del movimento di un polpo resterebbe intatta quand'anche scoprissimo che abbiamo a che fare con un pesce o con un mammifero (e non con un mollusco cefalopode): si tratterebbe comunque di un «fenomeno formalmente straordinario», indipendente da come lo concettualizziamo. Inoltre, vi sono casi in cui le proprietà estetiche che scorgiamo in un animale sono «incongrue» rispetto a quanto sappiamo delle categorie naturali in cui esso rientra. Pensiamo, dice Zangwill, a un orso polare che nuota sott'acqua. Sulla base delle nostre conoscenze sulle attività e sulle fattezze di questi animali, ci attenderemmo proprietà estetiche come la possenza o la pesantezza, ma non la raffinatezza. Eppure, l'orso polare sott'acqua sembra raffinato, e possiede dunque una bellezza formale sorprendente, che non ha «meravigliosamente nulla a che fare» con la categoria naturale a cui appartiene. Ciò significa che la bellezza del mondo animale spesso è «anarchica» e «anomala» dal punto di vista categoriale[15].

Se Scruton e Zangwill hanno ragione, possiamo verosimilmente asserire che la bellezza animale ha a che fare soprattutto con proprietà estetiche formali − ancorché in alcuni casi la loro apprensione possa essere mediata dalla conoscenza di informazioni relative alla specie o alla funzione evolutiva − prodotte dalle colorazioni, dai disegni, dalle forme e dai movimenti degli animali. Dobbiamo a questo punto chiederci: in che modo valutiamo tali proprietà? Quali ricadute hanno sulla nostra considerazione complessiva degli animali? Quale atteggiamento riflettono e in che modo indirizzano il nostro comportamento verso di essi?

4. LIMITI E INSIDIE NELLA CONSIDERAZIONE ESTETICA DEGLI ANIMALI

Come abbiamo visto, Kant individua nell'aspetto esteriore di alcuni uccelli il prototipo della bellezza naturale libera. In un recente studio della biologa tedesca Christiane Nüsslein-Volhard dedicato al significato evoluzionistico della bellezza del regno animale, viene prestata particolare attenzione proprio alla moltitudine di qualità esteticamente gradevoli presenti in uccelli come i pavoni, i fagiani, le anatre, i colibrì, e l'uccello del paradiso, in virtù dei loro straordinari e coloratissimi piumaggi, dei disegni complessi e variopinti esibiti dai loro corpi, e degli elaborati canti emessi dagli uccelli canori[16]. Tali elementi attirano tanto gli esseri umani quanto gli animali che fanno parte della stessa specie (sebbene il sentimento estetico degli animali non sia del tutto disinteressato)[17], e sono tra le fonti d'interesse − insieme ad altre che potremmo classificare come di natura intellettuale e ambientale − di una pratica di natura antica, che coinvolge un numero sempre più nutrito di persone: il *birdwatching*. Con tale termine ci si riferisce all'attività di osservazione degli uccelli in natura − solitamente, oasi protette, parchi, e riserve naturali − compiuta da studiosi o da semplici curiosi e appassionati. Possiamo senz'altro considerare il *birdwatching* un hobby salutare, motivato dal piacere di guardare creature affascinanti e di riconoscere le specie a cui appartengono. Qui, la sensibilità estetica va di pari passo con quella etica, quest'ultima manifestandosi nell'osservare gli uccelli all'interno del

[13] A. Carlson, *Nature and Positive Aesthetics*, in "Environmental Ethics", 6/1, 1984, p. 25
[14] N. Zangwill, *La metafisica della bellezza* (2001), tr. it. di M. Di Monte, Marinotti, Milano 2011, pp. 139-141.
[15] Ivi, p. 141.
[16] C. Nüsslein-Volhard, *L'Incanto degli animali. Bellezza ed evoluzione* (2017), tr. it. di L. Nera, Il Saggiatore, Milano 2020.
[17] Ivi, pp. 52-53.

loro ambiente naturale di vita e nel seguire precise regole di comportamento, che impongono ad esempio di parlare il meno possibile per evitare di disturbarli o impaurirli.

Purtroppo, queste forme di attenzione e rispetto sono perlopiù assenti in altre attività umane che hanno di mira – in senso anche letterale – i volatili, come la caccia cosiddetta "sportiva" e il bracconaggio. Entrambe comportano l'uccisione degli animali (non solo uccelli, ovviamente), ma mentre il bracconaggio si muove nell'ambito dell'illegalità ed è un'attività per definizione criminale, orientata al commercio o al consumo degli animali uccisi o di loro parti, la moderna caccia legalizzata tende ad essere descritta dai suoi sostenitori e praticanti (tra i quali figura anche Scruton) come mossa da sentimenti profondi e atavici, dotata di un intrinseco significato sociale, e capace di dar luogo a esperienze di natura spirituale e religiosa[18]. Tuttavia questi tentativi di giustificazione, se non di nobilitazione, della caccia, non riescono a scalfire – come argomenta efficacemente Tom Regan[19] – la convinzione che la vera ragione per cui le persone praticano tale hobby sia il puro divertimento: ai cacciatori «piace cacciare», e trovano «eccitante» la sola prospettiva di uccidere animali indifesi. Di fronte a motivazioni di questo genere, viene meno il rispetto – pur millantato da alcuni[20] – verso la vita delle altre specie, quand'anche fosse presente un qualche barlume di compiacimento estetico per i colori, la forma o le movenze dell'animale nel mentre lo si osserva in lontananza, in attesa di far partire il colpo mortale.

Oltre agli uccelli, un altro gruppo di animali le cui fattezze estetiche ci attirano in modo particolare sono i grandi mammiferi che normalmente vivono in natura: rinoceronti, giraffe, elefanti, orsi, leoni, tigri, ghepardi, e via dicendo. L'occasione più comoda per godere della vista dell'imponente criniera e della regalità del leone, del meraviglioso mantello arancione a strisce nere delle tigri, del lunghissimo collo – elegante e slanciato come una scultura di Brancusi o di Giacometti – delle giraffe, o della maestosa imponenza dell'elefante, ce la offrono filmati, documentari televisivi, e report fotografici, ma esistono luoghi dove tali qualità possono essere ammirate direttamente: mi riferisco agli zoo e alle riserve faunistiche. Ora, il principio etico del rispetto per tali animali – *qua* selvatici – richiederebbe che si garantissero loro degli «ambienti facilitanti» per l'esercizio delle capacità caratteristiche delle singole specie[21]. Se tale condizione può essere soddisfatta dalle grandi riserve faunistiche, le quali mettono a disposizione degli animali ampi spazi che consentono loro di condurre una vita più o meno normale, lo stesso non può dirsi degli zoo, che confinano gli animali in spazi molto più piccoli e delimitati. Sebbene negli ultimi decenni diversi zoo si siano trasformati in "bioparchi", dove vi è una maggiore attenzione per il benessere animale e per la creazione di habitat adatti alle diverse specie, nel mondo esistono ancora zoo dove gli animali sono tenuti in recinti angusti e anonimi per essere offerti allo sguardo curioso dei visitatori, molti dei quali li osservano come se fossero affascinanti oggetti inanimati, *peluche* semoventi esposti in vetrine (con tanto di sbarre), senza pensare minimamente a cosa significhi, per loro, vivere in gabbia.

Consideriamo infine gli animali con cui abbiamo il rapporto più diretto e partecipato, vale a dire, gli animali cosiddetti d'affezione o da compagnia (principalmente, cani e gatti). Sebbene anche gli animali domestici possano essere vittime di un trattamento ingiusto – che comprende incuria, maltrattamenti e abbandono – da parte degli esseri umani, non c'è dubbio che, nella maggioranza dei casi, essi godano di una posizione privilegiata rispetto agli altri animali con cui abbiamo un qualche rapporto, fintantoché chi

[18] Cfr. R. Scruton, *Gli animali hanno diritti?* (1996), tr. it. di D. Damiani, Raffaello Cortina, Milano 2008, pp. 117-130.
[19] T. Regan, *Gabbie vuote*, cit., pp. 219-220.
[20] Cfr. ad es. R. Scruton, *Gli animali hanno diritti?*, cit., pp. 121-122.
[21] M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., p. 309.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

li adotta si prende cura del loro benessere fisico e permette che essi esercitino le attività motorie e ludiche di cui hanno bisogno. Possiamo allora chiederci: che posto occupa la bellezza di cani e gatti all'interno della relazione che instauriamo con essi? E in che modo, eventualmente, influisce sui nostri comportamenti? Ora, nell'ambito della convivenza con tali animali c'è senz'altro spazio per innocui, e a volte salutari, momenti di soddisfazione estetica, che la vista (ad esempio) dello sguardo intenso e del manto colorato di un gatto, o del corpo armonico e dell'andatura elegante di un cane, ci regala. Vi sono tuttavia situazioni in cui la valutazione estetica comporta conseguenze eticamente discutibili. Decidere ad esempio quale animale adottare unicamente sulla base del suo aspetto, o per il fatto che ci ricorda un esemplare simile visto in un film, può infatti essere indice, sostiene Nussbaum, di un atteggiamento superficiale, proprio di chi considera gli animali domestici come «simpatici giocattoli» o «trofei che rivelano lo *status* del proprietario»[22]. Anche chi sceglie un animale «di razza» lo fa − come rileva Simone Pollo[23] − non tanto per il bene dell'animale, quanto per le sue caratteristiche estetiche (oltreché comportamentali). Con l'aggravante che molte di tali caratteristiche − come il muso schiacciato, gli occhi grandi e i lineamenti arrotondati, che risultano particolarmente gradevoli all'occhio umano − sono state esasperate dagli allevatori, provocando in alcuni cani diverse sofferenze, quando non disabilità invalidanti, per cui possiamo parlare, nel loro caso, di «maltrattamento genetico»[24]. D'altronde, come osserva Roger Scruton, una componente di «favoritismo» estetico entra in molti dei rapporti che instauriamo col mondo animale, comportando differenze di trattamento altrimenti non giustificabili. La sola «colpa» di animali come suini o topi è quella di non possedere, agli occhi di molte persone, «l'aspetto giusto», e perciò si ritiene lecito (rispettivamente) allevarli in strette gabbie per poi destinarli al macello, o cacciarli in quanto animali infestanti (e ancora oggi usarli per esprimenti scientifici), malgrado la loro intelligenza, i loro sentimenti, e gli interessi per il mondo che li circonda, non siano inferiori a quelli di cani, gatti o volpi[25].

Le situazioni qui esaminate, ancorché non esaustive, credo siano sufficienti a dimostrare che la contemplazione delle qualità estetico-formali − siano esse oggetto di un giudizio puro e immediato, o riferite a qualche parametro standard di valutazione sulla base della specie di appartenenza − da sola non basta a influenzare in modo positivo e stabile i nostri atteggiamenti e i nostri comportamenti quotidiani nei confronti degli animali, e può persino dar luogo a eccessi o pregiudizi che non hanno granché di virtuoso. Perché l'apprezzamento estetico degli animali possa contribuire a migliorare il nostro rapporto con essi, è necessario che prenda le mosse da una concezione di bellezza più ampia, che includa fattori ulteriori rispetto a quelli fin qui considerati. Di quali fattori si tratta? E dove possiamo eventualmente reperire le basi per una siffatta concezione della bellezza animale?

[22] Ivi, pp. 256-7. Si pensi anche, a tal riguardo, ai concorsi di bellezza per cani: spesso gli animali sono sottoposti a sofferenze e stress psichico − e talvolta persino a qualche "ritocchino" − perché possano apparire "perfetti" in relazione ai canoni estetici della propria specie, e soddisfare così la vanità dei loro padroni nel mentre sfilano insieme davanti alla giuria.

[23] S. Pollo, *Considera gli animali*, Laterza, Bari-Roma 2025, pp. 47-49.

[24] Per una critica alle moderne «fabbriche di cuccioli», tanto di cani quanto di gatti (tra i quali oggi sono particolarmente richiesti i *Maine Coon*, in virtù del loro pelo folto e setoso e della forma corporea imponente), si veda anche M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., pp. 257, 263-264.

[25] R. Scruton, *Gli animali hanno diritti?*, cit., pp. xi, 86-87, 101-102.

5. QUALE BELLEZZA SALVERÀ GLI ANIMALI?

5.1. *Dalla nozione "ampia" di senzienza a una concezione "allargata" della bellezza animale*

La bellezza di certi animali ci rapisce come se fossero dipinti o sculture, mentre quella di molti altri abitanti del regno animale passa del tutto inosservata ai nostri occhi; ma se anche la notassimo, cambierebbe qualcosa nel modo in cui li consideriamo dal punto di vista morale? C'è ragione di dubitarne, perlomeno fintantoché si rimane ancorati a un prototipo principalmente estetico-formale di bellezza. Solo il passaggio a un diverso e più completo paradigma di bellezza potrebbe segnare una differenza − di segno positivo − nelle relazioni che intratteniamo con gli abitanti non-umani di questo pianeta. Sorprendentemente, data la sua posizione ambivalente sullo *status* morale degli animali, è nel pensiero di Roger Scruton che possiamo rinvenire le coordinate per il modello di bellezza di cui siamo alla ricerca, tale cioè da permetterci di rinsaldare l'apprezzamento estetico con la considerazione etica degli animali; non però nella sua concezione di bellezza naturale organica precedentemente analizzata, che rimane vincolata al criterio della perfezione formale, bensì nell'idea di bellezza umana da lui stesso tratteggiata. Secondo il filosofo inglese, la bellezza umana non coincide né con quella del semplice corpo, che stimola il desiderio erotico, né con quella della pura forma, oggetto di serena contemplazione, ma si identifica nella bellezza del corpo in quanto incarnazione della «persona». Con questo termine si intendono il carattere, il vissuto, i pensieri, i sentimenti di un essere umano − in una parola, la sua "anima" −, come pure la sua individualità, ovvero il suo essere un soggetto unico, libero, apprezzato in quanto fine in sé. Tali elementi accrescono la bellezza esteriore di un uomo o di una donna, e si manifestano in particolare in tratti come il volto, la bocca, gli occhi, e le mani, essendo queste le parti fisiche attraverso cui ci rapportiamo con l'altro. In tal senso, afferma Scruton, anche il volto di un vecchio, con le sue rughe «interessanti», i suoi occhi «penetranti» e la sua espressione «saggia e benevola», può essere definito "bello"[26]. Perché una tale concezione di bellezza possa trovare applicazione anche tra gli animali, occorre dunque che questi, oltre a possedere un corpo più o meno bello (dal punto di vista esteriore-formale), dispongano di un analogo − rispetto all'essere umano − mondo interiore e individuale, che possa trovare manifestazione ed espressione nei loro volti, movimenti, o versi. Se così fosse, cambierebbe il modo in cui guardiamo e contempliamo gli animali nella loro totalità e diversità − e non solo alcuni esemplari particolarmente proporzionati, attraenti, o rappresentativi di una certa specie −, e di conseguenza, forse, anche il modo in cui li trattiamo.

Per secoli, in seno alla cultura occidentale, si è fermamente sostenuto il contrario. A partire dalla filosofia greca e dalla tradizione giudaica, passando per il cristianesimo, fino ad arrivare all'età moderna, ha prevalso infatti una concezione rigidamente dicotomica e gerarchica della realtà, fondata su una radicale bipartizione tra esseri autocoscienti e razionali (gli esseri umani) e le "cose". Gli animali, essendo ritenuti privi di linguaggio, ragione ed emozioni, sono stati inseriti tra le cose, e considerati dunque come enti che non hanno una dignità intrinseca, ma sono meri mezzi che possono essere usati a piacimento dall'uomo[27]. Questo modello teorico, che ha raggiunto il suo culmine nella prima metà del XVII secolo con Cartesio

[26] R. Scruton, *La bellezza*, cit., pp.40-50.

[27] Per una disamina più articolata di come la concezione che postula una netta divisione tra gli esseri umani e le altre specie si sia formata e sviluppata in Occidente, si vedano F. Allegri (*Gli animali e l'etica*, cit., pp. 21-43), M. Nussbaum (*Giustizia per gli animali*, cit., pp. 49-59), e P. Singer (*Nuova liberazione animale*, cit., pp. 261-282).

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

– il quale arrivò persino a negare agli animali ogni forma di sensibilità – è stato definitivamente messo in crisi nella seconda metà del XIX secolo, con la pubblicazione delle opere di Charles Darwin (soprattutto, *L'Origine dell'uomo* nel 1871), le quali mostrarono scientificamente la parentela tra esseri umani e animali non-umani. Darwin sosteneva che la sensibilità, le varie emozioni (dall'amore materno alla gelosia), le facoltà intellettive più elevate, le attitudini sociali, e persino le qualità morali «di cui l'uomo va altero», si possono trovare «in una condizione incipiente, o talora anche bene sviluppata», negli animali inferiori: la differenza tra la mente dell'uomo e quella degli animali più elevati è dunque principalmente una differenza «di grado, e non di qualità»[28]. Le idee di Darwin hanno trovato un successivo riscontro e sviluppo nell'ambito delle scienze empiriche nel corso del Novecento. In particolare, si sono rivelati determinanti tanto la nascita dell'etologia, che ha creato le basi per l'attribuzione agli animali di comportamenti complessi, quanto gli studi compiuti in campo zoologico, che, rinnovando l'idea darwiniana di una continuità mentale tra animali umani e non-animali, hanno mostrato come anche altre specie animali (diverse dalla nostra) dispongano di pensiero cosciente[29]. Pertanto, non deve sorprendere il fatto che la maggior parte dei filosofi contemporanei che si sono confrontati con la questione animale convergano nell'attribuzione agli animali non-umani di quel complesso mondo interiore – fatto di percezioni, emozioni, pensieri – che abbiamo indicato come condizione indispensabile per il darsi di una bellezza animale "allargata", che scorra su binari paralleli a quella umana.

In *Giustizia per gli animali* (2022), Martha Nussbaum ha approfondito i vari aspetti della natura e della vita degli animali, sintetizzandoli poi in una nozione "ampia" di «senzienza» che comprende, oltre alla capacità di provare dolore e piacere – su cui si fonda la nozione "ristretta" di senzienza – anche la «consapevolezza sensoriale soggettiva» e la «percezione di salienza o significanza». Gli animali, al pari degli esseri umani, sono in grado di formarsi una rappresentazione soggettiva della realtà esterna: il mondo appare a essi in una certa maniera, a seconda del punto di vista da cui viene percepito. Inoltre, continua Nussbaum, la loro percezione del mondo è valutativa: alcune cose sono percepite come positive e significative per il proprio benessere, mentre altre come negative e pericolose[30]. Nel passaggio dalla consapevolezza soggettiva alla percezione di significanza un ruolo fondamentale è svolto, oltreché dalle sensazioni e dai desideri, dalle emozioni. Gli animali sono invero capaci di provare emozioni di diverso genere e complessità – paura, gioia, lutto, rabbia, compassione, empatia, invidia, ecc. –, che fungono da «guide interne» per le relazioni col mondo esterno, e li aiutano a definire i propri obiettivi e progetti[31]. Nella misura in cui hanno interessi, danno valore a certe attività e relazioni (ad es., il gioco, i legami sociali, l'amicizia), riconoscono qualcosa come un bene (ad es., vita, cibo, salute, sesso, sicurezza) e lo perseguono, gli animali possiedono, come gli esseri umani, una «dignità», e andrebbero trattati come fini in sé e non come semplici mezzi[32].

Vi è ormai un ampio consenso scientifico circa il fatto che non solo i mammiferi, ma anche i pesci ossei, gli uccelli e, tra gli invertebrati, i cefalopodi (come polpi e seppie) e i crostacei, soddisfino i requisiti della

[28] C. Darwin, *I poteri mentali dell'uomo e quelli degli animali inferiori* (da *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto al sesso*, 1871), in T. Regan, P. Singer (a cura di), *Diritti animali, obblighi umani*, tr. it. di P. Garavelli, Ed. Abele, Torino 1987, pp. 77-85.

[29] Cfr. F. Allegri, *Gli animali e l'etica*, cit., pp. 94-100.

[30] M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., pp. 176-181.

[31] Ivi, pp. 184-188. Sulla complessa struttura cognitiva delle emozioni, e sul ruolo che esse rivestono nella percezione del valore delle cose, si veda anche M. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni* (2001), tr. it. di R. Scognamiglio, Il Mulino, Bologna 2004.

[32] Cfr. C. Korsgaard, *A Kantian Case for Animal Rights*, in M. Margot, D. Kühne, J. Hänni (ed.), *Animal Law – Tier and Rect: Developments and Perspectives in the 21st Century*, Dike Verlag, Zurich 2012, pp. 3-27, e M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., pp. 110-111, 140-145.

senzienza "ampia", in quanto sono in grado non solo di provare dolore e piacere, ma anche di avere esperienze emotive, cognitive e valutative del tipo descritto. Lungi tuttavia dal costituire un blocco monolitico e uniforme di capacità, la senzienza si declina in modo diverso tanto in relazione alle forme di vita delle varie specie, quanto ai loro singoli membri, e dà luogo ad esperienze e percorsi singolarmente differenti. Ciò, in quanto gli animali sono individui non solo numericamente, ma anche «qualitativamente»: ogni membro di una specie «è leggermente diverso dall'altro», ha una propria «personalità», un peculiare modo di abitare il mondo e di relazionarsi con gli altri, una irriducibile (ancorché spresso frustrata, per via dell'interferenza umana) libertà di compiere delle scelte[33]. Gli animali sono, secondo una felice definizione coniata da Tom Regan, «soggetti-di-una-vita»[34], ciascuno con una propria storia, un particolare vissuto, un articolato e caratteristico insieme di credenze, desideri e preferenze, e perfino (in molti casi) dei progetti futuri[35].

Tutte queste considerazioni conducono a un dato inappuntabile: gli animali sono creature «intelligenti e straordinarie», che compiono sforzi «intrisi di significato personale» per fiorire nella loro forma di vita caratteristica e hanno, per ciò stesso, diritto a condurre «un'esistenza dignitosa»[36]. I requisiti per considerare anch'essi "persone" nel senso sopra chiarito − vale a dire, esseri dotati di coscienza, dignità, individualità − ci sono tutti. Sembra dunque giustificato concludere che la bellezza degli animali − come quella del corpo umano − è «qualcosa di più di una questione di forma e proporzione»[37]: essa ha a che fare anche con l'«anima individuale» di tali creature, ovvero con il loro complesso e personale mondo interiore, fatto di desideri, pensieri, emozioni, e dipende in ultimo dal modo in cui questo si manifesta nei loro volti, movimenti, e (soprattutto) sguardi, che ne costituiscono l'incarnazione estetica.

Tale concezione "allargata" di bellezza animale, costruita a partire da quella scrutoniana di bellezza umana, si avvicina alla nozione di bellezza aderente introdotta da Kant e poi riletta da Zangwill, ma con una sensibile differenza. Se definiamo la bellezza come l'insieme delle proprietà estetiche di un oggetto (animato o inanimato), possiamo distinguere, secondo Zangwill[38], tra quelle proprietà che sono unicamente il prodotto di una particolare combinazione di caratteristiche − cosiddette "non-estetiche" − fisiche e percettive, e quelle per la cui valutazione occorre tener conto anche di fattori ulteriori, quali − nel caso degli organismi viventi − la categoria naturale/scientifica di appartenenza o l'insieme delle caratteristiche standard della propria specie o razza. Abbiamo visto tuttavia come tale ampliamento della base non-estetica, che segna il passaggio dalla bellezza pura alla bellezza aderente, nella maggior parte dei nostri "incontri estetici" con gli esseri viventi non sia strettamente necessario o dirimente, e venga anzi (come lo stesso Zangwill sottolinea) talvolta contraddetto dalle sorprese estetiche che la natura sa regalarci; esso serve perlopiù a giustificare valutazioni oggettive o comparative di una certa creatura, nell'ambito di uno studio scientifico o di un qualche concorso di bellezza. Ciò che stiamo qui suggerendo è un ampliamento ulteriore, e verosimilmente più significativo, della base non-estetica − o, come si usa nel gergo analitico, "sub-veniente" − della bellezza, di modo che includa le capacità intellettive, emotive e sociali degli animali, ovvero, ciò che ne fanno esseri senzienti e individuali, dotati di un carattere e di una personalità che si manifesta in certi tratti esteriori (fissi

[33] M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., pp. 152-153.
[34] Cfr. T. Regan, *Gabbie vuote*, cit., pp. 88-91, 99-100.
[35] È scientificamente provato, come ricorda M. Nussbaum (*Giustizia per gli animali*, cit., pp. 223-224), che molti animali (scimmie, elefanti, uccelli, roditori, bovini, maiali, mammiferi marini, cani, gatti) sono in grado di concepire progetti a medio e lungo termine.
[36] M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., pp. 14, 27, 169.
[37] R. Scruton, *La bellezza*, cit., p. 48.
[38] N. Zangwill, *La metafisica della bellezza*, cit., pp. 73-80.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

e mobili). Solo in questo modo, a mio avviso, potremo afferrare e comprendere il significato delle qualità estetiche di un animale − la sua grazia, eleganza, maestosità, e via dicendo − e coglierne l'autentica bellezza.

5.2. *Il nuovo paradigma all'opera: abbandonare i luoghi comuni, riscoprire la bellezza degli animali, modificare i nostri comportamenti*

Una volta dimostrata − come speriamo di aver fatto − la maggiore adeguatezza di un siffatto modello "allargato" di bellezza animale, rimane da vedere in che modo possiamo applicarlo ai casi concreti, e quali ricadute eventualmente comporta per ciò che riguarda il nostro atteggiamento e i nostri comportamenti verso le altre specie. Partiamo da alcuni degli esempi precedentemente analizzati. Nel discutere le qualità estetiche del polpo, Zangwill sottolinea la bellezza e l'eleganza con cui questo animale si muove e nuota nei fondali marini; si tratta in effetti di movimenti sinuosi e fluttuanti, che molti descrivono come una vera e propria danza[39]. Peraltro, durante tale sorta di "locomozione artistica", il loro corpo cambia colore, da grigio a giallo, verde, rosso o marrone, aggiungendo un elemento visivo dinamico ai movimenti. Ma la danza spettacolare e unica del polpo non è solo un fenomeno formalmente e cromaticamente straordinario; piuttosto, è il frutto di una altrettanto sofisticata e stupefacente attività mentale, tanto che gli scienziati parlano al riguardo di "intelligenza aliena". Il polpo possiede infatti un cervello abbastanza grande, ma la particolarità sta nel fatto che il sistema nervoso è distribuito per tutto il corpo e la maggior parte dei neuroni si trovano nei gangli dei bracci: quei tentacoli che si muovono in modo così sinuoso e coreografico, sono dunque in realtà anche una sorta di cervelli ausiliari in grado di agire e rispondere agli stimoli autonomamente, servendosi di recettori che, attraverso il tatto, percepiscono informazioni dal mondo esterno. I cambiamenti di colore che producono pattern cromatici cangianti e affascinanti sono anch'essi il frutto di un'altra loro straordinaria prerogativa: il mimetismo. In solo un'ora, la loro pelle può cambiare colore moltissime volte ed assumere le sembianze di un oggetto preciso o dell'ambiente circostante, sì da sfuggire alle mire dei predatori. In generale, studi e ricerche scientifiche hanno dimostrato che i polpi possiedono un livello di intelligenza sconosciuta agli altri invertebrati: godono di ottima memoria, sono in grado di risolvere problemi complessi, e persino di sognare. Hanno personalità e temperamenti individuali molto diversi, e possono riconoscere individui appartenenti ad altre specie (compresa la nostra)[40]. Secondo il modello di bellezza animale da noi proposto, dovremmo tenere conto di questi elementi e vedere, nella danza artistica e nelle trasformazioni cromatiche del polpo, la manifestazione della sua sorprendente intelligenza e delle sue singolari capacità, se non addirittura l'espressione della sua personalità. Così facendo, non solo la nostra esperienza estetica sarà più completa, ma − anche per il tramite di questa − la nostra attenzione verso le sorti di un animale così complesso e affascinante verrà forse risvegliata[41].

I polpi sono animali solitari: hanno poche relazioni sociali costruttive e non si prendono cura della loro prole. Viceversa, le interazioni con gli altri membri della stessa specie costituiscono uno dei tratti caratteristici dei mammiferi (terrestri e marini), dei pesci ossei e degli uccelli. È qui che troviamo molte delle specie che, come visto, attirano maggiormente il nostro sguardo: delfini, elefanti, orsi, leoni, tigri, fagiani,

[39] È possibile reperire sul web diversi filmati che ci consentono di ammirare le qualità cinetico-estetiche dei polpi. Si veda, ad esempio, https://www.youtube.com/watch?v=vrKTDz-VMKc.

[40] Per un sintetico ragguaglio sulle capacità intellettive a la storia evolutiva del polpo, si veda P. Sagnibene, *L'intelligenza aliena dei polpi*, consultabile qui: https://www.naturalmentescienza.it/sections/?s=4195.

[41] In tal caso, avremmo probabilmente difficoltà a consumare piatti come l'insalata di polpo, e mostreremmo la nostra contrarietà verso l'apertura di allevamenti intensivi di polpi.

cani, gatti, e via dicendo. Anche in questi casi, tuttavia, la nostra esperienza percettiva sarà quantomeno incompleta se ci fermiamo alla contemplazione dell'aspetto esteriore degli animali, e non lo associamo alla loro altrettanto affascinante sfera interiore, alla loro storia personale, fatta anche di relazioni sociali (ove sia permesso loro di praticarle) e legami familiari, alle attività che sono in grado di compiere. È da questo insieme variegato e individuale di capacità, interessi e azioni, oltreché dalle combinazioni di forme, colori e movimenti, che (ad es.) l'eleganza, la maestosità, la grazia, la regalità degli animali in questione emergono. Così considerate, tali qualità non solo soddisferanno la nostra curiosità estetica, ma pungoleranno anche la nostra sensibilità morale, ragion per cui saranno per noi difficilmente accettabili pratiche e istituzioni come la caccia sportiva, gli zoo e i circhi tradizionali, e la selezione genetica degli animali da compagnia.

Che dire, tuttavia, degli animali utilizzati nell'industria alimentare, ovvero, della stragrande maggioranza degli abitanti di questo pianeta? Solitamente, non prestiamo attenzione alla vita degli animali rinchiusi negli allevamenti intensivi − il nostro contatto con essi avviene principalmente, come dice Singer[42], all'ora dei pasti, quando li consumiamo −, né rinveniamo nel loro aspetto alcun barlume di bellezza. Alcuni (ad es., i maiali) sono anzi additati come "brutti" e "sporchi". Oltre al danno (morale), la beffa (estetica). Eppure, se approfondissimo la conoscenza degli animali da fattoria, ci si aprirebbe dinanzi uno scenario stupefacente, variegato, poetico − che lo psicoanalista Jeffrey M. Masson ha descritto in modo minuzioso e coinvolgente nel suo bellissimo libro *Il Maiale che cantava alla luna* (2003) −, potenzialmente in grado di modificare la nostra percezione etica e insieme estetica di queste creature. Pensiamo innanzitutto proprio ai maiali, la cui presunta bruttezza e sporcizia è evocata in espressioni verbali sgradevoli di uso comune, come "questa casa sembra un porcile", "quella persona è un porco schifoso". Tale atteggiamento culturale, sostiene Masson, deriva dal fatto che «sempre meno persone vedono dei maiali vivi»[43]: se li osservassimo e studiassimo nel loro ambiente naturale, scopriremmo che si tratta di pregiudizi tanto diffusi quanto immotivati. Innanzitutto, i maiali non sono affatto sporchi; piuttosto, amano essere puliti, e usano aree di deiezione separate (dove sia loro consentito di farlo). Il motivo per cui si rotolano nel fango è che questo li protegge dalle scottature solari[44]. Quanto alla loro presunta bruttezza, essa ha probabilmente a che fare, sostiene Masson[45], col fatto che la famiglia dei "suidi", cui appartiene il maiale domestico, comprende alcune specie le cui fattezze poco corrispondono ai nostri standard estetici; inoltre, pesa anche la classificazione del maiale come animale impuro, e dunque disprezzato sia dalla religione ebraica che da quella islamica.

Tuttavia, tali ragioni vengono meno nel momento in cui, anziché appiattirci su pregiudizi storici e religiosi ormai superati, ci facciamo guidare dalla conoscenza della vera natura di questi animali, quale oggi può manifestarsi (parzialmente) in alcune fattorie tradizionali a conduzione familiare e (pienamente) nei cosiddetti rifugi o santuari[46]. Scopriremo allora che i maiali sono estremamente intelligenti, dispongono di ottima memoria, sognano[47]. Alcune loro caratteristiche e attitudini ne fanno poi degli esseri molto simili agli umani: sono animali socievoli; le femmine formano famiglie stabili; i maialini, come i nostri bambini, amano giocare e divertirsi; esprimono amicizia verso i propri simili (ma anche con membri di altre specie);

[42] P. Singer, *Nuova liberazione animale*, cit., p. 145.
[43] J.M. Masson, *Il maiale che cantava alla luna. La vita emotiva degli animali da fattoria* (2003), tr. it. di G. Ghio, Il Saggiatore, Milano 2024, p. 39.
[44] Ivi, p. 31.
[45] Ivi, p. 43.
[46] Sono così definiti quei luoghi che offrono rifugio e protezione agli animali salvati da situazioni di sfruttamento (soprattutto, per mano dell'industria agroalimentare), maltrattamenti, o abbandoni.
[47] Cfr. J.M. Masson, *Il maiale che cantava alla luna*, cit., pp. 29, 44, 53, e P. Singer, *Nuova liberazione animale*, cit., p. 184.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

amano esplorare cibi diversi; sono «irritabili e capricciosi»[48]. Ogni maiale, proprio come ogni essere umano, è «un individuo a sé»; alcuni hanno un carattere forte, altri sono ipersensibili e malinconici[49]. Esistono molte prove e testimonianze anche della notevole sensibilità dei maiali, i quali possono provare un'ampia gamma di emozioni, che vanno da stati di «gioia assoluta» a sentimenti negativi come rabbia, paura, tristezza[50]. Possiamo persino attribuire virtù morali ai maiali, nella misura in cui sanno essere gentili con chi li tratta bene e soccorrono altri maiali che si trovano in difficoltà[51]. Se guardassimo un maiale tenendo conto di tutti questi fattori, la nostra percezione e il nostro giudizio sull'animale cambierebbero drasticamente di segno[52]. Nei suoi occhi piccoli − ben lontani dal paradigma del *baby schema* (occhi grandi, orecchie piccole, muso corto, ecc.) che spesso superficialmente ricerchiamo negli animali domestici −, in quello sguardo curioso, insieme penetrante e malinconico, vedremmo espressi i suoi sentimenti, desideri, pensieri, e anche le sue richieste (di una carezza, o di aiuto). Il suo corpo massiccio ci apparirebbe maestoso se lasciato libero di vivere nel proprio ambiente, e ammireremmo commossi e divertiti la sua capacità di provare «puro piacere» quando assapora (con la stessa concentrazione «che si legge sul volto di un artista all'opera») le delizie del palato, o nel mentre si esibisce in festose capriole[53]. Coglieremmo la poesia dell'immagine di un maiale che canta alla luna piena − non si tratta di pura fantasia: i maiali sono «creature notturne» e «amano il chiaro di luna» −; un canto che possiamo anche leggere, dice Masson, come un lamento per la sua «esistenza terrena»[54]. È qui, in questi tratti così espressivi, in questi gesti e comportamenti così ricchi di significato, che risiede, a nostro avviso, la vera, autentica bellezza di creature come i maiali. Una bellezza che viene per lo più "profanata" allorché, rinchiusi negli enormi capannoni degli allevamenti industriali, sono del tutto snaturati e privati di ogni dignità e possibilità di esprimersi e fiorire. Una bellezza che però, se scorta, può essere "pericolosa" e "sovversiva", in quanto ci spinge a mettere in discussione tutto un insieme di pregiudizi (storici, culturali, e persino estetici), abitudini (*in primis*, alimentari), e atteggiamenti diffusi, che derivano dalla nostra ignoranza circa la vera natura di queste creature sensibili, curiose, intelligenti, sorprendenti[55].

Le riflessioni svolte a proposito dei maiali possono essere facilmente estese agli altri animali d'allevamento. Anche nei loro confronti vi sono luoghi comuni da sfatare, bellezze da (ri)scoprire, e (cattive) abitudini da scardinare. A partire dai polli, i quali costituiscono la stragrande maggioranza degli animali terrestri allevati per la produzione di cibo, ma che perlopiù non godono di alcuna considerazione, etica quanto estetica. Eppure, se li osservassimo con maggiore attenzione, ci accorgeremmo che i polli sono creature ammalianti, dotate di innegabile grazia e di personalità eccentriche − che la fotografa Tamara Staples ha catturato in una raccolta di ritratti fotografici intitolata *Il pollo più bello* (*The Fairest Fowl*, 2001) −, e sono capaci di diverse interazioni emotive, sebbene vivano i loro sentimenti in un modo «arcaico e ornitologico»[56]. Le uniche

[48] J.M. Masson, *Il maiale che cantava alla luna*, cit., pp. 29-31.
[49] Ivi, p. 34.
[50] Ivi, pp. 54-55.
[51] Ivi, pp. 35-37, 53, 56.
[52] Uso qui il termine "guardare" anche in senso metaforico: sebbene il contatto visivo diretto (o mediato da immagini, video, ecc.) con l'altro (in questo caso, l'animale) produca generalmente un effetto più intenso e immediato, è possibile che il cambiamento percettivo e valutativo a cui mi riferisco avvenga anche in seguito a un atto di pensiero o di immaginazione figurata, che la lettura di un testo o l'ascolto di un'altra persona possono stimolare.
[53] Ivi, p. 54.
[54] Ivi, p. 55.
[55] L'idea di una bellezza "profanata", come pure quella di una bellezza "pericolosa" e "sovversiva", sono nuovamente riprese dal testo di Scruton (il quale invero non usa esattamente gli ultimi due aggettivi, ma esprime concetti affini) e trasposta dagli ambiti della bellezza umana e artistica a quello della bellezza animale.
[56] J.M. Masson, *Il maiale che cantava alla luna*, cit., pp. 61-62.

occasioni in cui rivolgiamo qualche pensiero ai volatili domestici − in particolare, alle galline e alle oche − è per recare offesa alla loro intelligenza. Tuttavia, contrariamente a quanto si usa dire, le galline non sono affatto "stupide", né le oche sono "sciocche"; piuttosto, possiedono entrambe, come gli altri uccelli, complesse facoltà cognitive, trasmettono informazioni essenziali ai propri simili attraverso sofisticati richiami, sono piene di vita e apprezzano «il piacere puro della compagnia»[57]. Qualità, queste, che si celano dietro il loro aspetto elegante e affascinante − si pensi alla cresta rossa e agli occhi vivaci delle galline, o al bianco piumaggio e al collo lungo delle oche −, si riflettono in alcuni particolari tratti e gesti − l'andatura elegante, rapida e fiera delle galline, o lo spettacolo delle oche selvatiche in volo −, ma che vengono sistematicamente ignorate e umiliate, nel momento in cui tali creature sono, rispettivamente, ridotte a macchine per la deposizione di uova, o sottoposte a pratiche crudeli per produrre beni di consumo come il *foie gras* o il piumino d'oca.

L'epiteto di scarsa intelligenza non ha risparmiato nemmeno i ruminanti domestici: le pecore, ad esempio, sono sovente associate, nel linguaggio metaforico, a caratteristiche negative, come la stupidità, la remissività e la viltà. Sarebbe invece più corretto, sostiene Masson[58], puntare il dito contro gli esseri umani, che si sono approfittati della docilità di tali animali per sfruttarli a loro vantaggio − ovvero per produrre, in quantità sempre più elevata e dunque con crescente inflizione di sofferenza, lana e latte (e, nel caso dei cuccioli di pecore, ovvero gli agnelli, carne) − e hanno nel tempo ridotto il potenziale intellettivo (comunque presente) di queste splendide creature. In modo analogo le capre sono state elevate a simbolo di ottusità e ignoranza nella cultura popolare (e non solo: basti pensare all'uso reiterato del termine "capra" a mo' di insulto, reso celebre da un noto critico d'arte italiano). Una sorte, anche in questo caso, del tutto immeritata, dato che le capre, oltre ad essere «belle da vedere» − molte razze di capre sono infatti allevate non per la carne o il latte, ma per il loro «valore estetico» −, possiedono molte altre affascinanti qualità: hanno un singolare senso dell'umorismo e una spiccata personalità; sono «astute», «curiose», «ricche d'inventiva»; amano «divertirsi e vagabondare»[59]. Vedere allora questi animali dall'aspetto agile e snello esprimere la loro personalità, giocare e rincorrersi, o prendere a cornate qualcuno «per scherzo», può a mio avviso regalarci un'esperienza estetica, nella misura in cui tali azioni e comportamenti manifestano, in modi interessanti e sorprendenti, alcuni aspetti del loro carattere allegro ed estroverso. E che dire dello sguardo protettivo di una mucca verso i propri figli? Tanto è forte l'istinto materno in questi animali, che gli occhi sono posizionati ai lati della testa di modo che la mucca possa seguire le tracce del vitellino e individuare i possibili predatori[60]. In quegli occhi teneri e amorosi, che esprimono gentilezza, equilibrio, integrità, e spesso (purtroppo) anche dolore (*in primis*, per l'allontanamento del vitellino[61]), si annida una bellezza di cui raramente abbiamo contezza, ma che, se percepita, dovrebbe farci riflettere su quale sia il modo giusto di trattare tali creature.

Accostare le varie caratteristiche che compongono la sfera intenzionale, emotiva e individuale degli animali al loro aspetto esteriore − sia esso, di per sé, più o meno gratificante dal punto di vista estetico −, e vederle incarnate nei loro gesti, sguardi, versi, comportamenti, non è dunque uno sterile esercizio intellettuale. Si tratta piuttosto di una forma di "contemplazione attiva", che coinvolge parimenti percezione (di

[57] Ivi, p. 165.
[58] Ivi, pp. 110-111.
[59] Ivi, pp. 110-119.
[60] Ivi, p. 134.
[61] Negli allevamenti intensivi, i vitellini vengono tolti alla madre poche ore dopo la nascita, il che provoca un dolore straziante in entrambi; i vitelli finiscono poi nell'industria della carne, mentre le mucche da latte vengono sottoposte a stressanti cicli di gestazione e iperlattazione, fino a che la loro produttività non viene «esaurita» (cfr. P. Singer, *Nuova liberazione animale*, cit., pp. 199-201).

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

ciò che si offre ai nostri sensi) e immaginazione (di ciò che le qualità esteriori schermano o rivelano), e da cui prende avvio la meraviglia, che è un'emozione di fondamentale importanza nell'indirizzare nel modo giusto i nostri atteggiamenti e comportamenti verso gli altri esseri viventi. Come spiega bene Nussbaum, la meraviglia è strettamente imparentata con lo stupore e la curiosità: essa implica il «bloccarsi d'improvviso» di fronte a qualcosa di «misterioso» che «ci colpisce nel profondo», e comporta il «cercare di capire cosa ci celi dietro le visioni e i suoni che ci colpiscono»[62]. La valenza etica della meraviglia che la bellezza − in senso ampio − degli animali suscita in noi, sta nella sua capacità di portarci «fuori da noi stessi» e «verso l'altro», e di suggerire l'idea che valga la pena che queste creature così affascinanti e straordinarie si mantengano in vita e fioriscano conformemente alla propria natura. Non solo: una volta che la meraviglia ci avrà portato ad apprezzare e approfondire la «sorprendente varietà e alterità della vita animale», la conoscenza delle reali e drammatiche condizioni di vita in cui la maggior parte degli animali versano provocherà in noi due ulteriori, e altrettanto fondamentali, «emozioni morali», vale a dire, la compassione e lo sdegno. Se la prima si fonda sull'empatia verso chi soffre e ci spinge a considerare gli animali come «parte del nostro mondo di obiettivi e progetti», lo sdegno è definito da Nussbaum una «rabbia di transizione», in quanto, più che del sentimento di rivalsa per le ingiustizie subìte, si nutre del desiderio di guardare in avanti e far sì che le cose vadano diversamente[63]. Lo sdegno ci spinge dunque a mettere in atto tanto meccanismi oppositivi (ad es., chiudere gli allevamenti intensivi, vietare gli spettacoli con animali, ecc.) quanto correttivi (ad es., cercare nuove strade per la ricerca scientifica che non facciano uso di esseri senzienti, e soprattutto passare a una dieta a base principalmente vegetale), e costituisce lo stadio finale di un percorso emozionale di crescente consapevolezza e assunzione di responsabilità (nei confronti degli animali), all'interno del quale la bellezza, quale sprone di un sentimento esteticamente connotato ed eticamente orientato come la meraviglia, funge da punto di partenza. In ciò sta il senso ultimo della visione "allargata" delle qualità estetiche del mondo animale qui proposta.

6. CONCLUSIONI

In questo saggio, ci siamo chiesti se esista qualcosa come una "bellezza dostoevskiana", che possa salvare il mondo animale dalla crudeltà umana. Dall'analisi di alcuni tra i principali modelli di bellezza animale elaborati a partire da Kant, è emerso che né la nozione estetico-formale di bellezza, né quella "aderente" ovvero mediata da considerazioni di tipo categoriale, possiedono una siffatta − almeno potenziale − valenza salvifica, ma anzi rischiano di dar luogo a comportamenti superficiali o a perniciosi pregiudizi. Abbiamo allora elaborato, a partire dalle riflessioni di Scruton sulla bellezza umana, una nozione di bellezza animale "allargata", che non si risolve negli aspetti esteriori o nella conformità a qualche funzione o criterio standard, ma tiene conto anche di quel complesso e variegato intreccio di emozioni, desideri, pensieri di cui gli animali, in quanto creature senzienti nell'accezione di Nussbaum, sono dotati, e che si manifesta in particolare − proprio come per gli esseri umani − nei loro sguardi, versi, movimenti. In tal senso, anche quegli animali che sono normalmente tenuti fuori dalla sfera dell'interesse estetico, e che per ragioni di convenienza umana non godono di alcun riguardo morale − come gli animali allevati a scopo alimentare − si mostrerebbero a noi sotto una nuova luce, interiore e (di riflesso) esteriore. A ben vedere, l'idea di estendere i criteri della

[62] M. Nussbaum, *Giustizia per gli animali*, cit., pp. 38-42.
[63] Ivi, pp. 42-46.

bellezza umana al regno animale si pone sulla scia di precedenti e legittime − poiché fondate su solide basi scientifiche e filosofiche − proposte di estensione, oltre i confini umani, di atteggiamenti, principi e prerogative che regolano i rapporti tra le persone: dalla simpatia (Darwin) al principio di uguaglianza (Singer), dai diritti (Regan) alla cittadinanza (Nussbaum). Si tratta in ciascun caso di ampliare i nostri orizzonti, siano essi etici, giuridici, politici, o (come da noi suggerito) estetici.

È tempo di restituire agli animali, la maggior parte dei quali subiscono maltrattamenti e ingiustizie per mano nostra, il diritto di vivere una vita dignitosa e fiorente, in linea con le proprie aspettative e capacità. L'apprezzamento estetico, nel senso qui specificato e difeso, può essere uno strumento in più per avvicinarci a realizzare questo obiettivo tanto difficile quanto urgente. A patto però di concepire la bellezza, anche quella animale, non come qualcosa di meramente esteriore, ma come l'incarnazione di un vissuto individuale, di una soggettività articolata e sorprendente, che suscita la nostra ammirazione, merita il massimo rispetto, e ci spinge a rimodellare il nostro rapporto con tutte le creature senzienti che, come noi, vivono su questo fragile pianeta, e con cui condividiamo − per dirla alla Nussbaum − «la pura gioia e il terrore dell'esistenza cosciente»[64].

BIBLIOGRAFIA

Allegri, F., *Gli animali e l'etica*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2015.

Carlson, A.., *Nature and Positive Aesthetics*, in "Environmental Ethics", 6/1, 1984, pp. 5-34.

Darwin, C., *I poteri mentali dell'uomo e quelli degli animali inferiori* (da *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto al sesso*, 1871), in Regan, T., Singer, P., (a cura di), *Diritti animali, obblighi umani*, tr. it. di Garavelli, P., Edizioni Gruppo Abele, Torino 1987, pp. 77-85.

Kant, I., *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. di Amoroso, L., Bur, Milano 1995.

Korsgaard, C., *A Kantian Case for Animal Rights*, in Margot, M., Kühne, D., Hänni, J., (ed.), *Animal Law – Tier and Rect: Developments and Perspectives in the 21*st *Century*, Dike Verlag, Zurich 2012, pp. 3-27.

Masson, J. M., *Il maiale che cantava alla luna. La vita emotiva degli animali da fattoria* (2003), tr. it. di Ghio, G., Il Saggiatore, Milano 2024.v

Nussbaum, M. C., *L'intelligenza delle emozioni* (2001), tr. it. di Scognamiglio, R., Il Mulino, Bologna 2004.

Nussbaum, M., *Giustizia per gli animali. La nostra responsabilità collettiva* (2022), tr. it. di Asioli, A., Il Mulino, Bologna 2023.

Nüsslein-Volhard, C., *L'Incanto degli animali. Bellezza ed evoluzione* (2017), tr. it. di Nera, L., Il Saggiatore, Milano 2020.

Oppo, A., *Quale 'bellezza' salverà il mondo? L'Idiota di Dostoevskij e un difficile enigma*, in "XÁOS. Giornale di confine", II/1, 2003, URL: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/20.htm

Pollo, S., *Considera gli animali*, Laterza, Bari-Roma 2025.

[64] Ivi, p. 111.

Regan, T., *Gabbie vuote. La sfida dei diritti animali* (2004), tr. it. di Filippi, M., Galbiati, A., Edizioni Sonda, Milano 2009.

Scruton, R., *Gli animali hanno diritti?* (1996), tr. it. di Damiani, D., Raffaello Cortina, Milano 2008.

Scruton, R., *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica* (2009), tr. it. di Majocchi, L., Vita e Pensiero, Milano 2011.

Singer, P., *Nuova liberazione animale* (2023), tr. it. di Gili, V.L., Il Saggiatore, Milano 2024.

Zangwill, N., *La metafisica della bellezza* (2001), tr. it. di Di Monte, M., Marinotti, Milano 2011.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/32302

FEELING CLOSER TO EACH OTHER. AN ART-BASED ENVIRONMENTAL EDUCATION FROM MARIA LAI'S *LEGARSI ALLA MONTAGNA*

Laura Aimo

ORCID: 0009-0007-6724-9125

Università Cattolica del Sacro Cuore (03h7r5v07)

Contacts: laura.aimo@unicatt.it

ABSTRACT

Contemporary environmental and social crises expose the limits of a paradigm grounded in separation and human dominion over nature as well as of one man over another. Although ecological and systemic thinking has profoundly challenged this worldview, a decisive gap remains between theoretical knowledge and embodied perception: we often understand interdependence without actually experiencing it. This article investigates how aesthetic experience can help bridge this gap by rendering existing relations perceptible and transforming recognition into responsibility. To address this question, it examines Maria Lai's *Legarsi alla montagna* (1981) as an exemplary form of Art-Based Environmental Education in which aesthetic, territorial, social and ritual dimensions converge. Rather than interpreting the work as a landmark of relational art alone, the article reconstructs its genesis, symbolic structure, and spatial-temporal unfolding in order to show how it reconfigures the sensory conditions through which people perceive themselves, others and the more-than-human world. Finally, discussing the features and the effects of this event, the article proposes aesthetic education as a practice of recognizing the existing relations and cultivating perceptual proximity in order to unlock new possibilities of exchange and care.

Keywords: Environmental education, Maria Lai

Feeling Closer To Each Other. An Art-Based Environmental Education From Maria Lai's *Legarsi alla montagna*

Le attuali crisi ambientali e sociali mettono in luce i limiti di un paradigma fondato sulla separazione e sul dominio dell'uomo sulla natura, nonché di un uomo sull'altro. Sebbene il pensiero ecologico e sistemico abbia profondamente messo in discussione questa visione del mondo, permane un divario decisivo tra la conoscenza teorica e la percezione vissuta: spesso comprendiamo l'interdipendenza senza viverla realmente. Questo articolo indaga su come l'esperienza estetica possa contribuire a colmare tale divario, rendendo percettibili le relazioni esistenti e trasformando il riconoscimento in responsabilità. Per affrontare questa questione, l'articolo esamina l'opera di Maria Lai *Legarsi alla montagna* (1981) come forma esemplare di educazione ambientale basata sull'arte, in cui convergono dimensioni estetiche, territoriali, sociali e rituali. Anziché interpretare l'opera solo come una pietra miliare dell'arte relazionale, l'articolo ne ricostruisce la

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Laura Aimo

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

genesi, la struttura simbolica e lo svolgersi spazio-temporale per mostrare come essa riconfiguri le condizioni sensoriali attraverso le quali le persone percepiscono se stesse, gli altri e il mondo oltre l'umano. Infine, discutendo le caratteristiche e gli effetti di questo evento, l'articolo propone l'educazione estetica come pratica volta a riconoscere le relazioni esistenti e a coltivare la vicinanza percettiva, al fine di sbloccare nuove possibilità di scambio e cura**.**

Parole chiave: Educazione ambientale, Maria Lai

This what art should do:
make us feel more united.
Otherwise we're not human beings.

M. Lai[1]

1. QUAESTION

We are experiencing a very deep crisis of civilization. The logic of separation and the paradigm of human dominion over nature – as well as of one man over another – on which Western culture has been built and founded for at least 10,000 years is showing its catastrophic effects at the environmental, social and individual levels. It is a paradigm that has now been scientifically challenged from many points of view and in various ways, yet a new model struggles to transpose itself from the theoretical to the practical level, to become an integrated and widespread perceptual pattern even for those who nurture and profess an ecocentric and systemic thinking. The deepest fracture, therefore, concerns not knowledge itself, but its integration.

Starting from this gap I propose to explore what can contribute to a new way of perceiving and inhabiting the present in order to feel closer to each other. Specifically, there are three questions that move my investigation: how can art disclose relations that usually remain unnoticed? How can such disclosure become embodied experience rather than remaining merely abstract knowledge? And how can the recognition of existing relations generate responsibility, thereby opening up new possibilities for coexistence? Through the analysis of an emblematic example, Maria Lai's *Legarsi alla montagna* (1981), I mean to show how, by reconfiguring the sensory conditions through which the real is perceived, and by recognising the relations that already exist within it, new forms of exchange can be unlocked. To this end, the argument is set out as follows: after a premise designed to justify the case study and the methodological approach (§2), the article reconstructs genesis, symbolic structure, and spatial-temporal unfolding of the event (§3-4). Finally, an analysis of its features and effects – also in comparison with other initiatives – highlights, from a philosophical and pedagogical perspective, why it continues to inspire pratices aimed at fostering a sense of continuity and care amongst all beings, both human and non-human (§5).

At stake is ultimately the very possibility of *aesthetic education*. That is, of an education that does not instrumentally employ art for seducing and shaping our aesthetic capacities – as perception, imagination, feeling, taste, intuition, just to name but a few – on an already preconstituted thought, but one that recognizes the mutual making of body and logos together, moment by moment, in a constitutive two-way

[1] M. Lai in C. Di Giovanni, Postscriptum, documentary film, Cagliari 2013.

relationship. Moreover, as Alexander Baumgarten himself wrote in 1750, in the founding text of the discipline of aesthetics, nature does not leap, either in or out of us (§7). Just as noon comes from night by way of dawn, so our clear and distinct representations proceed from confused ones, and it is only by taking care of this confusion – which means fused together, indicating an original co-unity – that we can avoid errors in logical thought and remain faithful to the *continuum* of being, whilst respecting and promoting the richness of its differences.

2. FOCUS AND METHOD

Among the many artistic works that have explored the relationship between art, environment and collectivity during the second half of the twentieth century, Maria Lai's *Legarsi alla montagna* occupies a singular position. It has been approached as relational art, public art, environmental intervention, participatory practice, ritual action. Yet none of these definitions, taken on its own, fully accounts for its complexity[2].

What takes place in Ulassai is not the production of an object but the unfolding of an *event*: temporary, collective, processual, site-bound, ancestral yet radical contemporary. This is why the work may be read first of all as a singular form of Art-Based Environmental Education[3]. Meri-Helga Mantere's formulation is particularly useful here insofar as it situates art as a mode of cultivating environmental sensitivity through perception, imagination and embodied engagement: relation, in this perspective, is not transmitted as information but formed through experience. Lai's work radicalises this possibility and anticipates more recent art practices[4] by relocating it within a collective public gesture that is simultaneously aesthetic, symbolic, territorial, cooperative and educational.

Placed within a broader international debate in environmental aesthetics[5], the specificity of the event becomes even clearer. Arnold Berleant's reflections on *aesthetic engagement* describe environment not as an object contemplated from a distance, but as a participatory field in which perceiver and world are mutually implicated[6]. Similarly, Yuriko Saito's work on everyday aesthetics has shown how aesthetic meaning emerges within ordinary practices of inhabitation, attention and care[7], while Tim Ingold's reflections on dwelling foreground the relational and processual character of living as correspondence between bodies, materials and environment[8]. Without being reducible to any of these frameworks, Lai's intervention resonates deeply with them because *Legarsi alla montagna* is not a representation of environment: it is *an activation of environment as relation*. There are, however, three reasons that make this work a prime example of a certain idea of aesthetic education[9] and that are indicative of a particular approach to this type of practical and theoretical research: the relevance of primitive culture and childhood knowledge; the importance of the

[2] Maria Lai couldn't, by her own admission, find the right word to define the operation, despite the similarities with other events. See M. Lai in F. D'Amico, G. Murtas (a cura di), *Inventare altri spazi*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei Musei, dicembre 1993), Arte Duchamp, Cagliari 1993, p. 87.

[3] H.-H. Mantere (ed.), *Image of the Earth. Writing on art-based environmental education*, engl. transl. by M. Barron, University of Art of Design, Helsinki 1995. See also J. van Boeckel, *At the Heart of Art and Earth. An Exploration of Practices in Art-Based Environmental Education*, Aalto ARTS Books, Helsinki 2013.

[4] See G.H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Content*, Duke University Press, Durham (NC) 2011.

[5] See E. Brady, J. Prior, *Environmental Aesthetics: A Synthetic Review*, in "*People and Nature*", II (2020), pp. 254-266.

[6] A. Berleant, *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*, Routledge, London-New York 2018.

[7] Y. Saito, *Aesthetics of Care: Practice in Everyday Life*, Bloomsbury Academic, London 2022.

[8] See T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London-New York 2000.

[9] See R. Diodato, L. Aimo, *Un'idea di educazione estetica*, Morcelliana-Scholé, Brescia 2021.

relation and the recognition of its quality, regardless of moral or value judgements; the ephemeral nature of the event, and yet its power to leave a lasting mark.

2.1. *Primitive culture and childhood knowledge*

Approaching Maria Lai's poetics forces a twofold movement of *perceptual dislocation*. The first is dictated by Sardinia. An island that is perceived to be other than the continent and Italy itself while constituting a single state identity: a place of separation and new beginning, as Deleuze would say[10]. A land strongly exploited by colonialism in all forms (from the Phoenicians to the Romans, from the Piedmontese to today's economic lobbies), but which has been able to preserve a millenary Nuragic and pre-Nuragic culture. A land where Maria Lai was born and grew up free, during her childhood outside linear schooling paths, "free to learn" – quoting Peter Gray's famous book[11] – but in close contact with the wild and with the daily aesthetics of a population still strongly tied to its traditions: from myths to rituals, from weaving to cooking, which she would take up and make immortal with her artistic works. As she writes: «I was illiterate, but full of fairy tales. The things I did later, as an adult, began at that age»[12].

2.2. *Relational art*

Legarsi alla montagna is considered the first example of relational art which then boomed into the world in the 1990s[13]. As Nicholas Bourriad writes in 1998[14], this kind of art takes as a theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context, rather than the affirmation of an autonomous and private symbolic space. What characterizes Maria Lai's poetics, however, is that her art is a "state of encounter" not limited to a group of human beings and their cultural productions but including that which from long before precedes and follows them in terms of space and time, something that in the work under investigation is emblematically embodied by the mountain. In this widening of the field – which goes even beyond the simple intersection between participatory art and geography[15] – I think we can find a particular kind of art-based environmental education able to promote a culture of proximity and correspondence. Furthermore, the event is characterised by the *democratic nature* of the participation process: the artist's *way* of involving the community and the *quality* of the relationships that this reveals and produces allows conflicts to be sustained, not erased, in line with the idea of "relational antagonism" proposed by Claire Bishop[16].

[10] See G. Deleuze, *Cause e ragioni delle isole deserte*, in Id., *L'isola deserta e altri scritti*, it. ed. and transl. by D. Borca, Einaudi, Torino 2007, pp. 3-9.

[11] See P. Gray, *Free to Learn. Why Unleashing the Instinct to Play Will Make Our Children Happier, More Self-Reliant, and Better Students for Life*, Basic Books, New York 2013.

[12] M. Lai in *Museo dell'Olio della Sabina*, Arte Duchamp, Cagliari 2001, p. 57.

[13] See A. Pioselli, *Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 20-38; E. Pontiggia, *Art and Connection, Legarsi alla montagna*, in M. *Lai. Art and Connection*, engl. transl. by R. Bertagnin, Illisso, Nuoro 2017, pp. 178-191.

[14] N. Bourriaud, *Relational Aesthetics* (1998), engl. transl., Les presses du réel, Dijon-Quetigny 2002.

[15] See D. McNally, *Participatory Art and Geography: Politics, Publics, and Space*, in *"Progress in Human Geography"*, XLVIII/5, 2024, pp. 537–551.

[16] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", CX, Fall 2004, pp. 51-79. See also Ead., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.

2.3. *Traces of the ephemeral*

Legarsi alla montagna – unlike much of Land Art and Public Art – has not permanently altered the landscape in which it took place. However, such was the extraordinariness of its conception and inhabitants' involvement process that it marked a point of no return in the memory and life of the village; moreover, such was the impact also externally that it generated (and may still inspire) many other generative projects. A rich documentation of the work has contributed to this: starting from Tonino Casula's video *Legare collegare* ("Bind connect")[17] passing through Piero Berengo Gardin's black and white photos[18] in which Maria Lai highlights in blue the thread that constitutes the key element of the whole operation until arriving at the testimonies of the artist and other participants[19]. This rich material thus makes it possible to reconstruct the genesis and structure of the event and thus be able to extrapolate an indication of work from an aesthetic applied point of view.

2.4. *From genesis to continuum care*

Methodologically, I will proceed by highlighting the two fundamental *coordinates* of the event – *space* and *time* – and taking care of the *details* that have established its canonicity. I prefer to the mere analysis of its structure and outcomes the account of its *genesis* and *development* because it is only from the living force of its birth, the coherence of its passages and the incisiveness of the gestures and symbols that we can perceive its cultural value and its aura – *à la* Benjamin – and grasp equally fertile indications for today. For as Baumgarten writes: «Let the thing be your care, the shining order the second, finally and thirdly, occupy yourself with signs»[20]. Moreover, this choice means to respect the very nature of the work of art in question, as in fact Maria Lai writes: «An artwork is not a piece of scientific research, but an opportunity for contact with the universal. However, the contact must be direct and individual»[21]. Finally, I will share some conclusions on the limits and the possibilities of the event and on singularity of the experience in comparison to other poetics, performances and theories. The aim is that, thanks this deferred and aesthetic reasoning of experience, everyone can draw a mark for himself or herself in order to notice, take care and promote the relationship between visible and invisible, themselves and others and any other polarities in which we fragment the *continuum* of nature.

3. SPACE

Ulassai is the birthplace of Maria Lai, a small village set in rock in the heart of Ogliastra: a place of deep gorges and caves, ponds and waterfalls, including the highest in the whole of Sardinia. Ulassai is a place

[17] Freely avalaible on Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=0rVoN64Fz-o) it is an artpiece itself.

[18] «The legend representes us. At the end of the day, it's all of us, with our fears and our endless desire for freedom and miraculous safety, who have created it, and you, dear Piero, with your photos will make sure i twill never be forgotten again» (M. Lai in R. Prunas, *Ulassai. The Legend and Its Photographers*, in E. Pontiggia, *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021, p. 130). These photos are stored in Maria Lai Archive but they are reproduced in the book above-mentioned.

[19] See B. Pietromarchi, L. Lonardelli (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, exhibition catalogue (MAXXI, Rome), 5 Continents Editions, Milano 2019, pp. 198-209; C. Liliu, G. Moccia, *Legarsi alla montagna di Maria Lai*, Arte Duchamp, Cagliari 2008 (documentary); G. Orru, *Un'ora con Maria Lai*, Centro Documentazione Regione Autonoma della Sardegna 2003 (videointerview); E. Pontiggia, *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit.; *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'Arte*, Arte Duchamp, Cagliari 2006.

[20] G. Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a.d. Oder 1750-1758, §13.

[21] M. Lai in *Maria Lai. Lo scialle della luna*, Arte Duchamp, Cagliari 2000, p. 48.

that we would call aesthetically *sublime*, but also and more than anything difficult to reach and impervious to inhabit: a place of landslides, floods, droughts, of severe natural disasters that make the survival of the human species complex. But Ulassai is also a place where heinous violence has been carried out by man toward man. As Giuliana Lai said: «In ancient times this was the area most infested by bandits, who would attack either to rob or in vengeance»[22].

In 1955 Maria and Giuliana Lai's brother Lorenzo was murdered in an ambush actually aimed at kidnapping her other brother Gianni (who, by the way, would still die tragically in a plane crash in 1971). Maria, stricken by this event (and determined not to want to know the identity of the murderer), leaves the island to move to Rome where she will remain for more than 20 years and where she will witness the rise and eventual consecration of her artistic career, marked by its share of highs and lows. However, in 1980 Mayor Podda invites her to return to her hometown and commissions her to draw up a war memorial. The mayor thus hopes, thanks to her fame, that the village will enter into history. Maria Lai refuses, saying she wants to do something for the living. She proposes to make history not by commemorating what has been but by doing something that has never been done elsewhere, though she does not yet know what. This is a central point of Maria Lai's poetics, closely connected – as we shall see – to her idea of myth and art: *memory* is not an archive, a mausoleum or a collection of monolithic data, but a *living laboratory* of traces, ghosts, possibilities yet and always to be fulfilled.

This idea thus allows us to move on to the other fundamental coordinate of the work, time, and to articulate the birth and development of the work in 4 steps, indeed in the 4 acts of a true transformative *rite*[23].

4. TIME

4.1. *Act I - Waiting*

Maria Lai's proposal is discussed in the municipality for a year and a half. And it is at that moment, in that process of *encounter* and *confrontation*, that the work begins for the artist. In the village there was no dialogue until then: she gives to think and is able to wait. Nothing guarantees the start of the work, but she is not afraid. The conception and gestation of a new creature have to take into account the possibility of an untimely death.

4.2. *Act II - Between Myth and History*

Once the proposal is accepted, Maria Lai seeks inspiration and help from the *past*. She interviews the elders, the living memory of the country, collecting myths and legends. She looks backward to move forward. There is one myth in particular that strikes her: "Sa Rutta de Is'Antigus" (The Cave of the Ancients). It is a myth linked to a true story: a fragment of rock from the Tacco (the imposing rocky complex above the

[22] G. Lai in E. Pontiggia, *Maria Lai. An Event Created in Concord*, in Ead., *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 108.

[23] Reflecting on the atmosphere of those days in Ulassai, Maria Sofia Pisu compares the event to a *wedding*. Indeed, there are many similarities with this rite of passage that sees the constitution of a new family. However, there are many forced implications in this parallelism that do not take into account the collective dimension – it is not just two individuals who are uniting – and the multi-level interpretation of the relational work in question – the inhabitants re-establish an original unity not only among themselves, but also with the mountain and with the Madonna, symbols of a systemic consciousness, of a universal matrix that is both sensitive and intelligent at the same time. See M.S. Pisu, *Parallel Rhythms*, in E. Pontiggia, *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., pp. 124-129.

village) had detached and swept away a house in Ulassai (some say in 1861). Only a little girl had been saved, who was reportedly holding a celestial ribbon.

The myth, however, was much older than that event[24], and since – as the philosopher Gian Battista Vico says – if stories are preserved and handed down it is because they have a «reason for truth»[25], Maria Lai realizes that in that tale time and eternity, particular and universal become close until they coincide: that myth is a "fantastic universal" that springs from and attests to a particular apprehension and expression of the world, but it is also a starting point for possible new discoveries and creations.

This is Maria Lai's version of the myth, highlighting a thread that unravels through time and beyond time:

> A girl is sent to take some bread to shepherds up on the mountains. When she gets there, she hears a rumble of thunder and realizes a storm is about to break. So she quickly makes for a big cave and there she finds all the flocks of sheep and their shepherds taking shelter and waiting for the storm to blow over. As she peers out at the rain she suddenly sees a pale blue ribbon being tossed around by the wind. The shepherds see it too, but don't' give it a second thought, believing it to be just something someone has mislaid. But the little girl is still capable of wonder and lets her imagination run riot. She runs after the ribbon, heedless of the rain. At that very moment the cave's roof collapses, crushing both sheep and shepherds[26].

From this written drafting of the myth, another salient character of Maria Lai's poetics immediately emerges: art is something simple, often a discarded material, just like a thread carried by the wind, considered superfluous, useless, and yet *saving*. How? By giving «direction»[27], breaking out of solidified habits and perceptual-cognitive patterns and opening up new possibilities, taking us out of the logic of calculation and control and immersing us in the free experience of wonder.

And it is precisely from this thread that the intuition of the work for Maria Lai comes: the idea is to tie the houses of the village to each other and finally to unite them all to the mountain, that is, to nature and the transcendent, to something that exceeds man, his finiteness but also his egoic presumption of dominance. This is a crazy idea because in the village neighbors do not talk to each other and Maria Lai knows this well: she too is animated by conflicting feelings. Yet it is still the grandeur of the mountain, of what is there, of what cannot be ignored and that even in stillness proves to be alive and in constant metamorphosis that suggests the answer. Maria Lai understands that if one is to pull a thread to symbolize the need for a relationship of unity and reciprocity, one must begin by acknowledging and attesting to the state of the relationship at the active moment, however *negative* it may appear.

«I face everything, exactly the way it is»[28]: they are psychotherapist and phenomenological philosopher Bert Hellinger's words – "father" and developer of the Family Constellations Method in the same years – but they also well summarize Maria Lai's approach. Therefore, the artist proposes to lay a different thread depending on the relationship between one house and another:

1. In the case of a bond of affection or kinship a typical local bread is tied, the one baked for feast days.
2. If there is simple bond of acquaintance and friendship a simple knot is tied.

[24] «We've established that the story has been passed down from generation to generation for around four hundred years», M. Lai in E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, in "Flash Art", XXIX/199, 1996, pp. 70-72, qui p. 72.

[25] G.B. Vico, *Principi di Scienza Nuova*, ed. by A. Battistini, Mondadori, Milano 2023, first book, second section, XVI element (the translation from italian is mine).

[26] M. Lai in E. Pontiggia, *Maria Lai. An Event Created in Concord*, cit., p. 110.

[27] M. Lai in B. Della Polla, E. Guerrato, *Sospesa tra cielo e terra*, documentary, Ulassai-Cardedu 2007.

[28] See B. Hellinger in B. Hellinger, G. ten Hövel, *Aknowledging What Is*, engl. transl. by. C. Beaumont, Zeit, Tucker & Co., Phoenix, Arizona 1999.

3. In the case of enmity or conflict the thread is allowed to run smoothly, taut.

Many arguments are raised against the project, even by those who are very close to Maria. These are technical-logistical concerns – how to find such a long thread (26 km!)? – but mostly perplexities related to human factors and meaning: how to convince people who are largely illiterate and who hate each other to participate in this joint action? But above all, for what purpose? Not to mention all those who wonder: is this art?[29] But this is precisely where Maria Lai's vision, confidence, and determination make a difference by etching history, because in the end the event happens and decrees a new incipit for the country and for the history of art and culture.

4.3. *Act III: For an Aesthetics of the Continuum*

The event is planned for September 8, 1981. This choice is indicative of the action and poetics of *continuity* that can make a difference in these times of separation, conflict and war. Since it is the day dedicated to the nativity of the Virgin Mary, the performative action joins the Christian procession dedicated to her by tying the threads passed among the houses to the blue dress of the Madonna. For Maria Lai, there is no opposition between art and religion just as there is no clear separation between culture and nature. The celestial of the Virgin's mantle as well as that of the ribbon springs from and flows to the same source. For the artist, these are two sides of the same coin, two faces of the same plexus, capable together of becoming a tangible symbol of the interpenetration of spiritual and material and any other polarity of which life consists but to which it is not reducible[30]. As she writes: «Man needs to put that which is visible along with the invisible in order to draw up fables, legends, feasts, songs, art»[31].

Moreover, September 8 is the date of the Italian government's armistice during World War II, a day that marks the beginning of chaos and civil strife on the peninsula. There are no texts documenting a reflection by Maria Lai on this matter, but it is hard to believe that this coincidence goes unnoticed by her. Certainly, as art historian Filippo Menna writes, «Legend becomes reality [...] art succeeded where religion and politics had failed to do so»[32]. At least for one day Maria Lai is able to create the conditions for people *to feel closer to each other*, to work all together and to perceive as one what they daily experience as distinct and irreconcilable[33].

The fact that the action begins in a large field on the edge of the village, from 13 pieces of light blue fabric donated by a local merchant, a uniform surface that is torn and divided by the inhabitants themselves

[29] Giuliana Lai reports sister's feedbacks: «Maria was almost always in Ulassai, but in the evenings she would phone and tell me about how the day's meetings and arguments went, especially as regards her discussions with the townsfolk. "Who is paying you?" "*No one's paying me*" "You're asking us to do something useless, and you're not giving us any money" "*Excuse me, do you like dancing?*" "I love it" "But dancing's useless too, you don't get any money out of it"». G. Lai, *Ritagli*, Illisso, Nuoro 2012, pp. 28-29.

[30] See Maria Lai's work on the Nativity Scene. As she writes: «Is Art not the highest tribute that can elevate man to God?» (M. Lai, *Fuori era notte. I presepi*, engl. transl. by I. Cameron, Arte Duchamp, Cagliari 2004, p. 133).

[31] M. Lai, *Curiosape*, with G. Murtas's texts, eng. transl. by J. Cameron, Cagliari, Arte Duchamp 2022. I have taken the decision of changing the translation of 'feste' to "feasts" rather than 'parties' because it is more consistent with Maria Lai's discourse and thinking.

[32] F. Menna, *Per Ulassai*, June 1982, now in *Maria Lai. Come un gioco*, exhibition catalogue (Nuoro, Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro, July 11-September 29 2002), ed. by E. De Cecco, Arte Duchamp, Cagliari 2002, pp. 54-55.

[33] As Maria Lai said: «I went back to my hometown on that occasion at the requests of the Christian Democrat mayor. On account of the rivalry between the Christians Democrats and the Communists, this appeal was alone enough to cause a split in the town between those in favor of my taking on the job and those against. I had never been a member of any party; I had never taken an interest in politics; all I knew was that forty million [lira] had been earmarked for a war memorial. I asked why. […] The first step was to get the town to discuss things and to come to a collective decision: the real problem in Ulassai is the lack of the communication, the simmering, widespread ill feeling. This was an opportunity for people to meet and talk things over» in E. Pontiggia, *Maria Lai. An Event Created in Concord*, cit., pp. 108-109.

into several strips is also relevant. What is evoked is a «bloodless sacrifice»[34], the separation and individuation at the origin of life and its movement, but also its ever-underlying and final unity: the B&W photos later colored by Maria Lai with a blue marker portray this well, emphasizing the bonds between women, children, men, the elderly, pieces of concrete and rock that the thread binding highlights.

4.4. *IV: Active Surrender*

The ritual closes the following day with a double action in which the inhabitants seem to be no longer protagonists, but which actually allows them to refine and integrate the experience they have had.

First, musician Angelo Persichilli plays the flute throughout the village. It is a gentle, vibrational *release* after the intensity of the previous day's melee. An invitation to be silent, to refine feeling, to move from the materiality and visibility of the tape and the links it highlighted to their more intangible and subtle dimension, to a harmony and frequency to be grasped and tuned in to. Finally, six professional climbers connect the blue thread to Mount Gedili, the highest peak behind the village. It is a gesture of *recognition* and *respect* toward the power of nature, a strengthening of the bond that unites its fortunes with those of man, a kind of votive offering and request for peace. As Maria Lai says: «The wire looked like a stream of water gushing from the rock»[35]. But in this operation one can also see an invitation to change point of view, to raise and widen one's gaze, to adopt a vertical perspective with respect to the horizontal plane of relationships and problems highlighted the previous day.

In a complementary way to what was done with the procession dedicated to the Virgin Mary, the artist thus urges *active surrender*. Life cannot be controlled, predicted, solved, optimized. Landslides and storms as well as conflicts and death are the order of the day, yet if we try not to identify with the forms, differences and positions achieved, if we recognize and renew our belonging to a larger unity in constant transformation, a future is always still ready to unfold.

5. CONCLUSIONS

5.1. *Limits and Possibilities*

Maria Lai knows the *limits* of her work. As she herself writes, «I tried to convince people to make the work. People made it, appreciated it but did not understand it»[36]. As Elena Potiggia points out, her art is «purposeful, but never consolatory or naively optimistic»[37]. The artist looks for – and perceives – a «superhistorical truth», something that usually escapes modern culture and intellectualism, but also unlearning: it is something dealing with «wisdom»[38]. At the same time, Lai knows that what happens in Ulassai is a true «miracle»[39]. His fellow villagers have the opportunity to recognize the bonds that constitute them, but also to engrave in their

[34] *Ivi*, p. 117.
[35] *Ivi*, p. 120.
[36] M. Lai in G. Cuccu, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Arte Duchamp, Cagliari 2002, p. 72.
[37] E. Pontiggia in Pietromarchi B., Lonardelli L. (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra tenuta al MAXXI di Roma, 5 Continents Editions, Milano 2019, p. 60. *Tenendo per mano il sole* ("Holding the Shadow by the Hand") – her famous handwritten and hand-stitched fairy tale – ends with "they lived" and not "they lived happily ever after".
[38] E. Pontiggia, *Maria Lai. An Event Created in Concord*, cit., p. 110.
[39] M. Lai in G. Spadetta, *Viaggio nel cuore dell'Ogliastra*, documentary film, directed by. P. Jones, 2009.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

memory a new trace: a trace made of closeness and peaceful coexistence and cooperation despite differences.

The entire performance process is an invitation, a kick-off, an initiation, to be cultivated, relaunched and recreated every day. Recalling the famous textile metaphor in Plato's *Phaedo*[40], it is as if the inhabitants had the chance to become aware of the great loom to which we work every day, spinning and unravelling the relationships that constitutes us as body-soul. As the artist writes:

> The loom = item of re-creation
> Place of daily weaving, interweaving threads of life.
> A clear invitation to continue weaving, respecting the circular motion of time echoed by the slow binding action.
> The poetry that springs from a plain pale-blue ribbon.
> Imparting life, human interaction[41].

As a 2011 survey shows[42], the village is thus transformed in the following years into a *community-laboratory*, generating joint projects, alliances between subjects and social and economic development. For example the women's textile is reestablished and with the money saved for the war memorial, the women are able to apply to restore the old wash house and have a public space to meet. In addition, many other works are co-designed: the park, the wind power system, the nursery and its outdoor spaces, the library/cultural centre to document local culture.

On her part, the artist does not cease to be *present* and to create new generative process[43]. If indifference is contagious, says Maria Lai[44], so can be creativity if one shares the same emotion. And so she does not give up and starts her «secular evangelism»[45] on aesthetic matters. She collaborates with the locals to promote projects and to awaken the country through art works that are minimal yet dense with meaning: starting from the wash house – where the artist creates in 1982 a loom-ceiling to better integrate structural elements into the overall composition – passing through scarp – where in 1993 Maria continues the work of nature by securing land at risk of landslides – to the "walled books" that from 2003 have dotted one of the oldest streets in the village reminding that "the most living social gathering is chorus, dance, art"[46].

But the list could go on, all the way to the Art Station, a museum opened in 2006 following the artist's donation of more than 140 works[47]. It rises in the premises of the ex-railway in Ulassai to show once again the continuity between the everyday and extra-everyday dimensions of existence and still tries to bring art closer to ordinary people through exhibitions, performances and simple and profound participatory actions. Maria Lai's poetics is characterised by works that open up and extend themselves, far removed from monumentality and immobility, but also from the desire to occupy space, to fill it. «What

40 Plato, *Phaedo*, ed. by C.J. Rowe, Cambridge University Press, Cambridge 1993, 86e-88b.
41 M Lai in E. Pontiggia, *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 1.
42 C. Sardu, A. Mereu, A. Sotgiu, P. Contu, *A bottom-up art event gave birth to a process of community empowerment in an Italian village*, in «Global health promotion», XIX/1, 2011, pp. 5-13. DOI: https://doi.org/10.1177/1757975911423074. Among other effects: textile workshops, the park, the wind power system, the nursery and its outdoor spaces, the library/cultural center to document the local culture, Ulassai as an open-air art workshop and tourist company, economic development and the resulting improvement for the health status and quality of life.
43 See R.P. Ladogana, *Maria Lai a Ulassai e Alberto Burri a Gibellina*, in Ead., *Isole, arte, spazio pubblico. Interventi di arte ambientale in Sardegna e in Sicilia*, Postmedia Books, Milano 2025, pp. 29-41, especially p. 34.
44 M. Lai in G. Cuccu, *Le ragioni dell'arte*, cit., p. 20.
45 E. Pontiggia, *Maria Lai. An Event Created in Concord*, cit., p. 118.
46 This is one of the phrase painted on the wax tablets that serve as walled books.
47 See https://www.stazionedellarte.com/ .

voids do your works suggest?» – asks Giuseppina Cuccu – and she answers: «Perhaps those indicated by the oblique lines as trajectories towards the outside, which are always present in my drawings, in the frames, in the geographies, in the sewn books, in the concrete walls, in the intervention on the territory *Legarsi alla montagna*»[48]

5.2. *Background and Exceedance*

Legarsi alla montagna can be approached to different artistic currents of the second half of the twentieth century: from the *Happening* to *Land art*[49] – where, however, there is no public participation in the monumentality of the work – or *Public Art* – Maria Lai anticipates by a year Joseph Beuys who for Documenta in Kassel realizes *7,000 Eichen*, 7000 oaks planted by the inhabitants[50]. But what distinguishes Maria Lai's artistic operation? According to my argumentation, the Ulassai event is marked by a strong *ritual force*, rooted in *symbolic power* anchored in the *territory* and the *bodies* that made the event possible, capable of recognizing and investing every gesture and living form with holiness. Its *aura*, in Benjamin's sense, derives from the unrepeatable appearance of a relation made perceptible in a specific place and time. Its profoundly cultic nature – expressed in a contemporary key – lies in the fact that the community does not merely look at an artwork, but becomes involved in a sensory reconfiguration through which the mountain, the village, memory, conflict and care are temporarily bound together.

Then there is a *philosophical* and *pedagogical intent* alien to many artists, even contemporary ones. Maria Lai is interested not only in highlighting the relationship between art and life but that people can have *direct experience* of the salvific value of art, the concrete possibility and necessity of a harmony between people and with nature, a communion between the visible and the invisible which do not erase, but sustain the differences. As Elena Pontiggia writes:

> But what interested Lai wasn't so much the linguistic or stylistic aspect of this collective action, or even its chronological primacy – that she was the first to attempt such a work. She was attracted to the ethical and social implications of her involvement: she had managed to persuade people to speak to one another, to collaborate, and, yes, to "bind together" and not be intimidated by the mystery of art[51].

The *fragility* of this relationship and personal *responsibility* in this regard are the focuses of Maria Lai's research. In the action she proposes in Ulassai, for example, the "surprise effect" is missing: the inhabitants know very well how the event will unfold and have to choose for themselves how to pull the thread. This is an assumption of awareness of the relationships in place, but also a commitment with their continuation. Moreover, from the very beginning the work – a kind of *Non-ument*, citing Gordon Matta-Clark's neologism, as used by Andrea Pinotti[52] – is planned and destined not to endure: with

[48] M. Lai in G. Cuccu, *Le ragioni dell'arte*, cit., p.16.

[49] During the event planning phase, Maria Lai often refers to the ephemeral installations of Christo and his partner. She is interested in their use of materials to emphasise the landscape, create spectacular images and evoke metaphorical meanings. See R.P. Ladogana, *Maria Lai a Ulassai e Alberto Burri a Gibellina*, cit. p. 33.

[50] See E. Pontiggia, *An Event Created in Concord*, cit., pp. 113-116 but also

[51] E. Pontiggia, *An Event Created in Concord*, cit., p. 109. I consider Alessandra Pioselli's interpretation to be rather limited, as it emphasises the artist's interest in anthropological roots in the territory and the recovery of identity memory, while minimising her tendency towards a transformative process. See A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birozzi, M. Pugliese (eds), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 20-38.

[52] A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, Jona & Levi, Monza (MB) 2023.

autumn the wind carries away all the ribbons. This means for Maria Lai to educate to the value of process, of evanescence. It means training, on the one hand, to a lightness of gaze and step on the earth, on the other, to a deep and daily intimacy with the invisible that inhabits it. Finally, through the blue thread Maria Lai also indirectly gives an environmental lesson about the need to respect and honor water, within and without: just as emotions, if denied or compressed, are in danger of exploding, so rivers, seas and waterfalls if not kept clean and not respected in their cycles and courses will sooner or later overflow.

In conclusion, it is important to remember that in the global crisis we are experiencing, we need all the help we can get to find the way forward. No person, no group, no branch of science, no doctrine or philosophy, no art already holds the key to the future, if there ever is one. We must create our future together. From my point of view, Maria Lai shows what are some of the conditions of possibility for this to happen: starting from the *existing* – the genius loci, but also from ongoing conflicts or fragile links between the sacred and the profane, the physical and built environment, the people and objects that inhabit its world – in order to recognize them, take responsibility for them, and thus *unlock* new possible connections and futures.

REFERENCES

Baumgarten, G., Aesthetica, Frankfurt a.d. Oder 1750-1758.

Benjamin, W., The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, in Id., *Selected Writings, Volume 3: 1935–1938***,** ed. by H. Eiland and M. W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2002, pp. 101-133.

Berleant, A., *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*, Routledge, London-New York 2018.

Bishop, C., Antagonism and Relational Aesthetics, in "October", CX, Fall 2004, pp. 51-79.

Ead., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.

Bourriaud, N., Relational Aesthetics (1998), engl. transl., Les presses du réel, Dijon-Quetigny 2002.

Brady, E., Prior, J., Environmental Aesthetics: A Synthetic Review, in "*People and Nature*", II, 2020, pp. 254-266.

Cuccu, G., Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce, Arte Duchamp, Cagliari 2002,

D'Amico, F., Murtas, G. (eds.), Inventare altri spazi, exhibition catalogue (Cagliari, Cittadella dei Musei, December 1993), Arte Duchamp, Cagliari 1993.

De Cecco, E., Maria Lai. Le fila del racconto, in "Flash Art", XXIX/199, 1996, pp. 70-72.

Deleuze, G., Cause e ragioni delle isole deserte, in Id., L'isola deserta e altri scritti, ital. ed. and transl. by D. Borca, Einaudi, Torino 2007, pp. 3-9.

Diodato, R., Aimo, L., Un'idea di educazione estetica, Morcelliana-Scholé, Brescia 2021.

Gray, P., Free to Learn. Why Unleashing the Instinct to Play Will Make Our Children Happier, More Self-Reliant, and Better Students for Life, Basic Books, New York 2013.

Hellinger, B., Hövel, G. ten, Aknowledging What Is, engl. transl. by. C. Beaumont, Zeit, Tucker & Co.,

Phoenix - Arizona 1999.

Ingold, T., The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill, Routledge, London-New York 2000.

Kester, G.H., The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Content, Duke University Press, Durham (NC) 2011.

Ladogana, R.P., Maria Lai a Ulassai e Alberto Burri a Gibellina, in Ead., Isole, arte, spazio pubblico. Interventi di arte ambientale in Sardegna e in Sicilia, Postmedia Books, Milano 2025, pp. 29-41.

Lai, G., Ritagli, Illisso, Nuoro 2012.

Lai, M., Curiosape, with G. Murtas's texts, eng. transl. by J. Cameron, Cagliari, Arte Duchamp 2022.

Ead., Fuori era notte. I presepi, engl. transl. by I. Cameron, Arte Duchamp, Cagliari 2004.

Mantere, H.-H. (ed.), Image of the Eart. Writing on art-based environmental education, engl. transl. by M. Barron, University of Art of Design, Helsinki 1995.

Maria Lai. Come un gioco, exhibition catalogue (Nuoro, Man Museo d'Arte Provincia di Nuoro, July 11-September 29 2002), ed. by E. De Cecco, Arte Duchamp, Cagliari 2002.

Maria Lai. Lo scialle della luna, Arte Duchamp, Cagliari 2000.

McNally, D., Participatory Art and Geography: Politics, Publics, and Space, in "*Progress in Human Geography*", XLVIII/5, 2024, pp. 537–551.

Museo dell'Olio della Sabina, Arte Duchamp, Cagliari 2001.

Pietromarchi, B., Lonardelli, L. (eds.), Maria Lai. Tenendo per mano il sole, exhibition catalogue (MAXXI, Rome), 5 Continents Editions, Milano 2019.

Pisu, M.S., Parallel Rhythms, in E. Pontiggia, Maria Lai. Legarsi alla montagna, 5 Continents Editions, Milano 2021, pp. 124-129.

Plato, Phaedo, ed. by C.J. Rowe, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Pinotti, A., Nonumento. Un paradosso della memoria, Jona & Levi, Monza (MB) 2023.

Pioselli, A., Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981, in C. Birozzi, M. Pugliese (eds.), L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 20-38.

Pontiggia, E., Maria Lai. Legarsi alla montagna, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Ead., Maria Lai. An Event Created in Concord, in Ead., Maria Lai. Legarsi alla montagna, 5 Continents Editions, Milano 2021, pp. 107-124.

Prunas, R., Ulassai. The Legend and Its Photographers, in E. Pontiggia, Maria Lai. Legarsi alla montagna, 5 Continents Editions, Milano 2021, pp. 131-132.

Saito, Y., *Aesthetics of Care: Practice in Everyday Life*, Bloomsbury Academic, London 2022.

Sardu, C., Mereu, A., Sotgiu, A., Contu, P., A Bottom-Up Art Event Gave Birth to a Process of Communi-

ty Empowerment in an Italian Village, in «Global health promotion», XIX/1, 2011, pp. 5-13.

Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'Arte, Arte Duchamp, Cagliari 2006.

van Boeckel, J., At the Heart of Art and Earth. An Exploration of Practices in Art-Based Environmental Education, Aalto ARTS Books, Helsinki 2013.

Vico, G.B., Principi di Scienza Nuova, ed. by A. Battistini, Mondadori, Milano 2023.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

VARIA

doi: 10.54103/2039-9251/32303

UN METODO PER L'ANALISI DI STRUTTURE ONIRICHE NELLE OPERE D'ARTE. APPLICAZIONE A UNA CANZONE DI BATTIATO

Massimo Magrini[1], Umberto Barcaro[2]

ORCID: MM 0000-0002-0559-0607, UB 0000-0002-1300-3900

[1] Istituto di Scienza e Tecnologie dell'Informazione - ISTI (05kacka20), [2] Università degli Studi di Pisa (03ad39j1)

Contacts: MM massimo.magrini@isti.cnr.it, UB umberto.barcaro@unipi.it

ABSTRACT

Viene proposto un metodo per l'analisi delle opere d'arte. Esso si basa sul riconoscimento e sulla descrizione di caratteristiche che presentano una forte somiglianza con le strutture che caratterizzano l'esperienza onirica. I modelli onirici presi in esame sono quelli identificati dalla ricerca sperimentale sui sogni. Il metodo trae ispirazione dall'idea che una stretta connessione strutturale tra le opere d'arte e l'esperienza onirica possa instaurare una comunicazione emotiva inconscia tra il creatore e il destinatario dell'opera d'arte. Viene presentato un esempio di applicazione del metodo: si tratta di una canzone di Franco Battiato pubblicata nel 1980. Sebbene venga riportata una singola applicazione, il metodo sembra essere generalmente applicabile alle opere d'arte.

Keywords: Musica e sogno, arte e sogno, Franco Battiato, esperienza estetica ed esperienza onirica

A Method for Analyzing Dream-Like Structures in Works of Art. Application to a Song by Battiato

A method for the analysis of artistic products is proposed. It is based on the recognition and description of features that closely resemble structures that characterize the dream experience. The dream patterns considered are those identified by experimental dream research. The method was inspired by the idea that a close structural connection between artistic works and the dream experience can establish unconscious emotional communication between the art creator and the art receiver. An example of application of the method is shown: it concerns a song by Franco Battiato released in 1980. Although a single application is reported, the method appears to be generally applicable to artistic products.

Parole chiave: Music and dreaming, art and dreaming, Franco Battiato, aesthetic experience and dream experience

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Massimo Magrini

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

Sia gli artisti sia gli studiosi di psicologia e di estetica sono consapevoli dell'esistenza e importanza della stretta connessione tra l'esperienza estetica e l'esperienza onirica. Nel corso dei millenni, e ancora diffusamente al giorno d'oggi, moltissime opere artistiche hanno rappresentato esplicitamente sogni oppure sono state ispirate da sogni. Nei primi decenni del secolo scorso, il movimento surrealista ha svolto il ruolo storico di sottolineare ed enfatizzare il valore estetico dell'esperienza onirica, ponendola esplicitamente alla base della produzione artistica[1].

Il presente studio ha lo scopo di proporre e applicare a un esempio che ci sembra significativo un metodo per approfondire la stretta connessione tra l' esperienza estetica e l'esperienza onirica da una prospettiva nuova. Ciò che ci proponiamo di mettere in evidenza e studiare più in dettaglio non è la rappresentazione esplicita di sogni nell'arte, ma la presenza di forme latenti di analogia strutturale tra sogni e prodotti artistici. Pensiamo che l'esistenza di queste forme di analogia si possa considerare generale e basilare. Il sogno è un'esperienza psicofisiologica universale: la presenza di latenti strutture oniriche può pertanto stabilire una forma di comunicazione inconscia, e proprio per questo essenziale, tra chi produce l'opera d'arte e chi vive l'esperienza estetica da essa suscitata.

La prima parte del presente studio è dedicata alla descrizione del metodo che applichiamo, che si fonda su dati fenomenologici messi in evidenza dalla ricerca sperimentale sui sogni. Vogliamo così stabilire in modo ben definito le forme di analogia strutturale tra le due esperienze, onirica ed estetica.

Pensiamo che possano essere particolarmente interessanti i risultati ottenuti dall'applicazione del metodo all'analisi di singole opere: questa restrizione permette di andare in profondità il più possibile e di applicare in dettaglio criteri ben definiti.

Nella seconda parte di questo studio consideriamo un esempio specifico, che riteniamo particolarmente adatto per mostrare l'efficacia del metodo: la canzone di Franco Battiato "Prospettiva Nevski", composta nel 1980. Si tratta di un'opera interessante sia per il testo, sia per la musica, sia per la connessione logica ed emotiva tra testo e musica. Come vedremo, la presenza di strutture oniriche latenti è fondamentale nella canzone.

Pensiamo che l'analisi che proponiamo di quest'opera possa contribuire agli sviluppi della ricerca sulla musica popolare, ricerca che ha realizzato importanti progressi negli ultimi decenni. In particolare, nell'ambito della *International Society for the Study of Popular Music*, fondata nel 1981, sono stati svolti studi interdisciplinari nei quali alle discipline musicologiche si sono aggiunte analisi semiotiche, sociologiche, economiche ed antropologiche. Tra i risultati più rilevanti ci limitiamo a indicare l'impostazione di un approccio semiotico alla musica popolare[2], la complessa definizione dei generi musicali[3], l'analisi dei caratteri specifici della produzione musicale nello studio di registrazione[4], e numerose analisi specifiche di prodotti musicali, tra cui, per esempio, la canzone "With or without you" degli U2, "Fernando" degli Abba e la "canzone d'autore" italiana[5].

[1] A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Simon Kra, Paris 1924.

[2] P. Tagg, *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, in "Semiotica", 66, 1987, 2709-298.

[3] F. Fabbri, *How Genres are Born, Change, Die*, in S. Hawkins (Ed.), *Critical Musicological* Reflections, Routledge, London 2012, pp. 181-192. trad it. in F. Fabbri, *Il tempo di una canzone*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 91-105. F. Fabbri, *Prefazione* a P. Talanca, *Nudi di canzone*, Arcana, Roma 2019, pp. 11-16.

[4] A. Bayley (Ed.), Recorded Music: Society,Technology, and Performance, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 353

[5] A. F. Moore, *U2 and the myth of authenticity in rock*, in "Popular Musicology," 3, 5-33, 1998. P. Tagg , F*ernando the Flute,* Mass Media Music Scholar's Press, New York 2000, pp. 144. F. Fabbri, A theory of musical genres: two applications, in D. Horn, P. Tagg (Eds,), Popular Music Perspectives, I*nternational Association for the Study of Popular Music, Göteborg and Exeter 2012, pp 52-81).*

"Prospettiva Nevski" appartiene al "sistema canzone", caratterizzato dall'accettazione di "selezione sonora, convenzioni notazionali e strutturali del sistema della tradizione scritta Europea"[6]. Per questa ragione, pur consapevoli del fatto che i sistemi e i codici musicali sono diversi a seconda delle culture, svolgeremo la nostra analisi principalmente sulla base di criteri propri della tradizione scritta europea. Oltre alla struttura melo-armonica, l'indagine estenderà il campo ad alcuni dei processi di produzione audio ritenuti funzionali alla presente analisi.

Ci limitiamo dunque in questo lavoro ad una sola applicazione. La singola analisi che sviluppiamo in dettaglio permetterà al lettore di rendersi conto di come il metodo sia potenzialmente applicabile ad altri prodotti musicali del passato e del presente.

1. CRITERI ALLA BASE DEL METODO

Gran parte della ricerca psicologica sul sogno è stata ispirata dalla teoria della continuità tra esperienza onirica ed esperienza reale[7]. Questa continuità è stata confermata e descritta nei suoi aspetti dettagliati applicando vari metodi, come l'uso di questionari e, in modo particolarmente efficace, l'analisi di associazioni, fornite dal sognatore stesso o dalla sognatrice stessa, ai vari elementi del sogno. L'uso delle associazioni, introdotto storicamente da Freud, è costantemente applicato con successo anche in contesti, terapeutici o sperimentali, non strettamente psicanalitici. È stato osservato che le associazioni generalmente indicano episodi della vita reale, recenti ma anche remoti, della vita di chi sogna: questi episodi costituiscono le cosiddette *sorgenti* del sogno. Le sorgenti, lungi dall'essere isolate, sono collegate tra loro da un insieme complesso di legami, di carattere nello stesso tempo logico ed emotivo[8].

Alla luce della teoria della continuità e dell'esistenza di una rete di sorgenti tra loro interconnesse, il metodo da noi applicato per la microanalisi onirica di prodotti artistici si fonda prima di tutto su due fenomeni sperimentali, statisticamente molto significativi, che stanno alla base di un modello che abbiamo proposto per il sistema responsabile della creazione dei sogni[9].

Il primo di questi fenomeni è la presenza di legami, che abbiamo chiamato *pervasivi*, che connettono tra loro più sorgenti. Questo fenomeno, dovuto all'elevato grado di connessione nella rete, è connesso a uno degli aspetti più noti dei sogni, ossia la frequente ambiguità o polivalenza degli elementi che li costituiscono.

Il secondo aspetto che sta alla base delle nostre analisi è che la costruzione della complessa rete di legami tra le sorgenti consente al sistema psicofisiologico responsabile della costruzione del sogno di ottenere un risultato di rilevante valore emotivo: i legami costruiti dal sogno agiscono in modo tale che elementi negativi della vita di chi sogna siano resi meno negativi e addirittura rovesciati in elementi positivi.

[6] F. Fabbri, op. cit nota 5, p. 63.

[7] M. Blagrove, J. Henley-Einion, A. Barnett, D. Edwards, C.H. Seage, *A replication of the 5-7 day dream-lag effect with comparison of dreams to future events as control for baseline matching.*, in "Consciousness and Cognition", 20, 2011, pp. 384-391. M. Schredl, *Continuity in studying the continuity hypothesis of dreaming is needed*, in "International Journal of Dream Research", 5, 2012, pp. 1-8. M. Schredl, *Theorizing about the continuity between waking and dreaming: Comment on Domhoff*, in "Dreaming", 27, 2017, pp. 351–359.

[8] C. Cavallero, P. Cicogna, *Memory and Dreaming*, in C. Cavallero, D. Foulkes (Eds.), *Dreaming as Cognition* , Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 38-57. E. Hartmann, *Making connections in a safe place: Is dreaming psychotherapy?*, in "Dreaming", 5, 1995, pp. 213-228. U. Barcaro, M.C. Carboncini, *Networks properties of dream sources*, in "International Journal of Dream Research", 11, 2018, pp. 120-126

[9] U. Barcaro, M. Magrini, *A model of the Dream-Building System*, in "International Journal of Dream Research", 15, 2022, pp. 242.247.

Per inciso, poiché il rovesciamento da negativo a positivo, messo in evidenza dallo studio sperimentale dei sogni, somiglia molto al principio freudiano del sogno come realizzazione dei desideri, è necessaria una precisazione metodologica. L'osservazione di questo fenomeno è stata ottenuta mediante studi empirici e ha validità indipendente dalla teoria freudiana. Gli studi che abbiamo citato non si propongono né di confermare né di confutare le ipotesi di Freud; tuttavia certamente, dal punto di vista storico, devono ad esse molte fondamentali indicazioni metodologiche ed interpretative.

Oltre ai due fenomeni appena descritti, un terzo è alla base del nostro metodo di analisi. Questo fenomeno caratterizza i cosiddetti *big dreams* (sogni memorabili), ossia sogni di grande importanza nella vita del sognatore o della sognatrice. Questi sogni generalmente contengono un'*immagine centrale*[10]. L'immagine centrale nei sogni memorabili è nitida e visivamente potente; essa contestualizza l'emozione alla base dell'esperienza onirica. È stata osservata una stretta analogia tra l'immagine centrale nei sogni e il *correlativo oggettivo* nella poesia[11]. Il concetto di correlativo oggettivo è stato introdotto da Thomas Stearns Eliot: «Il solo modo per esprimere emozione in forma artistica consiste nel trovare un correlativo oggettivo, ossia un insieme di oggetti, una situazione, una catena di eventi che costituisca la formula di quella particolare emozione»[12]. Anche se questo concetto, nella formulazione di Eliot, è di per sé valido per tutte le arti, si è rivelato soprattutto adatto all'analisi di opere letterarie, in particolare poetiche.

Gran parte delle caratteristiche oniriche delle opere artistiche è pressoché generale, indipendentemente dal loro valore estetico. Ad esempio, le poesie presentano in generale una fitta rete di rime e/o allitterazioni, che permettono di stabilire legami, spesso inaspettati e talvolta profondi, tra elementi apparentemente distanti dal punto di visto logico.

Una proprietà onirica della musica occidentale moderna è data dalla presenza di strutture nelle quali la creazione di tensioni è seguita dalla risoluzione di queste tensioni, nello stesso modo in cui i legami tra le sorgenti dei sogni realizzano una soluzione di conflitti. Ad esempio, numerosissime composizioni presentano forme di cadenza in cui l'accordo di dominante (nella cosiddetta cadenza autentica) o l'accordo di sottodominante (nella cosiddetta cadenza plagale) è seguito dal ritorno all'accordo di tonica: la tonica svolge il ruolo privilegiato di sede della risoluzione finale delle tensioni. Lo schema tensione/soluzione non riguarda solo l'armonia, ma anche melodia, ritmo e volume.

Le caratteristiche oniriche finora descritte si manifestano in modo significativo in prodotti poetici appartenenti a culture tra loro molto lontane nel tempo e nello spazio. Ad esempio, sono stati osservati correlativi oggettivi di immediato valore onirico nel libro della *Genesi*, nel *De Rerum Natura* di Lucrezio, nelle poesie di Cavalcanti e Dante, nei *waka* del poeta medievale giapponese Fugiwara no Teika, nelle opere dello stesso Eliot, e nel testo della canzone "Caffè de la Paix" di Battiato[13].

Strutture oniriche latenti sono spesso presenti anche nelle opere pittoriche. Ad esempio, esaminando capolavori di Giorgione, Leonardo da Vinci, Vermeer e Millais, sono state osservate strutture tipicamente oniriche esteticamente rilevanti, come invarianza di scala, sovrapposizione o ambiguità di significati, e ri-

[10] E. Hartmann, *The central image makes "big" dreams big: the central image as the emotional heart of the dream*, in "Dreaming", 18, 2008, pp. 44-57.

[11] E. Hartmann, R. Kunzendorf, *Thymophor in dreams, poetry, art and memory. Emotion translated into imagery as a basic element of human creativity*, in "Imagination, Cognition and Personality", 33, 2013, pp. 165-191

[12] T.S. Eliot, .*The sacred wood: Essays on poetry and criticism*, Faber & Faber, London 1920, p. 92.

[13] U. Barcaro, *A reflection of Ernest Hartmann's equation between the central image in dreams and the objective correlative in poetry*, in "Dreaming", 33, 2023, pp. 93-103.

soluzione di tensione[14].

Abbiamo dunque cercato di applicare un metodo di analisi basato non su generiche corrispondenze tra l'opera considerata e i sogni, ma sul riconoscimento di tre forme strutturali precise, ossia: esistenza di molteplici connessioni tra i vari elementi, modificazione o rovesciamento di elementi conflittuali in senso positivo, presenza di correlativi oggettivi che svolgono un ruolo analogo a quello delle immagini centrali nei sogni.

2. ESEMPIO DI APPLICAZIONE DEL METODO

Abbiamo scelto di concentrarci su "Prospettiva Nevski" di Franco Battiato, canzone pubblicata nel 1980 nell'album *Patriots*. L'aspetto onirico di questa canzone è sottolineato dal poeta Aldo Nove, che, riferendosi a *Patriots*, scrive: «Il capolavoro del disco è forse il primo brano del secondo lato, "Prospettiva Nevski": uno struggente arpeggio di due pianoforti … ci catapulta nella Russia di inizio Novecento, in una dimensione "realisticamente onirica" (a Battiato piacciono gli ossimori). Poche parole per creare un mondo, tra ricordi d'infanzia e atmosfere storiche a noi lontane eppure rese concrete»[15].

Alla creazione di *Patriots* contribuì un piccolo gruppo di musicisti, che può essere visto come un tipico quartetto rock (voce, percussioni, chitarra e basso) allargato. L'allargamento si sviluppò in due direzioni, realizzando in qualche modo una forma di sincretismo timbrico, mettendo insieme il passato (tradizione colta), sviluppi musicali più recenti (rock progressivo) e l'attenzione per l'innovazione tecnologica (uso di strumenti elettronici). Erano presenti il violino e il pianoforte (tipici strumenti della tradizione colta europea), portando a compimento uno dei propositi che stanno alla base del rock progressivo, lo stabilire una stretta connessione con la tradizione musicale. Tra gli strumenti digitali elettronici era importante l'uso dell'EMS Synthi AKS, sintetizzatore analogico portatile prodotto a partire dal 1972, che Battiato aveva già usato ampiamente negli anni precedenti.

L'album fu realizzato in un momento storico segnato da importanti eventi politici e sociali in Italia e nel mondo. In particolare in quel periodo si verificò l'esaurimento di grandiose utopie (il Socialismo Reale nei paesi comunisti, il cosiddetto Sessantotto nei paesi occidentali, la Rivoluzione Culturale in Cina). Come vedremo, questi eventi svolgono un ruolo importante in "Prospettiva Nevski".

Il testo è composto da quattro strofe con la stessa struttura, sia dal punto di vista metrico sia da quello musicale. Ogni strofa è costituita da sei versi; a ciascun verso corrisponde una frase musicale senza interruzioni. I versi sono accentati sulle sillabe pari, come gran parte degli endecasillabi della tradizione poetica italiana. Il primo, terzo e quarto verso sono appunto endecasillabi. Sia il secondo verso (di diciassette sillabe) sia il quinto e il sesto (molto lunghi, di venticinque sillabe) sono anch'essi accentati sulle sillabe pari, e appaiono come endecasillabi prolungati. Il quinto e il sesto verso sono uguali nel testo e pressoché uguali nella melodia.

Endecasillabi, dunque, come nella secolare tradizione della grande poesia italiana, e non solo italiana. Troviamo quindi subito un carattere basilare dell'arte di Battiato: lungi dal rompere con la tradizione, la sua opera si riconduce direttamente ad essa, sfruttandone il valore e inserendo variazioni all'interno di essa: si tratta dunque di innovazioni che emergono da una base di continuità.

Consideriamo ora la parte iniziale del testo prescindendo per il momento dall'aspetto musicale. I primi

[14] U. Barcaro, M. Paoli, *Dreaming and neuroesthetics*, in "Frontiers in Human Neuroscience", 9, 2015, Article 348.
[15] A. Nove, *Franco Battiato*, Sperling & Kupfer, Milano 2020, pp 125.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

due versi sono i seguenti: «Un vento a trenta gradi sotto zero / Incontrastato sulle piazze vuote e contro i campanili».

È dunque inizialmente evocata una duplice sensazione sensoriale: tattile, attraverso l'idea di elementi colpiti dall'impeto del vento, e termica, perché il vento è freddissimo. È creata, pertanto, per usare i termini di Eliot, una *situazione* che esprime un'*emozione*: si tratta di un efficace correlativo oggettivo. Questa situazione/emozione si precisa meglio nel verso seguente, in cui l'idea di invincibilità del vento si associa a un terzo tipo di percezione: quella visiva delle piazze vuote e dei campanili. Il secondo verso, endecasillabo allungato, può essere interpretato, alla luce appunto della teoria di Eliot, come capace di esprimere la persistenza dell'azione del vento e la faticosa resistenza a questa azione da parte del paesaggio urbano.

L'atmosfera è spiccatamente onirica. L'ambiente è costituito da elementi apparentemente propri dell'esperienza comune: il vento, le piazze, i campanili. Tuttavia esso è misterioso: la sua collocazione spaziale e temporale è indefinita, e la temperatura estremamente bassa è estranea all'esperienza dell'autore e di coloro che ascoltano la canzone. Il soggetto non è presente, ma percepisce la scena come se fosse presente, analogamente a quanto accade in certi sogni, nei quali chi sta sognando è testimone di eventi in cui non compare direttamente in prima persona.

La scena descritta nei primi due versi è incentrata su un contrasto, quello tra l'azione del vento e il tentativo di resistenza da parte del paesaggio. Anche questo aspetto è onirico: come è stato osservato negli studi sopra citati basati sulla teoria della continuità, la costruzione dei sogni si basa sulla rappresentazione metaforica, spesso espressa in forma non facilmente interpretabile, di conflitti reali nella vita del sognatore o della sognatrice.

Il terzo e il quarto verso sono nuovamente endecasillabi: « A tratti come raffiche di mitra / Disintegrava i cumuli di neve». All'evocazione di esperienze tattili, termiche e visive, si aggiunge ora il riferimento a un'intensa sensazione acustica. Si ha poi nuovamente un'immagine visiva di rilevante impatto dinamico, con i cumuli di neve disintegrati dal vento.

Il paragone tra le raffiche del vento e quelle di mitra stabilisce un collegamento concettuale tra elementi a prima vista logicamente distanti. Le raffiche di mitra, oltre a esprimere, soprattutto acusticamente, l'idea di violenza introdotta dalle raffiche del vento, anticipano la collocazione spaziale e temporale, che avrà luogo nei versi successivi, nella Russia dei primi decenni del secolo scorso: questo duplice ruolo è analogo, per usare un termine freudiano, alla "condensazione" nei sogni.

Il vento è, come dice il testo della canzone, *incontrastato*: lo è davvero? Sì, lo è; tuttavia, il culmine dell'efficacia della sua violenza è la distruzione dei pesanti, ostruenti, fastidiosi cumuli, con il ritorno della neve. Ma il paesaggio innevato è dolce, affascinante. Si ha dunque un emozionante, quasi entusiastico, capovolgimento da qualcosa di molto negativo, la tempesta di vento, a qualcosa di positivo, la neve, simbolo archetipico di serenità. Questo corrisponde a un'importante proprietà dei sogni. Essi, come abbiamo sottolineato nella prima parte, stabiliscono nuove correlazioni, concettuali ed emotive: questo processo agisce non a caso, ma appare diretto al rovesciamento di temi negativi all'origine del sogno, trasformandoli addirittura in qualcosa di positivo. Come vedremo in seguito, questa forma di rovesciamento è espressa non solo nel testo, ma anche nelle proprietà musicali della canzone.

In numerosissime opere poetiche, se non nella quasi totalità, ripetizioni di elementi fonetici instaurano una forma di musicalità che non si fonda sull'altezza dei suoni, ma appunto sulle proprietà fonetiche delle parole. Queste allitterazioni hanno un correlato onirico, perché stabiliscono nuovi legami, ai quali può corrispondere una base emotiva o concettuale. Ebbene, fin dai primi quattro versi, Battiato elabora ancora

una volta un effetto artistico consolidato storicamente. Nel primo verso, le parole *vento* e *trenta* sono legate dal punto di vista sonoro: si tratta di una consonanza. Nel secondo verso, troviamo *incontrastato* vicino a *contro*. Il suono *tra* incornicia il terzo verso, con *tratti* all'inizio e *mitra* alla fine. Nel quarto verso, la parola *disintegrava* assume un valore sonoro plurimo. Se guardiamo, infatti, alle lettere che la compongono, questa parola comprende *vento*, *trenta*, *gradi*. Nell'ultimo verso della strofa, pertanto, il predicato verbale, così denso di significato semantico nell'esprimere la potenza distruttiva del vento, riprende, nello stesso tempo sintetizzandoli, i caratteri fonetici del primo verso.

Il quinto e sesto verso, uguali tra loro, sono caratterizzati da polivalenza e pluralità di riferimenti: « E intorno i fuochi delle guardie rosse accesi per scaldare i lupi, e vecchie coi rosari». L'immagine delle guardie rosse rimanda ai tempi della Rivoluzione di Ottobre (in particolare la presa del Palazzo d'Inverno nell'attuale San Pietroburgo) e agli eventi nello stesso tempo grandiosi e turbolenti (evocati dall'idea del vento distruttivo e delle raffiche di mitra) che la seguirono. Può anche richiamare alla mente la Rivoluzione Culturale lanciata in Cina da Mao Zedong nel 1966.

Un nuovo elemento visivo si aggiunge nel quinto e sesto verso a quello dei versi precedenti: l'idea di rosso, già presente nel riferimento alle guardie rosse, si esprime visivamente nell'immagine dei fuochi accesi: un'immagine non solo di colore, ma anche di vitalità (i fuochi sono appunto accesi) e di calore: il fuoco fornisce dunque una difesa dal freddo descritto nei versi precedenti. È un simbolo plurivalente, con valori positivi ma anche negativi, perché può costituire un pericolo. Anche l'archetipo dei lupi non ha un significato univoco, perché contiene valori sia negativi sia positivi: il lupo della favola di Esopo è simbolo di malvagità, ma il lupo di Gubbio è un animale mansueto che si conforma alla legge francescana di amore universale.

Compaiono inoltre due nuovi gruppi di figure umane, abbinati in modo inaspettato, fortemente evocativo e spiccatamente onirico: le guardie rosse e le vecchie coi rosari. L'associazione guardie/vecchie va al di là della pur importante vicinanza fonetica tra la parola *rosse* e quella *rosari*. Infatti, sia le guardie rosse, per mezzo dei fuochi accesi, sia le vecchie, per mezzo della preghiera, cercano salvezza dai pericoli, rappresentati sia dai lupi sia dalle armi. Questi pericoli sono superati: i lupi restano lontani, le vecchie trovano conforto nella religione.

Il fatto che a pregare siano persone anziane esprime con chiarezza il fatto storico della diminuzione della pratica religiosa. Ma il concetto di vecchiaia non esprime solo obsolescenza, ma anche senso della tradizione, della continuità di pensiero e di emozioni negli sviluppi dell'umanità, dagli uomini delle caverne ai nostri tempi. L'accostamento dei fuochi alle preghiere caratterizza i fuochi come fuochi sacri, mentre la preghiera con i rosari si ricollega alla pratica della litolatria, l'antico culto delle pietre sacre, tuttora attivo nella nostra società in modo latente ed indiretto.

L'immagine delle guardie rosse spiega, finalmente, il titolo. *Nevskij Prospekt* è infatti il nome della grande via che conduce al Monastero di Aleksandr Nevskij nell'attuale San Pietroburgo. Il termine russo *Prospekt* indica grandi strade nei centri urbani. La parola *Prospettiva* non è solo la traduzione letterale del termine russo, ma ha una valenza più ampia, di carattere visuale, e, metaforicamente, di carattere concettuale.

Analizziamo ora l'aspetto musicale della prima strofa. Il canto è preceduto da una breve introduzione strumentale che stabilisce immediatamente il contesto musicale dell'intera canzone. Gli accordi arpeggiati creano uno sfondo onirico che pervade l'intera canzone, come sottolineato nel testo di Aldo Nove che ab-

biamo riportato. Il salto di un'ottava ha spesso un valore onirico[16]; qui non si tratta di un salto, ma di un passaggio da un'ottava all'altra attraverso le note dell'arpeggio, ma forse ciò addirittura accentua l'evocazione dell'esperienza di sogno.

Gli accordi che svolgono un ruolo primario sono quelli di tonica, di sottodominante e di dominante. Questa successione è comune a numerosissime composizioni musicali. Nel linguaggio tonale occidentale, infatti, l'accordo di sottodominante crea un primo livello di tensione perché produce un allontanamento dall'accordo iniziale di tonica; successivamente l'accordo di dominante crea un ulteriore livello di tensione, producendo una fortissima tendenza al ritorno alla tonica; infine il ritorno all'accordo di tonica risolve questa tensione: si tratta appunto della cosiddetta *cadenza perfetta*. Battiato applica dunque uno schema tipico, di fondamentale valore onirico.

Questa successione di accordi si ripete in modo binario, ossia con lo schema antecedente – conseguente, a due diversi livelli: a) nel primo verso si ha un passaggio dalla tonica alla sottodominante, e nel secondo si completa lo schema tensione/risoluzione con la cadenza perfetta; b) nei successivi versi, terzo e quarto, ritroviamo la stessa successione di accordi dei primi due versi. A livello di grana più fine, ricordiamo la struttura binaria degli accordi arpeggiati nelle singole misure. Considerando l'intera composizione, una rilevante struttura binaria è data dalla somiglianza delle forme metriche e musicali delle quattro (due per due) strofe.

Ricordiamo che la struttura binaria, data dalla successione di un *antecedente* e di un *conseguente* strettamente collegati tra loro, caratterizza la poesia e la musica da millenni. Spesso, come in "Prospettiva Nevski, le forme binarie si ripetono a diversi livelli, creando strutture caratterizzate numericamente da potenze di due (quattro, otto, sedici). Tra i numerosissimi esempi, possiamo osservare che alla base di gran parte della musica rock e pop contemporanea ci sono elementi strutturali della lunghezza di otto battute (talvolta anche sedici o trentadue battute).

Nella cadenza alla fine del quarto verso, entrambe le sillabe della parola *neve*, con cui termina il verso, sono infatti cantate sulla tonica Re: questa nota, ripetuta due volte, occupa tutta la battuta, come vediamo a sinistra nella Figura 1.

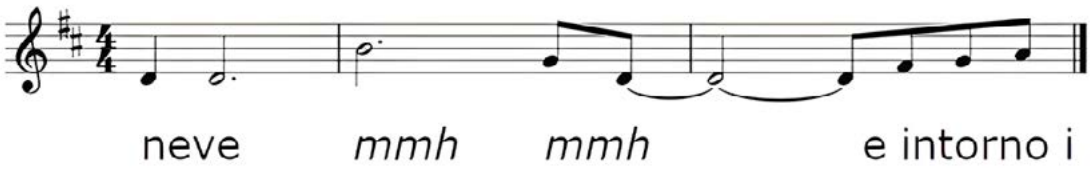



Figura 1. Linea melodica tra la fine del quarto verso e l'inizio del quinto

In questo modo è amplificata la soluzione della tensione: la violenza della tempesta si risolve in una situazione di dolcezza musicale (appunto il ritorno alla tonica) e concettuale (il ritorno della neve). Si ha dunque una corrispondenza emotiva tra la risoluzione della tensione nel testo e la risoluzione della tensione nella musica.

Dopo *neve* la melodia cantata non usa più le parole. Come mostra la misura al centro della figura, una forma di vocalizzo esegue un arpeggio discendente che termina sulla tonica prolungata nella prima metà della misura successiva, esprimendo nuovamente, quasi con entusiasmo, la gioia del ritorno alla neve. L'ar-

[16] G. Stefani, L. Marconi, F. Ferrari, *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano 1990.

peggio è preceduto da un potente salto di sesta ascendente. L'assenza delle parole in questo momento della canzone sembra quasi rappresentare l'incapacità del linguaggio di esprimere quel sentimento che solo la musica (voce umana e strumenti musicali) può esprimere.

La battuta a destra nella figura comprende la tonica prolungata e l'inizio del quinto verso. Nell'arpeggio delle tastiere (non mostrato nella figura), corrispondente alla seconda parte della misura, c'è una variazione rispetto agli arpeggi precedenti. Si ha infatti un accordo di settima sulla tonica (Re), che coincide con l'accordo di settima dominante nella tonalità di Sol maggiore. Il ruolo di questa dominante secondaria può essere interpretato come una forma di ambiguità. Il successivo ritorno all'accordo di Re maggiore, alla fine del quinto verso, determina infatti la risoluzione delle tensioni essendo l'accordo sulla tonica nella scala di Re maggiore ma nello stesso tempo crea una nuova tensione essendo l'accordo sulla dominante nella scala di Sol maggiore.

Ritorniamo ora all'analisi del testo, considerando i primi quattro versi della seconda strofa: « Seduti sui gradini di una chiesa / Aspettavamo che finisse messa e uscissero le donne. / Poi guardavamo con le facce assenti / La grazia innaturale di Nijinskij».

Questi versi riprendono dalla strofa precedente due elementi strettamente collegati tra loro: l'architettura religiosa (prima c'erano i campanili, ora troviamo i gradini di una chiesa) e i riti religiosi (prima i rosari, ora la messa). L'associazione della religione all'idea di vecchiaia, espressa nell'ultimo verso della prima strofa, si trasforma ora nell'idea di riti religiosi privi di spiritualità: la messa è solo un pretesto, per uomini evidentemente repressi sessualmente, per vedere le donne. Dal punto di vista della collocazione temporale e spaziale, troviamo un'indicazione, comunque non precisa, di esperienze in una società repressa, come era l'Italia (ma certamente non solo l'Italia) prima dei cambiamenti sociali e culturali connessi al Sessantotto (ma forse anche, in forme diverse, dopo il Sessantotto).

Il superamento, tipicamente onirico, dell'immagine di squallore e repressione, è prodotto dalla visione, spiccatamente erotica, della bellezza del grande ballerino Vaclav Nijinskij. Egli fece parte della compagnia dei Balletti Russi, che, fondata nel 1911 dall'impresario russo Sergej Pavlovič Djagilev, svolse un ruolo fondamentale nella cultura della prima metà del secolo scorso. Ne fecero parte, altre a Nijinskij, altri grandi danzatori e danzatrici; grandi pittori crearono scene e costumi e grandi musicisti composero le musiche.

La bellezza di Nijinskij non è descritta direttamente, ma tramite i suoi effetti su chi la osserva, ed è evocata mediante l'espressione *grazia innaturale*. Il termine *grazia* si riferisce alla bellezza fisica, non è più la *grazia* di Dio, e ciò che è *innaturale* non è più qualcosa di trascendente. Dal punto di vista musicale, la parola *Nijinskij*, seguita dall'arpeggio discendente che termina sulla tonica prolungata, assume lo stesso valore della parola *neve* nella prima strofa.

Consideriamo ora il quinto e il sesto verso (uguali tra loro) della seconda strofa « E poi di lui s'innamorò perdutamente il suo impresario, e dei balletti russi». Il valore erotico del riferimento a Nijinskij è amplificato dall'evocazione del carattere omosessuale, considerato gravemente peccaminoso da molte tradizioni religiose, dell'innamoramento dell'impresario dei Balletti Russi, Diaghilev, per Nijinsky. Questa evocazione avviene due volte, perché i due versi lunghi sono identici. La parola *perdutamente* indica, indirettamente, l'idea di perdizione, connessa a quella di peccato nell'etica religiosa.

La collocazione spaziale è dunque di nuovo l'attuale San Pietroburgo, la città in cui Diaghilev ideò il suo programma per la diffusione della cultura russa. La collocazione temporale è data nuovamente dai primi decenni del Novecento, quando i Balletti Russi ebbero grande successo.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo osservare che, spiccatamente in questa strofa, si realizza la sovrapposizione di uno schema associativo di tipo onirico che riguarda tre diversi riferimenti contestuali.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

Un primo riferimento concerne l'esperienza della generazione vissuta nel tempo in cui è prodotta la canzone, ossia intorno al 1980. Un secondo riferimento concerne i rivolgimenti sociali nella Russia dei primi decenni del secolo scorso. Un ulteriore riferimento ha un carattere più generale e concerne la sessualità e il superamento della repressione sessuale.

Il primo verso della terza strofa, «L'inverno della mia generazione», introduce, con il pronome *mia*, un nuovo riferimento contestuale, che riguarda l'esperienza personale dell'autore. La parola *inverno* può essere interpretata come una "condensazione" che collega l'esperienza universale del succedersi delle stagioni con il clima freddo in Russia al tempo della presa del Palazzo d'Inverno.

Nel verso successivo troviamo un correlativo oggettivo capace di esprimere visivamente esperienze di figure femminili impegnate nei lavori di tessitura: «Le donne curve sui telai vicino alle finestre». Si tratta di un'immagine che evoca sentimenti di empatia e riconoscenza per la donna, per i suoi sacrifici e le sue sofferenze. L'immagine di donne impegnate nella tessitura sarà ripresa in "Radio Varsavia" (nell'album *L'arca di Noè* del 1982) per esprimere l'entusiasmo delle prospettive utopistiche che caratterizzarono gli anni appunto della generazione dell'autore: «L'orgoglio di fantastiche operaie che lavoravano la seta».

Il valore onirico del testo è confermato dai due versi successivi, che esprimono la possibilità, che si ha solo nei sogni, di spostarsi in un luogo lontano, in un tempo lontano, incontrando persone del passato, in modo sorprendente e apparentemente casuale: « Un giorno sulla Prospettiva Nevsky / Per caso vi incontrai Igor Stravinsky».

L'incontro con Stravinskij presenta rilevante polivalenza: entra in gioco, finalmente, l'autore in prima persona, che nello stesso tempo indirettamente esprime la propria poetica. La figura di Stravinskij può essere vista come simbolo di un ponte tra passato e presente, in quanto esponente di spicco del neoclassicismo e allenato recuperatore di materiale musicale del passato. Si ha dunque una *mise en abyme*, in cui il prodotto artistico parla di sé stesso. La continuità con la tradizione è del resto un aspetto che permea molti sviluppi della produzione di Battiato. Tra i numerosi esempi, ricordiamo, proprio in *Patriots*, l'introduzione del brano "Up Patriots to Arms", che riprende l'ouverture di *Tannhäuser* di Wagner.

Il lungo verso successivo, ripetuto due volte, « E gli orinali messi sotto i letti per la notte e un film di Eisenstein sulla rivoluzione», è cantato con voce doppia, esprimendo così l'idea di un'esperienza non più personale, come l'incontro con Stravinskij, ma collettiva. Musicalmente, questo passaggio è particolarmente significativo: una forma di svolta emotiva, pur nella continuità strutturale. Come osserva Zuffanti, «fa ingresso la metronomica batteria di Flaviano Cuffari, che nulla toglie alla magia del brano, ma che anche gli dona quel velo di epicità che tocca corde profonde dell'essere»[17].

La visione di orinali sotto i letti esprime ancora una volta l'idea del freddo, riferendosi ad abitudini diffuse proprio in condizioni di freddo. Si tratta di comportamenti apparentemente banali, ma in realtà importanti perché connessi a funzioni fisiologiche, non meno universali delle attività culturali, le quali sono poi evocate nella seconda parte del verso.

La citazione dei film di Ėjzenštejn introduce un ulteriore elemento di complessità riguardo ai riferimenti temporali, poiché tali film sono stati realizzati nel periodo post-rivoluzionario. Un collegamento significativo tra questa citazione e i contenuti evocati, implicitamente ma chiaramente, nella prima strofa è dato dal fatto che, nel celebre film *Ottobre*, sono narrati gli eventi che condussero alla presa del Palazzo d'Inverno.

[17] F. Zuffanti, *Franco Battiato per sempre*, Arcana, Roma 2021, p. 86.

È inoltre rilevante il fatto che in un altro celebre film, *Alexandr Nevskij,* sono raccontate in chiave epica le imprese dell'eroe a cui è dedicata la via che dà il titolo alla canzone. Il riferimento a Ėjzenštejn stabilisce inoltre una connessione implicita tra la canzone stessa, costituita da poesia e musica, e un'altra forma d'arte, il cinema, a cui, tra l'altro, Battiato si dedicò a partire dal 2003.

I versi dell'ultima strofa sono: «E studiavamo chiusi in una stanza, / La luce fioca di candele e lampade a petrolio / E quando si trattava di parlare / Ascoltavamo sempre con piacere. / E il mio maestro mi insegnò com'è difficile trovare l'alba dentro l'imbrunire. / E il mio maestro mi insegnò com'è difficile trovare l'alba dentro l'imbrunire».

Questi versi esprimono la soluzione salvifica di tutte le tensioni, create, momentaneamente risolte e via via ricreate, nel corso della canzone. Questa soluzione è tipicamente onirica, perché, come abbiamo più volte avuto occasione di sottolineare, i sogni creano una complessa struttura di interconnessioni tra elementi conflittuali presenti nella vita di chi sogna, in modo da offrire una forma di salvezza attraverso il superamento degli elementi negativi alla base dei conflitti. In "Prospettiva Nevski" il culmine della soluzione salvifica si ha nell'ultimo, giustamente molto famoso, lungo verso. La perdita della luce, l'imbrunire, esprime metaforicamente una situazione negativa, difficile da superare, ma destinata ad essere superata con il ritorno della luce nell'alba. Il processo di costruzione dei sogni svolge appunto, con grande intelligenza inconscia, il compito di trovare l'alba nell'imbrunire.

Ritornando a guardare all'aspetto musicale della canzone, osserviamo che la sua struttura binaria è interrotta, introducendo forme di varietà sonora, da manipolazioni audio che integrano e amplificano i contenuti logici ed emotivi del testo. Le strutture oniriche che abbiamo indicate nei vari momenti del testo sono arricchite, grazie alla corrispondenza tra testo e musica, da nuove connessioni nello spazio stereofonico, frequenziale e timbrico. Indichiamo, tra questi effetti ottenuti sfruttando la possibilità offerte dalla registrazione in studio, quelli che ci sembrano più significativi.

L'ingresso della voce avviene su un registro grave, con un leggero riverbero che ne amplia la profondità. Con il quinto verso della prima strofa ("E intorno i fuochi…"), alla voce principale si aggiungono voci in armonia, distribuite ai margini del campo stereofonico. Con la ripetizione del verso, le voci di accompagnamento si collocano sui registri inferiori: all'allargamento spaziale si affianca un'espansione della banda di frequenze. Con l'inizio della seconda strofa ("Seduti sui gradini di una chiesa…"), ritorna la voce singola, collocata al centro del panorama stereo; il contrappunto strumentale risulta arretrato grazie all'impiego di un riverbero di medio-lungo decadimento. Con l'inizio della terza strofa (L'inverno con la mia generazione…) il contrappunto da tastiera si fa più marcato; intervengono brevi accordi di chitarra elettrica disposti in alternanza fra i canali destro e sinistro, creando un effetto di oscillazione ritmica nello spazio stereofonico. Successivamente nella terza strofa ("E gli orinali...") la batteria e il basso elettrico, entrambi centrati nel campo sonoro, producono, insieme al raddoppio vocale, un senso di crescita dinamica. Con l'inizio della quarta strofa ("E studiavamo chiusi...") la voce torna isolata e centrale, con un'emissione più decisa. L'intensificazione espressiva riflette il passaggio da un ricordo sfumata a una memoria nitida e affermativa. Con il verso "Il mio maestro mi insegnò com'è difficile..." il canto raggiunge il registro più acuto, nel punto culminante del brano, mantenendo tuttavia l'unicità della linea vocale; ricompare poi il raddoppio vocale laterale, che sottolinea la tensione emotiva della sezione conclusiva.

Nella parte strumentale finale si inseriscono vocalizzi su registro medio; il pianoforte, più presente rispetto all'inizio, abbandona l'arpeggio e introduce brevi fraseggi liberi. La vocalizzazione quindi arretra progressivamente, con aumento del riverbero che suggerisce un effetto di allontanamento spaziale; la linea

di basso emerge mentre gli altri elementi si attenuano. Infine, il pianoforte si riporta in primo piano e accompagna la dissolvenza finale.

3. BREVE DISCUSSIONE

Il metodo che abbiamo proposto per l'analisi degli aspetti onirici di prodotti artistici ha le seguenti caratteristiche:

a) Si fonda su analogie latenti, strutturali, tra l'esperienza estetica e aspetti fondamentali dell'esperienza onirica.

b) Gli aspetti fondamentali considerati sono suggeriti dallo studio empirico del sogno. I fenomeni principali su cui il metodo si basa sono: la presenza di una densa rete di legami logici ed emotivi, spesso non evidenti, ma sempre illuminanti, tra le sorgenti del sogno; l'effetto salvifico di rovesciamento dei conflitti prodotto dalla rete di questi legami; la presenza di correlativi oggettivi che, nel prodotto artistico, svolgono il ruolo che le immagini centrali svolgono nei sogni memorabili.

c) Il metodo è particolarmente adatto per analisi ristrette a singole opere, permettendo di cogliere aspetti strutturali profondi.

d) Il metodo permette di cogliere sia aspetti onirici diffusi nei prodotti artistici (come lo schema tensione/risoluzione nella tradizione musicale occidentale) sia aspetti onirici specifici di singole opere.

L'efficacia del metodo di analisi proposto suggerisce che una componente essenziale dell'esperienza estetica sia data dalla condivisione, essenzialmente inconscia, di elementi onirici latenti da parte di chi crea l'opera d'arte e di chi ne fruisce.

Come indicato nell'Introduzione, questo metodo è stato applicato in precedenza ad alcune opere pittoriche e poetiche. Per quanto riguarda la musica, abbiamo ora considerato una canzone di Battiato come esempio di applicazione del metodo. Alla luce dei risultati ottenuti, riteniamo che questo metodo possa offrire prospettive di analisi interessanti per opere musicali, sia contemporanee sia del passato.

BIBLIOGRAFIA

Barcaro, U., Paoli, M., *Dreaming and neuroesthetics*, in "Frontiers in Human Neuroscience", 9, 2015, Article 348

Barcaro, U., Carboncini, M.C., *Network properties of dream sources*, in "International Journal of Dream Research", 11, 2018, pp. 120-126.

Barcaro, U., Magrini, M., *A model of the Dream-Building System*, in "International Journal of Dream Research", 15, 2022, pp.242-247.

Barcaro, U., *A reflection on Ernest Hartmann's equation between the central image in dreams and the objective correlative in poetry*, in "Dreaming", 33, 2023, pp. 93-103.

Bayley (Ed.), *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

Blagrove, M., Henley-Einion, J., Barnett, A., Edwards, D., Seage, C.H., *A replication of the 5-7 day dream-lag effect with comparison of dreams to future events as control for baseline matching*, in "Consciousness and Cognition", 20, 2011, pp. 384-391.

Cavallero, C., Cicogna, P., *Memory and dreaming*, in C. Cavallero, D. Foulkes (Eds), *Dreaming as Cognition*, Harvester Wheatsheaf, New York 1993, pp. 38-57.

Eliot, T. S., *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*, Faber & Faber, London 1920.

Fabbri, F., *How Genres are Born, Change, Die*, in S. Hawkins (Ed.), *Critical Musicological Reflections*, Routledge, London 2012, pp. 181-192, trad it. in F. Fabbri, *Il tempo di una canzone*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 91-105.

Fabbri, F., *Prefazione* a P. Talanca, *Nudi di canzone*, Arcana, Roma 2019, pp. 11-16.

Fabbri, F., *A theory of musical genres: two applications*, in D. Horn, P. Tagg (Eds,), *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music, Göteborg and Exeter 2012, pp. 52-81.

Fabbri, F., *Prefazione* a P. Talanca, *Nudi di canzone*, Arcana, Roma 2019.

Hartmann, E., *Making connections in a safe place: Is dreaming psychotherapy?*, in "Dreaming", 5, 1995, pp. 213–228.

Hartmann, E., *The central image makes "big" dreams big: The central image as the emotional heart of the dream*, in "Dreaming", 18, 2008, pp. 44–57.

Hartmann, E.,, Kunzendorf, R., *Thymophor in dreams, poetry, art and memory: Emotion translated into imagery as a basic element of human creativity*, in "Imagination, Cognition and Personality", 33, 2013, pp. 165–191.

Moore, A. F., *U2 and the myth of authenticity in rock*, in "Popular Musicology," 3, 1998, pp. 5-33.

Nove, A., *Franco Battiato*, Sperling & Kupfer, Milano 2020.

Schredl, M., *Continuity in studying the continuity hypothesis of dreaming is needed*, in "International Journal of Dream Research", 5, 2012, pp. 1-8.

Schredl, M., *Theorizing about the continuity between waking and dreaming: Comment on Domhoff*, in "Dreaming", 27, 2017, pp. 351–359.

Stefani, G., Marconi, L., Ferrari, F., *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano 1990.

Tagg, P., *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, in "Semiotica", 66, 1987, pp. 279-298.

Tagg, P., *Fernando the Flute*, Mass Media Music Scholar's Press, New York 2000.

Zuffanti, F., *Franco Battiato per sempre*, Arcana, Roma 2021.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Varia

doi: 10.54103/2039-9251/32304

CREARE MUSICA – CONSAPEVOLMENTE – CON L'IA

Simone Tencaioli

Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

Contacts: simone.tencaioli@studenti.unimi.it

Abstract

Questo articolo si propone di portare all'attenzione un caso virtuoso di utilizzo dell'intelligenza artificiale in musica dove questa tecnologia è stata applicata con rigore: l'album *Chain Tripping* della band americana YACHT. Dopo una breve introduzione sulla storia delle innovazioni tecnologiche in ambito musicale e alcune informazioni biografiche sui componenti del gruppo, si passa a esaminare gli strumenti e la metodologia usati per la composizione di questa opera dalla genesi atipica. In particolare, ci si concentra sugli strumenti *open source* del progetto Google Magenta, sul processo di addestramento dell'intelligenza artificiale appositamente creata per comporre *Chain Tripping* e sulle regole compositive stabilite dal gruppo per giungere a un risultato coerente, concludendo con alcune riflessioni nate da un'intervista a Claire L. Evans, voce e membro portante della band.

Parole chiave: Intelligenza artificiale, composizione musicale

Consciously Creating Music with AI

This article aims to highlight an exemplary case of artificial intelligence in music, where this technology has been applied with rigor: the album *Chain Tripping* by the American band YACHT. After a brief introduction to the history of technological innovations in music and some biographical information about the band members, we will examine the tools and methodology used to compose this work, which has an atypical genesis. In particular, the focus is on the open-source tools from the Google Magenta project, the training process for the artificial intelligence specifically created to compose *Chain Tripping*, and the compositional rules established by the band to achieve a coherent result, concluding with some reflections drawn from an interview with Claire L. Evans, the band's lead vocalist and a key member.

Keywords: Artificial intelligence, music composition

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Simone Tencaioli

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

INTRODUZIONE

La storia recente mostra come ogni innovazione tecnologica, dall'invenzione del fonografo all'avvento dei sintetizzatori, dalla nascita delle *workstation* per la composizione digitale fino alle piattaforme di condivisione online, abbia contribuito a ridefinire il ruolo dell'autore, moltiplicandone le possibilità espressive ma anche sollevando ciclicamente interrogativi circa l'autenticità e la legittimità delle nuove forme espressive che sono venute a svilupparsi[1]. L'IA si inserisce in questa traiettoria come elemento di ulteriore modernizzazione, capace tanto di ampliare le facoltà creative degli artisti quanto di mettere in discussione categorie consolidate come quelle di genio, originalità e autorialità[2]. Certe branche della musica elettronica sono da sempre affascinate e influenzate dal progresso tecnologico[3]; è naturale, dunque, che le promesse di questa tecnologia dal sapore così futuristico trovino terreno fertile nella curiosità degli artisti e nella volontà di sperimentazione, nella ricerca di concetti e suoni mai sentiti e alieni.

Un ottimo esempio di IA applicata alla musica viene dal gruppo americano Yacht, che con l'album *Chain Tripping*, pubblicato nel 2019 per l'etichetta DFA Records, ha lanciato un progetto che unisce gli stilemi dell'elettropop con un'estetica fra il moderno e il vintage.

1. 1. GIOVANI AMERICANI SFIDANO LA TECNOLOGIA AVANZATA

Il progetto Yacht nasce inizialmente nel 2003 come lavoro solista dello statunitense Jona Bechtolt, per poi divenire un duo con l'aggiunta della cantante Claire L. Evans nel 2008. Il nome del progetto è un acronimo che sta per "Young Americans Challenging High Technology", ovvero "giovani americani sfidano le tecnologia avanzata", un nome decisamente adeguato vista la svolta più recente del gruppo che avremo modo di esaminare. Prima di *Chain Tripping*, l'evoluzione della band è stata marcata da una progressiva incorporazione di elementi elettronici sempre più sofisticati e da un crescente interesse per temi concettuali complessi e aspetti performativi che andassero al di là della musica in sé. I temi ricorrenti nei loro lavori precedenti, come l'impatto della tecnologia sulla società, le critiche al consumismo e le esplorazioni dell'identità nell'era digitale prefigurano chiaramente quello che diverrà *Chain Tripping*. Un elemento contestuale cruciale è il retroterra di Claire L. Evans come scrittrice e saggista specializzata in scienza e tecnologia: la sua profonda conoscenza e il suo interesse intellettuale per questi argomenti forniscono una chiave di lettura fondamentale per comprendere la decisione della band di impegnarsi in un progetto così tecnologicamente ambizioso. L'interesse per l'IA, dunque, non nasce dal nulla né per una semplice volontà di adeguarsi a una tendenza del momento, ma si innesta su un preesistente filone di ricerca artistica e intellettuale. L'uso dell'IA in *Chain Tripping* non rappresenta una rottura radicale con il passato del gruppo, ma piuttosto un'estensione naturale degli interessi artistici e intellettuali della band.

Per creare l'album, la band oltre che utilizzare modelli inclusi nel progetto Magenta di Google, di cui si

[1] Si vedano Di Scipio A., *Circuiti del Tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, Libreria Musicale Italiana srl, Lucca 2021 e Scaldaferri N., *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Lim Editrice S.r.l., Lucca 2021.

[2] Si vedano Barale A., *Arte e intelligenza artificiale*, Jaca Book, Milano 2020 e Barale A., *L'arte dell'intelligenza artificiale: parole-chiave filosofiche*, Jaca Book, Milano 2024.

[3] Si vedano Mattioli V., *Ex Machina. Storia musicale della nostra estinzione*, Edizioni minimum fax, Roma 2022, Reynolds S., *Futuromania. Sogni elettronici da Moroder ai Migos*, traduzione di Michele Piumini, Edizioni minimum fax, Roma 2020 e Ross A., *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, traduzione di Andrea Silvestri, Giunti Editore S.p.A., Firenze 2018.

parlerà a breve, si è rivolta all'artista e informatico Ross Goodwin affinché creasse dei programmi IA *ad hoc*[4] che seguissero le necessità artistiche del gruppo.

2. MAGENTA: IL CERVELLO ELETTRONICO DIETRO *CHAIN TRIPPING*

Il progetto Magenta è emerso come iniziativa di ricerca nel campo dell'intelligenza artificiale applicata alla creatività, con un focus particolarmente pronunciato sulla generazione musicale. Magenta è stato concepito e avviato da un gruppo di ingegneri e ricercatori all'interno del team Google Brain[5]. L'ispirazione iniziale per il progetto può essere ricondotta al successo dei modelli di *deep learning* come DeepDream, che hanno reso evidente il vasto potenziale delle reti neurali per scopi artistici, andando oltre le più tradizionali applicazioni di classificazione di dati e previsione.

Il progetto è stato formalmente annunciato nel 2016, con un lancio ufficiale avvenuto nel giugno dello stesso anno in una cornice particolarmente significativa, quella del Moogfest[6], rinomato festival dedicato alla musica e alla tecnologia con una storia fortemente legata all'innovazione degli strumenti musicali elettronici e con una grande capacità di attrarre una comunità eterogenea di musicisti ed esperti informatici. L'obiettivo implicito era quello di stimolare un dialogo diretto e una collaborazione con i creatori sin dalle prime fasi, posizionando Magenta non solo come un'iniziativa di ricerca interna a Google, ma anche come un potenziale catalizzatore per una nuova comunità interdisciplinare. Tale approccio ha accelerato l'adozione e la sperimentazione degli strumenti di Magenta da parte degli artisti, fornendo un feedback cruciale per lo sviluppo iterativo e l'affinamento dei modelli IA.

Gli obiettivi primari del progetto Magenta sono stati articolati su due fronti principali complementari. Da una parte, il progetto si è proposto di sviluppare e avanzare in modo significativo lo stato dell'arte per quanto riguarda la generazione di contenuti creativi, siano essi musica, video, immagini o testi, attraverso l'applicazione di tecniche di *machine learning*. Questo ha comportato un intenso lavoro di ricerca nello sviluppo di nuovi algoritmi di *deep learning* e *reinforcement learning* specificamente progettati per la generazione di materiale etichettabile come artistico. In secondo luogo, Magenta ha mirato esplicitamente a creare una vibrante comunità collaborativa che fungesse da ponte di collegamento tra artisti, ricercatori e programmatori. Il raggiungimento di questo obiettivo è passato principalmente dalla creazione e diffusione di strumenti *open source* per la generazione di contenuti artistici. L'enfasi sulla costruzione di una comunità e sulla pubblicazione di modelli e strumenti *open source*, che per loro natura facilitano l'accesso, la modifica, la distribuzione e la collaborazione, è stato un grande passo in avanti per quanto riguarda la democratizzazione degli strumenti tecnologici avanzati per la creatività, oltre a facilitare la sperimentazione e lo sviluppo di nuove applicazioni sempre più performanti grazie ai riscontri ottenuti dal grande bacino di utenza.

La filosofia centrale e distintiva del progetto Magenta vede l'intelligenza artificiale non come uno strumento per sostituire le capacità creative umane, ma piuttosto come un'occasione per estenderle. Questo concetto, espresso chiaramente fin dalle prime fasi del progetto, è stato sintetizzato da Douglas Eck, allora a capo della divisione di ricerca sull'IA di Google, paragonando il potenziale ruolo di Magenta a quello di

[4] https://www.kcrw.com/news/shows/press-play-with-madeleine-brand/using-a-i-to-make-a-music-album/how-yacht-used-a-i-to-make-their-album-chain-tripping
[5] https://github.com/magenta/magenta
[6] https://moogfoundation.org/moogfest/

Les Paul e della sua pionieristica chitarra elettrica[7], che all'epoca della sua invenzione si è rivelata come un nuovo e potente mezzo espressivo che ha radicalmente espanso le frontiere della musica.

A livello tecnico, la spina dorsale dei modelli di Magenta è la libreria di *machine learning open source* TensorFlow. Per estendere l'accessibilità e facilitare l'integrazione dei modelli in applicazioni interattive, Magenta ha sviluppato Magenta.js, una libreria JavaScript che permette di eseguire i modelli IA direttamente all'interno dei *browser* web. Tale approccio elimina la necessità per gli utenti finali di installare complessi ambienti di sviluppo, abbassando significativamente la barriera d'ingresso.

Tra gli strumenti nati dal progetto Magenta e utilizzati dagli Yacht per giungere a *Chain Tripping*, spicca NSynth, applicazione focalizzata sulla generazione e manipolazione di timbri musicali a livello di forma d'onda. NSynth[8], basato sull'architettura WaveNet, è in grado di generare campioni audio anche grazie al suo vasto dataset composto da oltre 300.000 singole note musicali, ciascuna con timbro e inviluppo unici, in quanto campionate da più di mille strumenti musicali diversi. Il suo uso principale è la generazione di nuovi timbri musicali, oppure l'interpolazione fra timbri di strumenti diversi, creando nuovi suoni ibridi che mantengono tuttavia un elevato grado di realismo ed espressività. Di questa applicazione è stata creata anche una versione supportata da *hardware* dedicato, nota come NSynth Super, progettata specificamente per questo algoritmo. Questo strumento fisico permette ai musicisti di esplorare le funzioni dell'applicazione offrendo un'esperienza tattile paragonabile a quella dei classici sintetizzatori *hardware*.

Un'altra applicazione appartenente alla famiglia di Magenta utilizzata per questo progetto è stata MusicVAE, il modello di punta dell'iniziativa di Google. L'acronimo "VAE" incluso nel nome sta per "Variational Autoencoder", una varietà di modello generativo basato nel suo modo di operare sugli spazi latenti[9]. La componente innovativa e il punto di forza di MusicVAE è la sua complessa architettura interna che gli permette di generare efficacemente lunghe sequenze musicali, siano esse melodie, sezioni di batteria o addirittura sequenze multi-strumentali. Tra le sue applicazioni principali emergono la generazione di nuove frasi musicali, l'interpolazione fluida e coerente tra segmenti musicali differenti e la manipolazione di attributi musicali specifici come la densità tonale o la sincopazione.

3. GENESI E CARATTERISTICHE DELL'OPERA

Il processo che ha portato alla creazione di *Chain Tripping* è iniziato con l'uso dell'intero catalogo precedente della band per addestrare l'IA che avrebbe poi composto delle tavolozze sonore. I membri del duo avrebbero poi rimaneggiato e riadattato tale materiale per giungere alla stesura finale dei brani. Lo stesso è avvenuto per i testi: l'IA appositamente creata da Ross Goodwin è stata addestrata similmente con i testi delle canzoni degli Yacht, oltre che con una selezione di testi di artisti che sono stati fonte di ispirazione per il loro lavoro. L'utilizzo del proprio catalogo e delle proprie influenze come dati di addestramento configura l'IA non come un elemento esterno al duo, ma come una sorta di specchio tecnologico che riflette quanto già creato dalla band, ed agisce all'interno di limiti stilistici ben delineati, portando dunque con molta

[7] https://bitsacard.com/blog/it/il-progetto-magenta-di-google-crea-arte-con-ai/
[8] https://magenta.tensorflow.org/nsynth
[9] Si può immaginare lo spazio latente come una sorta di riassunto molto compatto, o come una mappatura implicita, dei dati che l'IA ha analizzato. Che si tratti di immagini, suoni, testi o altri tipi di informazioni complesse, l'IA cerca di catturarne l'essenza, le caratteristiche fondamentali, rappresentandole in una forma molto più semplice e con meno dimensioni. Lo spazio latente è, in sostanza, lo spazio di tutte le rappresentazioni possibili per un dato software.

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

semplicità a un risultato coerente dal punto di vista sonoro – una conquista rinforzata dal ruolo di curatori di Bechtolt ed Evans.

Una volta creato il materiale di base, il gruppo ha seguito un metodo di lavoro scrupoloso per giungere al prodotto finale. A questo riguardo, Jona Bechtolt afferma: «Abbiamo deciso che saremmo stati molto rigorosi nel modo in cui avremmo usato questo materiale. E abbiamo creato un insieme di regole. Non possiamo aggiungere nulla. Non possiamo improvvisare. Non possiamo armonizzare. Abbiamo deciso che sarebbe stato un processo interamente sottrattivo»[10]. L'intera fase di generazione creativa è stata quindi affidata all'IA, mentre il duo ha svolto un ruolo di curatela, selezionando i segmenti musicali e i versi a loro avviso più riusciti.

Un altro elemento interessante da considerare è il fatto che l'IA non sia stata coinvolta solo nella generazione dei brani e dei testi, ma anche del materiale promozionale che ha accompagnato l'uscita dell'album, come le immagini che corredano le interviste ai componenti del gruppo reperibili online.

Musicalmente, *Chain Tripping* si configura come un album elettropop particolarmente ricercato. I brani sono variegati, caratterizzati da diverse variazioni e intermezzi strumentali anche all'interno di una singola canzone. Il ruolo predominante è affidato al basso elettrico, che suona riff di chiara ispirazione funk, su batterie sintetiche memori degli anni '80 in stile disco. Una caratteristica che emerge in molte delle tracce, ma in particolar modo nella sesta, dal titolo 'DEATH', è l'effetto straniante dato dall'estrema e inusuale segmentazione delle parole del cantato. Del terzo brano, 'SCATTERHEAD', è stato girato un videoclip che con il suo stile retro, dall'estetica simile a quella dei vecchi filmati in VHS, ma condito da effetti digitali, si amalgama con l'ambientazione al contempo retro e futurista del progetto.

Il processo di creazione è stato anche documentato dai registi Sebastian Pardo e Riel Roch-Decter nel film *The Computer Accent*[11], un documentario che pone l'accento sul rapporto creativo instauratosi tra umani e IA e si interroga sui suoi possibili sviluppi futuri.

4. INTERVISTA A CLAIRE L. EVANS, MAGGIO 2026

SIMONE: *Una delle premesse del documentario* The Computer Accent *è che la questione non sia se la musica composta dalle macchine sia valida quanto quella umana, ma piuttosto in cosa differisca. Secondo te, dove risiede questa differenza?*

CLAIRE: A essere onesti, oggi mi interessa molto meno la differenziazione formale rispetto al passato. La domanda "sai distinguere tra arte umana e arte generata dall'IA?" non mi affascina. Gli studi dimostrano che, statisticamente, le persone preferiscono i testi e l'arte generati dall'IA a quelli umani. Ma non è perché il materiale dell'IA sia migliore: è perché è meno impegnativo. Certamente le persone preferiscono leggere elenchi puntati con emoji piuttosto che, per dire, il *Finnegans Wake*. È più facile! Non dobbiamo scambiare la comodità per la qualità. Sarebbe letale per l'arte. L'attrito fa bene. Ciò che mi interessa nell'arte è il contesto, l'intento e il fallimento. Mi interessa da dove proviene la musica, cosa speravano di comunicare le persone che l'hanno creata e ciò per cui hanno lottato senza riuscire a raggiungerlo del tutto. Quest'ultima parte è fondamentale. Senza il fallimento – o la percezione che l'artista ha del proprio fallimento – non ci sarebbe alcuna motivazione per riprovarci.

[10] https://www.kcrw.com/news/shows/press-play-with-madeleine-brand/using-a-i-to-make-a-music-album/how-yacht-used-a-i-to-make-their-album-chain-tripping (traduzione mia)
[11] https://memory.is/the-computer-accent

S: *Durante la realizzazione di* Chain Tripping*, vi siete resi conto che l'IA può aiutare a svelare le regole personali dietro la composizione. Com'è cambiato il tuo approccio alla creazione musicale dopo quell'album?*

Quella era la speranza, ma non sono sicura che abbiamo mai scoperto davvero quelle regole. La premessa del *machine learning* è che i nuovi dati possano essere estrapolati da dati storici: che il futuro emerga in modo lineare dal passato. Ma fare musica è un processo altamente dinamico; come ogni creazione artistica, può essere spinto in direzioni inaspettate dall'imprevedibilità della vita. È anche, almeno per noi, un processo di continua reazione contro il proprio lavoro precedente – il tentativo di fare qualcosa di meglio, o almeno di molto diverso, rispetto all'ultimo album. E quindi non è lineare. Le uniche "regole" sono quelle che inventiamo per noi stessi mentre lavoriamo. Penso che se il tuo lavoro può essere facilmente ridotto a un algoritmo, probabilmente non lo stai facendo nel modo giusto.

S: *Verso la fine del documentario, viene notato che* Chain Tripping *ha ricevuto poco clamore, è stato raramente trattato al di fuori delle pubblicazioni tecnologiche ed è stato il vostro album meno recensito nei 12 anni precedenti alla sua uscita. Perché pensi sia andata così?*

C: Beh, in parte dipende dal crollo della critica negli Stati Uniti. Ci sono sempre meno spazi per la scrittura musicale e meno risorse per i critici per esplorare temi complessi come l'apprendimento automatico. Era anche un po' presto per un discorso informato sull'IA. Scherziamo spesso dicendo che siamo, in media, circa sette anni in anticipo sui tempi. Ma non ci facciamo illusioni; eravamo solo una piccola band che realizzava un album decisamente non commerciale, il cui processo compositivo era estremamente difficile da spiegare. Se avessimo optato per qualcosa di più generico, una narrazione tipo "questa band ha usato un robot per fare musica", forse l'album avrebbe ricevuto più attenzione dalla stampa. Ma sarebbe stato un album molto meno interessante.

S: *In un breve estratto del documentario, affermi che l'IA è uno strumento più utile per capire sia il nostro passato che il nostro futuro. In che modo?*

C: Tutti i modelli di IA sono addestrati su enormi *dataset* tratti dalla storia. Nel nostro caso, si trattava della storia della musica occidentale, della somma totale di tutta la nostra precedente produzione creativa e dei testi e titoli delle canzoni di tutti i nostri musicisti e scrittori preferiti. Nel caso di un modello linguistico di grandi dimensioni come ChatGPT, è l'intera Internet e milioni di libri rubati. Questi *dataset* sono le nostre eredità digitali. Non rappresentano la somma totale di ciò che gli esseri umani hanno prodotto – c'è molto di più che non è leggibile dalle macchine, fortunatamente. Ma rappresentano grandi fette della nostra storia. Sono archivi. Quando i modelli di apprendimento automatico producono nuovi risultati da questi dati, non rappresentano nuova conoscenza, ma solo nuove operazioni su vecchia conoscenza. Ecco perché i modelli di IA rinforzano i pregiudizi, ad esempio. Quando stavamo creando il nostro album, l'abbiamo vista come un'opportunità per esplorare le nostre influenze e la nostra storia, per creare un "corpus" che rappresentasse qualcosa di vero sulla nostra formazione come artisti. Passare del tempo a capire davvero il dataset è un modo per esaminare il passato. Ma in un senso più generale, può essere un limite.

S: *Dalla pubblicazione di* Chain Tripping*, la tecnologia IA si è evoluta significativamente, anche nella musica, e ora è possibile generare intere canzoni in pochi secondi con un semplice comando e un paio di clic. Cosa ne pensi dello stato attuale dell'IA nella musica?*

C: Penso che tutto ciò che c'era di interessante nel *machine learning* dieci anni fa sia scomparso. Ciò che ci attirava di questa tecnologia erano i suoi limiti e i suoi difetti. L'*output* di questi sistemi era caotico e strano; produceva melodie bizzarre e testi senza senso. Ci divertivamo molto a confrontarci con questi prodotti strambi e a riarrangiarli meticolosamente in frasi e canzoni di senso compiuto. Ci sembrava un'estensione

Itinera
ISSN 2039-9251 – n. 31 (2026)

di ciò che gli artisti fanno da sempre: dare un senso al caos. Il fallimento dei modelli rappresentava un divario tra dati e significato, un vuoto che potevamo colmare con le nostre interpretazioni. La tecnologia dell'epoca richiedeva anche una grande quantità di manipolazione. I modelli che usavamo non potevano generare canzoni intere; non potevano nemmeno generare accordi. Quindi dovevamo essere coinvolti in ogni fase del processo. Eravamo "umani nel ciclo" (*humans in the loop*). Dovevamo arrangiare ed eseguire tutto. Dovevamo creare i nostri *dataset* e usare diversi modelli. Tutto questo rendeva la musica nostra e ci offriva molte opportunità per compiere le scelte cruciali che avrebbero determinato la forma dell'album. Oggi gli strumenti di IA sono istantanei e privi di attrito. Non c'è spazio per la scelta, l'interpretazione, la creazione di significato o per qualsiasi altro componente essenziale dell'arte.

S: *Durante la creazione di* Chain Tripping*, vi siete imposti regole ferree su come trattare il materiale generato dall'IA: non potevate aggiungere nulla, solo lavorare per sottrazione. È stato difficile sopprimere l'istinto umano di correggere o aggiungere un input personale al flusso di lavoro?*

C: Sì, naturalmente lavorare entro dei vincoli è sempre difficile. Ma è molto più difficile lavorare senza di essi!

S: *Come posizioneresti questo album all'interno della vostra discografia? È un culmine? Un punto di svolta? Pensate di usare di nuovo una tecnica compositiva simile o sentite di aver esplorato abbastanza questo spazio creativo?*

C: *Chain Tripping* è stato assolutamente un punto di svolta. I vincoli e la premessa ci hanno permesso di realizzare un album molto diverso da quelli fatti in precedenza. È molto più contenuto, sperimentale e strano. È più vicino al tipo di musica che vogliamo fare. Dico spesso che il processo ci ha dato un "orecchio per l'insolito". Ora siamo molto più aperti a melodie sinuose e testi formalmente sperimentali. Siamo molto più disposti a scardinare la struttura pop. Non faremo mai più un album in questo modo, perché non facciamo mai la stessa cosa due volte. Ma ha influenzato il nostro modo di lavorare. Ora proviamo un grande piacere nel trovare l'inaspettato – usando mezzi puramente umani.

BIBLIOGRAFIA

Barale A., *Arte e intelligenza artificiale*, Jaca Book, Milano 2020.

Barale A., *L'arte dell'intelligenza artificiale: parole-chiave filosofiche*, Jaca Book, Milano 2024.

Di Scipio A., *Circuiti del Tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, Libreria Musicale Italiana srl, Lucca 2021.

Mattioli V., *Ex Machina. Storia musicale della nostra estinzione*, Edizioni minimum fax, Roma 2022.

Reynolds S., *Futuromania. Sogni elettronici da Moroder ai Migos*, traduzione di Michele Piumini, Edizioni minimum fax, Roma 2020.

Ross A., *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, traduzione di Andrea Silvestri, Giunti Editore S.p.A., Firenze 2018.

Scaldaferri N., *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Lim Editrice S.r.l., Lucca 2021.

ISSN 2039-9251

ITINERA
Rivista di filosofia e teoria delle arti

N. 31 (2026)

Varia

doi: 10.54103/2039-9251/32592

AI AND ART: A PROVISIONAL TAXONOMY

Linda Fabbri

Università degli Studi di Torino (048tbm396)

Contacts: linda.fabbri@edu.unito.it

Abstract

This paper addresses the need for greater terminological clarity in the still-fluid field of AI-mediated artistic practices. It proposes a provisional taxonomy intended not as a definitive classification, but as an orienting analytical framework that stabilizes key terms while discarding others that generate conceptual confusion. The discussion contributes to a broader effort to move beyond attributive accounts of artificial intelligence – particularly those that seek to assess whether AI is creative or an artificial author – and instead situates it within the relational dynamics and concrete contexts of its use. Against the widespread notion of "art made by AI," I argue that this conception is perpetuated by the use of certain terms commonly employed to describe AI-mediated art, which are instead always the result of complex forms of human–machine interaction. To begin with, the concept of "artificial art" is problematized, as it misleadingly suggests a form of non-human authorship in light of an ill-defined and unstable natural/artificial dichotomy. The paper instead adopts "AI art" as an umbrella term, understood not as art produced by artificial intelligence, but as a set of artistic practices in which AI systems play a constitutive role both in the production process and in determining the salient features of the artwork. Particular attention is given to generative AI art, understood here as a specific artistic genre based on artistic production assisted by generative systems, conceived neither as mere tools nor as creative collaborators, but as exhibiting a form of functional autonomy within the production process.

Keywords: Provisional taxonomy, human–machine interactions, generative AI art

Arte e IA: una tassonomia provvisoria

Il presente articolo affronta la necessità di una maggiore chiarezza terminologica nel campo, ancora in evoluzione, delle pratiche artistiche mediate dall'intelligenza artificiale. Propone una tassonomia provvisoria intesa non come classificazione definitiva, ma come quadro analitico di orientamento che stabilizzi i termini chiave, scartando al contempo quelli che generano confusione concettuale. La discussione contribuisce a uno sforzo più ampio volto ad andare oltre le descrizioni attributive dell'intelligenza artificiale – in particolare quelle che cercano di valutare se l'IA sia creativa o se possa essere considerata un autore artificiale – e la colloca invece all'interno delle dinamiche relazionali e dei contesti concreti del suo utilizzo. Contro la nozione diffusa di «arte realizzata dall'IA», sostengo che

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

© Linda Fabbri

Published online: 08/09/2026

Milano University Press

tale concezione sia perpetuata dall'uso di determinati termini comunemente impiegati per descrivere l'arte mediata dall'IA, che sono invece sempre il risultato di complesse forme di interazione uomo-macchina. Innanzitutto, viene messo in discussione il concetto di «arte artificiale», poiché suggerisce in modo fuorviante una forma di paternità non umana alla luce di una dicotomia naturale/artificiale mal definita e instabile. Il saggio adotta invece «arte dell'IA» come termine generico, inteso non come arte prodotta dall'intelligenza artificiale, ma come un insieme di pratiche artistiche in cui i sistemi di IA svolgono un ruolo costitutivo sia nel processo di produzione sia nella determinazione delle caratteristiche salienti dell'opera d'arte. Particolare attenzione viene dedicata all'arte generativa basata sull'intelligenza artificiale, intesa in questo contesto come un genere artistico specifico fondato sulla produzione artistica assistita da sistemi generativi, concepiti non come semplici strumenti né come collaboratori creativi, ma come entità che manifestano una forma di autonomia funzionale all'interno del processo produttivo.

Parole chiave: Tassonomia provvisoria, interazioni uomo-macchina, arte generativa basata sull'intelligenza artificiale

Today, the media frequently expose us to the concept of art created *by* artificial intelligence, as if the path toward a General Artificial Intelligence were now paved, on the assumption that what is considered the highest stronghold of our humanity has already been reached: creativity. But is this really the case? Is AI truly creative, and ultimately an "artificial author"? I have strong reasons to believe that these questions, although central to contemporary debate, are ultimately misleading and biased by the idea of AI as a human replica. I claim instead that AI is a new and peculiar kind of entity that must be understood according to its own operational logic and functional architecture, interpreted by situating it within the concrete relational contexts of its use. The artistic domain is one such privileged context, where we can observe different types of interaction with AI that often exceed traditional models. *AI art,* far from being art made solely *by* AI, is today often the result of a complex interaction[1].

I argue that this way of understanding AI as an autonomous creative agent and author is also reinforced by the language used to classify this kind of art. There are still many competing terms in circulation, and a stable terminology has not yet been established. Today, terms such as artificial art, AI art, AI-generated art, generative art, computer art and many others are often used interchangeably. In this paper, I will fix the use of certain terms while abandoning others, in order to avoid recurring misinterpretations. In a field that is still evolving and fluid, this is not an exhaustive or definitive taxonomy; rather, it functions as an orienting and analytical tool, which allows us to establish terminologically some interpretive directions.

In the literature, terms such as *AI art* and *artificial art* are used as synonyms. However, the main problem with the term *artificial art*, as employed for example by Gianmaria Ajani[1], is that it is used without ever being defined, already presupposing the very thesis of AI as a non-human author – a philosophically problematic notion that is almost taken for granted, without any real analysis of the concrete dynamics that led to the creation of works labeled as AI-generated. The term "artificial art" turns out to be synonymous with "artificially created," but this notion is far from self-evident, and it is worth asking what, precisely, it could mean.

On an instrumental reading, "artificially created" would mean "created by means of an artificial instrument," itself produced by humans. But this cannot be the intended sense: photography would then count as artificial art, and, more broadly, so would any form of art whatsoever, insofar as all art belongs to the

[1] Authors such as Alice Barale and Claire Anscomb share this p. sition. Barale, A. *The Art of Artificial Intelligence: Philosop. ical Keywords*. Milan: Jaca Book, 2024. Anscomb, C. "AI: Artistic Collaborator?" *AI & Society* 40, 2025: 3419–3429.

class of *artificialia*. This is clearly not the sense in which the term is used by Ajani – and this is itself telling: beneath a term laden with implications, a philosophically weighty thesis is being smuggled in, that of *artificial authorship*. There is, in fact, a second sense of "artificially created": namely "not created by a human," where "human" is tacitly equated with "natural""– in keeping with the Romantic notion of the artist as an extension of nature. This is the sense on which Ajani, along with many others, implicitly relies: if a work is not created by a human, and is therefore not created "naturally," then it must be created by something artificial – by an AI, which is at once non-natural and non-human. In conclusion, the use of the term *artificial art* is philosophically loaded and, as an umbrella term, effectively excludes a whole range of works that cannot simply be described as AI-generated.

Moreover, beyond its primary meaning of "artificially created," *artificial* may also be understood as denoting an aesthetic trait or formal quality. On the one hand, the "natural" evokes imperfection, temporality, and finiteness: error, death, but also life and spirit. On the other hand, the "artificial" refers to what is constructed, designed, and potentially optimizable and perfectible. This opposition fuels a dual aesthetic imaginary in which the artificial appears as something lifeless, but also error-free, uniform, and polished. Within this framework, referring to art as *artificial* already situates it within the Romantic dialectic between the natural and the artificial, implicitly attributing to it an aesthetic of cleanliness, smoothness, and homogeneity.

When the term *artificial art* is used, one tends to assume that it possesses an "artificial aesthetic" in this sense – an expression that is also the title of the work published by Arielli and Manovich.[2] Yet it is Manovich himself, in a recent post, who clarifies this possible misunderstanding. He clarifies that «there is no such thing as 'AI aesthetics'. There are only different users who have different tastes, and different degrees of visual competence.»[3] According to him, the very idea of a single AI aesthetics is an illusion, because generative systems «simulate all media – all 'styles' (Midjourney), all 'minds' (ChatGPT), all 'taste'...».[4]

A simple counterexample to this aesthetics of homogeneity is what Hertzmann calls «visual indeterminacy»[5] which he considers to be «the key feature of most GAN art.» However, while the paper successfully highlights this aspect – vintage by now – it also presents a problems that should be brought to light. I argue that there is a problematic shift in Hertzmann's argument, one that I take to reflect a broader tendency in the discourse on AI-based art. In his paper, he moves from identifying a stylistic or visual property of *GAN art* to attributing a predisposition to the GAN systems themselves, rather than to their artistic use. Hertzmann correctly acknowledges that visual indeterminacy «works as a description for typical GAN artwork» but then goes on to assert that «GANs seem predisposed to indeterminate, intriguing imagery.»[6]

As a result, his analysis shifts attention onto the system itself and its supposed predispositions and capabilities, abstracting it from the concrete and situated context in which it is used. This contributes to a distorted view of GANs as possessing intrinsic predispositions or a distinctive style of their own, thereby reinforcing the idea of AI as an autonomous creative agent. In doing so, it obscures a far more interesting point: the *predisposition* does not reside in the system itself, but in the artistic choices and creative practices

[2] L. Manovich & E. Arielli, *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*, 2024, https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics

[3] L. Manovich, "A new note on AI Aesthetics", 2024, https://www.linkedin.com/posts/levmanovich_a-new-note-on-ai-aesthetics-5252024-activity-7200136041213665280-MVkg

[4] Ibid.

[5] A. Hertzmann, "Visual Indeterminacy in GAN Art." *Leonardo* 53, no. 4: 424–428. 2020.

[6] Ibid. p. 425

that guide its use. What emerges is an artistic tendency – or "predisposition" – towards indeterminacy, as well as a fascination with spatial misinterpretations, errors, machine hallucinations, etc. Thus, extending Manovich's clarification to GAN systems, one may argue that there is no such thing as a «GAN aesthetics»[7] grounded in indeterminacy as an intrinsic predisposition of the system. Rather, what comes first are the users' tastes, preferences, and artistic inclinations.

To summarize, for all the reasons outlined above, I believe that the term *artificial art* is too vague and rests on an ill-defined concept that is too historically and conceptually layered to function as a straightforward and neutral category. For this reason, it is more appropriate to adopt *AI art* as an umbrella term. This should be understood not as art created *by* artificial intelligence, but rather as art produced through the *integration* of AI systems; moving beyond the idea – or the narrative –of artificial intelligence as General Artificial Intelligence (GAI). *AI art* refers to artistic practices in which artificial intelligence plays a constitutive role in the artmaking process and in determining the identity of the artwork.

AI systems may assume different forms and play distinct roles in relation to the artwork. In some cases, AI is employed as a *generative system*, in which its generative contributions may play a minor or major role in the artmaking process and in determining some of the essential features of the work. In other cases, AI functions as an *interactive system*. Here – as in interactive art more generally – the interaction itself plays a determining role in shaping the identity of the work. However, this is not a form of interaction in the conventional sense, but rather an interaction mediated by artificial intelligence systems – such as facial recognition, motion capture, virtual reality, etc. In other cases, AI systems may be embedded in robotic agents, giving rise to practices often described as *robot art.* They may also operate as *evolutionary systems,* producing artworks whose identity is continuously transformed over time. These represent only some of the possible configurations among many others, and they depend on the multiple and multifaceted ways in which AI is evolving. I argue that AI-based art has the potential to reveal new possible models of relating to AI, contributing to the imagination of future forms of human–AI interoperation, and also to the development of AI systems.

The systems that currently attract the most attention are generative ones, especially since GANs were brought into the spotlight with the case of the Obvious collective. This type of art is referred to as *generative art.* However, the term has a longer historical background. As Boden highlights «the terms "generative art" and "computer art" have been used in tandem, and more or less interchangeably, since the very earliest days.»[8] The term *generative* was originally used to refer to art produced through a computer program. However, as Boden observes, not all generative art is produced by a computer. Also, not all computer art is generative. She defines the latter as artworks «generated, at least in part, by some process that is not under the artist's direct control.»[9]

In short, the term *generative art* refers to artistic practices in which a rule-driven system or impersonal processes take over partially in the art-making process. This process may be physical, biological, psychological, or otherwise non-digital. The artist does not know in advance what the process will result in; in this sense, it is *autonomous*. Therefore, this prerequisite of autonomy is always assessed in relation to the artist's personal sensibility and is thus inherently intuitive. Instead, computer art refers simply to artworks

[7] Ibid. p. 424
[8] M. Boden and E. A. Edmonds, "What Is Generative Art?" *Digital Creativity* 20, no. 1–2 (2009). p. 23
[9] Ibid. p. 10

produced with computers, intended as simple aids or tools in the artmaking process.[10] Also, the term refers to art that can be produced using *step-by-step* programming or algorithms, which does not introduce intuitively any autonomy on the part of the computer: the final work is fully programmed.

Philip Galanter defines *generative art* more extensively in similar terms:

> Generative art refers to any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art. [11]

Both authors define generative art in broad terms, including non-digital practices, provided that the production process involves a degree of system *autonomy*. However, given the vagueness of this prerequisite, the classification of this type of art presents borderline cases.

With the advent of GANs, deep learning, and contemporary generative AI, generative systems exhibit a less clear-cut degree of autonomy than rule-based systems or earlier forms of AI such as Cohen's AARON. This is primarily because the input–output relationship is non-deterministic: a single prompt may yield different outputs, while similar outputs may result from different prompts. As a result, perceived autonomy is stronger.

Therefore, it is not strange that today, the term "generative" has increasingly been used in current discourse to refer specifically to media production based on generative AI systems – such as text-to-image or image-to-image models. It is with an awareness of the standard definition of the term that Lev Manovich states: «I am using *generative* in a more restrictive way to designate AI models and GenAI apps for media generation and editing that use these methods.»[12]

Some authors attempt to narrow the field by using the expression *AI-generated art* to refer exclusively to artworks produced using AI systems. Nevertheless, as in the case of *artificial art*, this formulation intuitively perpetuates the idea that the artwork is generated by the system itself. For this reason, I prefer the term *generative AI art* as a subcategory of both generative art and AI art. In this context, an impersonal and relatively autonomous generative process takes place: that of an AI system producing outputs that contribute to determining some of the salient features of the artwork, or even the work as a whole. These outputs are generated in response to the artist's requests. The artist can then choose whether to edit these outputs or not. Contemporary art has long acknowledged that «authorship in art can be as much about choosing not to make changes to features as it is about choosing these in the first place.»[13]

Speaking of generative AI art, following Claire Anscomb, we must bear in mind that the system's contributions are not creative. Indeed, Anscomb argues:

> we ought to frame their contributions to the production of visual artworks in terms of a "generative" contribution and describe the interactions between humans and generative AI systems as "AI-assisted production".[14]

[10] Ibid. p. 29

[11] P. Galanter, *What Is Generative Art? Comp. exity Theory as a Context for Art Theory.* New York: Interactive Telecommunications Program, New York University, 2003.

[12] L. Manovich & E. Arielli, *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. 2024. http://manovich.net/index.p.p.p.ojects/artificial-aesthetics, p. 72

[13] C. Anscomb, "AI: Artistic Collaborator?" *AI & Society* 40: 3419–3429, 2025. p. 3425

[14] Ibid. p. 3420

Generative AI art is therefore a kind of art resulting from forms of *GenAI-mediated fabrication,* which require the presence of a digital interface that enables interaction between the artist and the system. However, to state this does not necessarily mean that generative AI art should be equated with digital art. To clarify this distinction, it is useful to refer to J. J. López. Although his definition of computer art differs from Boden's, it remains relevant for deepening our understanding of these categories.

To begin, López defines digital art as follows: an item is a work of digital art when «(1) it is art, (2) made by a computer, or (3) made for display by a computer, (4) using a common digital code.»[15] Furthermore, he argues that digital art is not a new art form, since works classified as digital typically belong to traditional artistic genres. In other words, «digital art media afford new ways of making works in old art forms – they put old wine in new bottles;»[16] whereas computer art, by contrast, does constitute a new art form.

A way to show that digital art is not a distinct artistic kind is to appeal to the notion of an *appreciative art kind*[17]: an art form whose works share a common ontological feature and whose appreciation involves comparison with other works of the same kind. Since digital works belong to many different traditional genres, digital art cannot be considered as an appreciative art kind. By contrast, computer art does constitute a new art form, insofar as all works of this kind exhibit a shared family characteristic: interactivity»[18]. However, as Sherry Irvin notes in *Immaterial: Rules in Contemporary Art*[19], contemporary artworks often rely on sanctioned rules of participation – together with display and conservation rules – that form part of their medium and help determine their identity. Many contemporary artworks, in other words, incorporate interaction as an essential component of their structure. This is precisely why López specifies that the relevant kind of interaction is «computer-based»[20] – an interaction mediated by computational systems, and therefore of a particular kind.

If we follow Lopez, we can also draw a clear boundary between computer art and generative AI art. This is because generative AI art does not necessarily require viewer-based interactivity as an essential feature. However, even if we consider López's definition too narrow and adopt Boden's definition of computer art instead, the analysis remains useful for distinguishing generative AI art from digital art. This is because generative AI art, too, typically depends on digital supports, since AI systems generate their visual outputs by computational means, and the resulting artwork is therefore, in most cases, itself a digital object.

To clarify this latter distinction, following López, it is useful to show that generative AI art constitutes an appreciative art kind by identifying one of its characteristic properties. This property is "interactivity" – yet an interactivity located on the side of the artist. I take this to be consistent with the now widely acknowledged view that appreciation in contemporary art is not limited to the work's perceptible surface, but also involves knowledge of its process of production, by conceiving the artwork as an event or performance. Irvin herself argues that, in order to understand a work, we must know which rules are sanctioned by artists. If we do not know that a work was produced in a specific way – for example, in the case of Sigalit Landau's *Barbed Salt Lamps*, if we did not know that it was created by immersing barbed wire in the Dead Sea – the work could not convey the meanings of suffering, conflict, and confinement that it embodies.

15 D. Lopez, *A Philosop. y of Comp. ter Art*. London; New York: Routledge, 2009, p. 3
16 Ibid. p. 17
17 Ibid.
18 Ibid. p. 35
19 I. Sherri, *Immaterial: Rules in Contemp. rary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
20 D. Lopez, *A Philosophy of Computer Art*. London; New York: Routledge, 2009. p. 28

I argue that the distinctive characteristic of generative AI art is a form of interaction that cannot be compared either to the engagement an artist has with a simple tool, such as a camera, or to collaboration with another human. Unlike a simple instrument, which is fully subordinated to the artist's intentional control and used in a purely instrumental manner, an AI system is not entirely subject to complete instrumentalization: rather, the artist enters into a new kind of dialogue that has the potential to open up new horizons of meaning[21]. At the same time, as Anscomb argues, AI cannot be reduced to a collaborator, since it lacks the essential features typically identified in the literature, such as the possession of mental states, intentional autonomy, commitment, and the reciprocal exchange of ideas[22]. The artist is called upon to engage in an exchange with a new kind of entity that is neither a tool nor a collaborator, but must be understood according to its own distinctive operational logic, without being reduced to human faculties or measured against the human as a normative standard, and therefore as a form of *technical alterity*[23]

To conclude, in this paper I have sought to fix certain terminological usages while rejecting others, and to propose an interpretive framework that avoids reducing AI to an isolated entity and instead re-situates it within the relational practices of its use. This framework does not aim to be exhaustive, but rather to provide a structured conceptual orientation for understanding the heterogeneous landscape of AI-related artistic practices.

BIBLIOGRAPHY

Ajani, G., *Contemporary Artificial Art and the Law: Searching for an Author*. Leiden & Boston: Brill, 2020.

Anscomb, C., "AI: Artistic Collaborator?" *AI & Society* 40 (2025): 3419–3429.

Barale, A., *The Art of Artificial Intelligence: Philosophical Keywords.* Milan: Jaca Book, 2024, Boden, Margaret A., and Ernest A. Edmonds. "What Is Generative Art?" *Digital Creativity* 20, no. 1–2 (2009).

Galanter, P., *What Is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*. New York: Interactive Telecommunications Program, New York University, 2003.

Hertzmann, A., "Visual Indeterminacy in GAN Art." *Leonardo* 53, no. 4 (2020): 424–428. Irvin, Sherri. *Immaterial: Rules in Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

Lopez, D., *A Philosophy of Computer Art*. London; New York: Routledge, 2009.

Manovich, L. & Arielli, E., *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*. 2024. https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics

Manovich, L., "A New Note on AI Aesthetics." 2024. https://www.linkedin.com/posts/levmanovich_a-new-note-on-ai-aesthetics-5252024-activity-7200136041213665280-MVkg

Schick, J. F. M. (2022). *On Technical Alterity. Foundations of Science,* 27 (2):515-520.

[21] A. Barale, *The Art of Artificial Intelligence: Philosopical Keywords.* Milan: Jaca Book, 2024, p. 20
[22] C. Anscomb, "AI: Artistic Collaborator?" AI & Society 40, 2025: 3419–3429.
[23] J. F. M. Schick, (2022). On Technical Alterity. Foundations of Science 27 (2):515-520.