

FEDERICO VERCELLONE

ADDIO ALLA COMUNITÀ INVISIBILE!

Note sull'estetizzazione della politica

ABSTRACT: As everyone knows by now, a landscape is a cultural construct that has undergone changeable and sundry forms of aesthetization. In the last decade, capitalistic forms of production have deeply changed their features. I will try to argue that in our time, because of new anthropological and cultural scenes, the forms of production and consumption have undergone a process of aesthetization. Aesthetization creates a new ontological status for the idea of reality and is also responsible for significant changes in the mechanisms of political legitimacy.

KEYWORDS: Aesthetization, Capitalism, Democracy, Desire, Politics.

Non siamo mai stati postmoderni

Interrogarsi intorno al nostro tempo è sempre anche interrogarsi intorno ai luoghi che abitiamo. Per essere un tempo, un'epoca, anche la più tragica deve essere abitabile, ed essere riconosciuta come tale dai suoi abitanti. L'antropocene, l'epoca in cui la natura è (o sembra) essersi compiutamente piegata alle esigenze umane, è anche l'epoca che, per molti versi, ha negato la sua caratteristica saliente, l'abitabilità. Per molti versi l'antropocene sembra ai suoi stessi abitanti un'epoca non circoscrivibile, forse inabitabile. È l'epoca, il tempo che produce e si nutre di anti-utopie. Anti-utopie *high and low* che intensificano ritmicamente la propria presenza via via che ci avviciniamo all'oggi. Da *Apocalypse now* sino alla *Sottile linea rossa*, da *Dylan Dog ai Sette Palazzi del Cielo* di Anselm Kiefer, abbiamo sempre più a che fare con una modernità che proietta in un futuro prossimo la propria fine per non subirla. È un immaginario saturo quello che contrassegna quest'epoca sempre più prigioniera di ironia e di angoscia, vero e proprio nutrimento del suo sé e dei suoi comportamenti. Dall'ironia all'angoscia, e dall'angoscia all'ironia si determina un unico movimento a pendolo, un'oscillazione complementare nei suoi esiti, quello di dissolvere il futuro nella sua portata progettuale. È ancora il tempo messianico quello che campeggia, ma rovesciato quanto al suo orizzonte di senso: la fine non è più il *telos* agognato, lo spegnersi del tempo nella sua rigenerazione, ma un'immane implosione che dell'antica idea della fine come il fine mantiene solo, costantemente sul piano dell'immaginario, l'esorcizzazione dell'angoscia. Un tempo orientato verso la propria implosione quasi a volerla esorcizzare, tutto inteso a evocare, invece del Messia,

un'utopia distopica come agognato collasso dell'ansia che la percorre.

Una modernità davvero secolarizzata?

L'esito della modernità è dunque, per un certo verso, l'opposto di quella vocazione secolarizzante che contraddistingue molte teorie della modernità che potremmo definire "classica." È fin troppo noto che la secolarizzazione ha prodotto degli esiti inaspettati, facendo rinascere quella che Hans Joas (2017) ha definito *Die Macht des Heiligen*. Accanto e in concomitanza con questo passo è sorto qualcosa come un cambiamento del capitalismo e del suo modo di essere: il capitalismo è divenuto una forma di vita che contraddice per molti versi il paradigma marxiano dell'alienazione,¹ e lo ha fatto estetizzandosi.

Un crogiolo quanto mai intenso di motivazioni percorre l'estendersi della modernità, dopo che il dibattito sul postmoderno sembra essersi riavviato proprio quando sembrava che, proprio con il postmoderno, si fossero definitivamente chiusi i conti (cfr. Jaeggi 2016). Per riprendere e parafrasare il titolo e la tesi di un libro famoso di Bruno Latour (2015), potremmo dire che *non siamo mai stati postmoderni*. La modernità in realtà non si è mai interrotta, con tutte le sue aspirazioni emancipative ecc., ma semmai è andata in crisi. A ben vedere tutto il dibattito sulla postmodernità appartiene in fondo alla crisi della modernità stessa. Il postmoderno, con l'idea di fine della storia, di fine di un racconto lineare che consenta di costruire una ponte tra presente e passato, con l'idea di una molteplicità di stili che intessono il tessuto comune della società e della convivenza sociale che si mischiano in un presente privo di futuro, che tutto agglutina nell'*hic et nunc*, non è in realtà un'altra cosa rispetto al moderno, ma semplicemente un suo collasso.² D'altra parte l'idea di una fine della storia, preconizzata da Fukuyama (1992), non a caso sorge ed è consonante con una mentalità conservatrice. L'immaginario distopico, come avremo modo di vedere meglio oltre, fa parte di questa *rêverie* conservatrice. La modernità ora non accelera più, non è più il tempo laico, illuminista e messianico insieme, votato a una fine redentrice e rigeneratrice. È bensì il tempo fermo e stagnante in cui ancora ci troviamo a vivere. Quello nel quale avvengono sincronicamente una quantità esorbitante di avvenimenti senza che sia possibile metterli tutti in fila per cercare di dare loro un dare loro un senso. La postmodernità è l'epoca paradossale che ha messo in questione la capacità del tempo stesso di mettere ordine, di essere un vettore di senso.³ Al tempo stesso è l'età che ha cancellato le dissimmetrie nel tempo storico. Quella presenza incoativa del passato nel presente, quello squilibrio del tempo che innesta,

¹ Cfr. innanzi tutto a questo proposito Böhme 2016.

² Mi permetto a rinviare a Vercellone (in corso di stampa). Per un bilancio esaustivo del dibattito cfr. Franzini 2018.

³ Cfr. a questo riguardo Sampugnaro (in corso di stampa).

come mostrò Bloch (2015), la funzione utopica. È l'implosione della *Moderne* che aveva fatto del futuro il proprio vettore di senso.

Il postmoderno è così, a ben vedere, un capitolo dell'anti-utopismo moderno. Postmoderno è lo sguardo accomodante sul disordine chiamato tolleranza, che si spera non esploda un attimo prima che ciò avvenga, postmoderna è la dismissione più compiuta dell'identità messianica del Moderno a favore di quello che Nietzsche, in *Così parlò Zarathustra*, ha definito "l'ultimo uomo." Il postmoderno apre così a una crisi di identità generale che coinvolge insieme l'epoca e il suo senso e così pure i suoi principi di legittimità e fondatezza. C'è una patina di indeterminazione nel postmoderno, con la sua pluralità ideologica e di stili, che rinvia a un'atmosfera, a un clima e a un'aura estetizzante dell'epoca, a una sua inclinazione estetistica.

Spesso non è poi così chiaro cosa davvero "estetismo" significhi, quali siano i suoi motivi generatori sui quali tra breve ci si soffermerà. Dietro l'estetismo c'è molto più che l'estetismo. Qui si annidano, accanto e innestati su quelli estetici, problemi politici e, più in generale, sociali del massimo rilievo. Quando si parla di un'inclinazione estetistica del nostro tempo – per tornare a quanto sopra si diceva – si intende anche una trasformazione dell'idea della fine e del fine: se l'Occidente è stato a lungo dominato e addirittura divorato dal desiderio della propria fine, come testimonia l'ansia messianica dei primi secoli del cristianesimo, ora tutto sembra essersi rovesciato.⁴ In luogo dell'ansia della fine e del ritorno del Messia si è venuto inserendo l'opposto: il timore panico della fine imminente che rovescia lo schema messianico, e fa dell'utopia un'anti-utopia. Questo schema anti-utopico è consustanziale alla modernità giunta al suo presunto termine. È parte costitutiva del suo immaginario compiaciutamente negativo. Costituisce quasi una chiosa e una sorta di *pendant* oppositivo, un po' come il libro dell'Apocalisse nei confronti del Genesi, per andare alle radici messianiche della *Moderne* (cfr. Behler 1989). La fine incombente viene dal noto che si è fatto ignoto, dal mostro che è in noi e che emerge improvvisamente in una teoria infinita di personaggi che vanno da Frankenstein a Dylan Dog. Trasformare l'angoscia nei confronti della fine in una nuova finalità possibile, costituisce un fondamentale compito etico-politico del nostro tempo in vista di una trasformazione che renda possibile superare l'*impasse* dell'immaginario negativo sul nostro tempo, un'*impasse* che prefigura una sorta di degrado antropologico (cfr. Dupuy 2002).

La fine terrorizzante, tuttavia evocata come sospensione dell'angoscia, evoca per parte sua il freno. È così che la modernità anti-utopica richiama il *katechon*, il potere che frena evocato da Paolo in Ts 2, senza riuscire a crearlo, tanto quanto il messianismo, che genera la modernità stessa, evoca la fine come compimento. L'orrore senza fine rispetto a un finale che non c'è, se non come dissoluzione, prende infine il posto della fine agognata, della speranza messianica ereditata dalla modernità nascente, quella che il

⁴ Per quanto riguarda la vicenda messianica e il suo senso, cfr. naturalmente innanzitutto Taubes 2019.

primo romanticismo tedesco incarna, come una gemma, nella forma più pura. Quello cui il nostro tempo ci ha sempre più abituati è un rovesciamento dell'idea di fine: esso perde qualsiasi connotazione teologico-messianica per cui si propone come l'orizzonte di senso ultimo, per divenire il sintomo della catastrofe imminente. Non è tanto importante cogliere questi sogni anti-utopici come sintomi di un'età in crisi, bensì rilevare quale funzionalità essi abbiano nel quadro di questa crisi supposta o reale. La quale peraltro è una crisi a suo modo singolare, nel senso che avviene per ipertrofia e non per ipotrofia del sistema, per un innesco eccessivo di energie che rovesciano la diagnosi marxiana circa le "magnifiche sorti e progressive" del capitalismo enunciata tanto paradossalmente quanto enfaticamente dall'*incipit* del *Manifesto* del 1848. L'ansia apocalittica non è venuta meno nella nostra storia, essa ha semplicemente cambiato radicalmente di segno manifestandosi (anche) come desiderio della fine che si somma all'ansia per la dissoluzione di sé stessi e del proprio mondo. È importantissimo poi, in questo contesto, chiarire un equivoco che attraversa tutto questo ragionamento: l'ansia per la fine evocata e temuta, il timore panico per la scomparsa del mondo è in realtà un'ansia per la *nostra* fine. Un punto di vista antropico si fa strada in questi pensieri catastrofici assumendo un assetto metonimico (*pars pro toto*) che è insieme ideologico e vagamente comico. In breve, e per esprimerci molto semplicemente, l'ansia per la fine del mondo esprime il timore per il destino della specie umana e della sua vita su questa terra, e non riguarda affatto, a ben vedere, la fine della vita sul pianeta, e neppure, naturalmente, la fine del pianeta. L'ansia per la fine totale amplifica in chiave cosmica qualcosa che, a ben vedere, è ben circostanziato. E la cui natura metonimica per quanto evidente e scontata è importante da sottolineare. In questo modo si mette allo scoperto il versante propriamente etico della questione che altrimenti resterebbe celato. Soltanto mettendo in luce questo versante si può rovesciare il discorso, liberarlo dal suo velo ideologico per dirci quanto è inaspettatamente semplice, e cioè che è in gioco la nostra responsabilità nei confronti del pianeta, quella nei confronti del futuro comune. Rispetto allo stato generale di una cultura questo ha un significato evidentemente notevolissimo dal punto di vista etico e politico e ci evita di rimanere irretiti dalla fascinazione vertiginosa dell'utopia negativa.

Estetizzazione

Cos'è dunque l'estetizzazione? È spesso evocata dando quasi per scontato il significato del termine. Coincide, a ben vedere, con un modificarsi dell'orientamento dello sguardo. Va detto innanzi tutto che abbiamo a che fare con un'epoca che ha sempre più enfatizzato la funzione dello sguardo nella sua portata indagatrice e illuminante, che non ammette ombre – come ha mostrato Victor Stoichita in *Effetto Sherlock* (2017) – sino a produrre una sorta di realtà a struttura retinica, fondata su uno sguardo che esplora,

scopre e desidera. Il primato dello sguardo trascina con sé l'organizzazione di tutti gli altri sensi, tatto compreso cui tradizionalmente viene affidata l'esperienza del reale inteso quale attrito e resistenza. L'orientamento dello sguardo, quella che verrebbe da definire – con un neologismo certamente infelice – l'“ocularizzazione” della realtà, è divenuta così una premessa e una conseguenza della nostra organizzazione sociale e culturale. Sarebbe del tutto travisante, com'è avvenuto in una lunga tradizione che va da Debord a Baudrillard, passando per *Truman show*, intendere quest'esperienza come se fossimo sotto l'effetto di una smaterializzazione illusionistica e ideologica del reale. La cui performatività e potenza è invece del tutto certificata. Si potrebbe piuttosto affermare che abbiamo a che fare un passaggio della realtà dalla sua consistenza fisica a una consistenza diversa, di natura psichica, quale ci viene trasmessa di continuo dai nuovi media che si insediano nelle forme di vita con effetti tanto ambivalenti quanto affascinanti. Lo sguardo attiva il desiderio proprio in quanto allontana l'oggetto e la soddisfazione del possesso viene così rimandata. Questo enfatizza nuovamente il desiderio mettendo in moto un meccanismo nevroticamente reiterato. L'estetizzazione coincide così con l'ocularizzazione dell'esperienza che trasforma la qualità di quest'ultima rendendola, *à la lettre*, mono-senso o a senso unico, e indirizzandoci verso l'attuale regime degli sguardi, cioè verso quella che si è definita la civiltà dell'immagine. Che non nasce dunque dal nulla ma da una modificazione antropologica profonda che riguarda la e si insinua nella strutturazione dei bisogni umani. Quest'ultima è al tempo stesso la premessa e l'esito di una modificazione radicale della qualità della produzione capitalistica, di quello che – per anticipare le cose – Gernot Böhme ha definito “capitalismo estetico.”⁵ È ben vero che viviamo dentro tecnologie che producono sinestesie, ma è pur vero che esse fondano la sinestesia sulla vista che trascina dietro di sé gli altri sensi (cfr. Carbone 2016). Abbiamo a che fare con universo nel quale la merce è venuta estetizzandosi, mentre lo sguardo su di quest'ultima si carica di un'aspettativa di soddisfazione a distanza, più o meno lontanamente sessualizzante, la quale carica l'immagine di aspettative di soddisfazione e felicità indipendenti dal suo possesso, e anzi in contrasto con quest'ultimo.⁶ Non c'è forse opera d'arte più significativa a questo proposito dell'ultima di Marcel Duchamp, *Étant donnés*, alla quale lavorò più di vent'anni, un'opera a suo modo grandiosa e davvero diagnostica che riflette su quella fine dell'arte o dell'oggetto artistico, denunciata clamorosamente da *Fountain*, approfondendo decisamente l'analisi rispetto all'aspetto derisorio e divertito del gesto preparato per la mostra della *Society for Independent Artist*. In *Étant donnés* Duchamp assevera ulteriormente che lo spazio estetico è divenuto quello della realtà. Ma al tempo stesso mostra che la realtà non è più “quella di una volta” – con buona pace dei nostalgici del “nuovo realismo.” “Il mondo vero,” per riprendere la famosa espressione di Nietzsche

⁵ Anche questo non è poi, niente di assolutamente nuovo come mostrò a suo tempo R. Girard il quale fondò la coesione sociale proprio sulla guerra degli sguardi: cfr. Girard 1980.

⁶ Cfr. su questo la critica di Böhme (2018, 23-24) alla *Warenästhetik* di Wolfgang Haug.

che ha suscitato tante inutili polemiche, non “è diventato favola” o illusione, ma ha assunto una consistenza e performatività nuove su di piano che privilegia il primato dell’occhio su quello del tatto. Duchamp lo fa con un effetto *shock* (per l’epoca) con *Fountain*, proponendo il famoso orinatoio in un contesto espositivo, e meditatamente con *Étant donnés* che rappresenta quasi una meta-riflessione sullo stato dell’arte che si inoltra, nonostante le apparenze, in uno spazio speculativo decisamente metafisico. Quest’opera nota poco meno della precedente, costituisce una sorta di ideale *pendant* e compimento di *Fountain*: colloca lo spettatore dinanzi al pertugio di una porta, dalla quale è proiettato, con uno sguardo obbligato, su di una scena insieme raccapricciante e oscena, quella di una donna presumibilmente assassinata e ancora sanguinante, che si profila nuda tra gli sterpi con i genitali in primo piano. L’orientamento dello sguardo – che cita ironicamente la finestra albertiana principio di ogni realtà *quae fictio* (cfr. Poggi 2019) – è qui forzatamente omologato, si posa obbligato su una realtà contraddittoria, ripugnante ma anche segretamente attraente, del tutto privata e in qualche modo seducente per la sua natura segreta, che suscita dunque sentimenti contraddittori e promiscui, insieme oscena e ripugnante. È uno sguardo che si polarizza e che vive in solitudine, che arretra e che insieme vorrebbe avvicinare e avvicinarsi, che si traduce in desiderio di vedere, e in un’inclinazione segreta, privata e intima che incrocia i profili del *voyeur* e quello del detective. È un movimento ironico e un vero svelamento quello che viene messo in opera. Lo sguardo intimo è diventato pubblico e indagatore, e lo sguardo pubblico si è fatto intimo. Ciò avviene in quanto la sfera pubblica, come avviene anche con i grandi collezionisti, si confonde con il desiderio più intimo, con la curiosità di vedere senza essere visto all’interno di uno spazio che peraltro è solo visivo, ed è impossibile poi da percorrere davvero.

Qualcosa di analogo avviene peraltro, in modo altrettanto geniale, ma forse meno paradigmatico, in *La finestra sul cortile* di Hitchcock, come ha indicato Victor Stoichita (2017). Proseguendo sulla sua strada, va rilevato che anche in questo caso l’eccitazione dell’ambiente si fa via via parossistica in quanto è connessa, come già avveniva per Duchamp, con l’idea di osservare in un ambiente chiuso, senza essere visti e senza avere la possibilità di intervenire sulla situazione periclitante. La tensione in questo modo non può che aumentare sino a che viene sciolta, nel film di Hitchcock, dal compimento tragico, davvero aristotelico, dell’omicidio che produce “pietà e terrore” e l’effetto catartico aristotelicamente connesso a queste emozioni, garantito dalla distanza fisica dal dramma che si viene consumando. Il tutto – sia detto per inciso – avviene nel quadro del più attento rispetto delle unità di tempo, luogo e azione che garantiscono che la tensione raggiunga senza distrazioni la sua *acmé* per poi placarsi nelle forme catartiche.

Tornando al capitalismo estetico, la merce, già da sempre estetizzata a partire dalle sue confezioni, ripete oggi enfaticamente il movimento di avvicinamento e distanziamento osservato e quasi esemplificato da Duchamp e Hitchcock, quasi a suggellare l’*iter* nell’estetizzazione. Ciò avviene in quanto si ha sempre più a che fare con

merci che sono connotazioni e amplificazioni dell'io, quasi certificati di un'identità amplificata, come avviene esemplarmente con la moda e con il lusso. L'estetizzazione si innesta e quasi si ingrana sul desiderio del soggetto: ne enfatizza ed esalta il desiderio di amplificazione dell'io che si rinnova in una contemplazione molto interessata, performante e competitiva. È un paradossale ma totale rovesciamento della coscienza estetica kantiana che parla – com'è ben noto – di un piacere senza interesse. In questo caso il piacere, pur essendo alieno da ogni contatto con l'oggetto, è invece, proprio per questo, pieno di interesse. La distanza è condizione non solo del desiderio ma anche del suo appagamento. È in atto, in questi processi, che per altro non sono semplicemente legati alle tecnologie attuali, ma si preparano da secoli, già per esempio dalla *camera obscura* (cfr. Breidbach, Klinger, Muller 2013), una sorta di omologazione degli sguardi connessa al fatto che sono tutti orientati forzatamente sullo stesso fuoco, tutti congiunti nello stesso occhio desiderante e omologante. In quanto tale competitivo poiché sempre rivolto sullo stesso obiettivo passando di soggetto in soggetto. È un fenomeno che le tecnologie contemporanee ripetono ai più diversi livelli, per esempio anche con i videogiochi che centrano sempre la prospettiva dello sguardo. I è in breve definito un luogo degli sguardi, una comunità desiderante che sostituisce sempre più, nel nostro mondo, la *societas umana*, la *Gesellschaft*, la comunità democratica di rousseauviana memoria. Si è, in breve, interrotta quella comunità degli sguardi che istituisce – secondo quanto ha mostrato Marie-José Mondzain (2017) – la democrazia moderna che ha sempre più difficoltà a reggere sulle sue fondamenta antiche. Legandosi in modo unilaterale all'evidenza, l'immagine perde il suo *logos* depresso nella relazione dell'*imago* con l'invisibile.⁷

Non si deve condividere il visibile ma l'invisibile, il presupposto non l'esito del discorso, come ha rilevato Marie-José Mondzain in *Lo scambio degli sguardi* (2003), dove scrive:

È sempre sulla definizione di ciò che non può essere raffigurato e sulla sua iscrizione che si gioca il giudizio e la scelta, che si giocano l'idea di vita, morte e libertà all'interno di una cultura. Vedere insieme non è condividere una visione perché nessuno vedrà mai ciò che vede un altro. Vedere insieme è condividere l'invisibilità di un senso. La condivisione patica è una questione politica che richiede la costruzione comune di uno sguardo critico. Così si apre il campo di un commercio critico degli sguardi.

La democrazia e la comunità del desiderio

La comunità desiderante che qui viene a prender forma invece della *societas* democratica modifica profondamente i connotati e i contenuti della prima laddove fissa

⁷ Cfr. Mondzain 2017, e per quanto riguarda la relazione immagine/invisibile quale si configura nella tradizione bizantina mantenendo un significato importante nel mondo contemporaneo, cfr. Id. 1996.

lo sguardo su di un *visibile visibile* e non su di un *visibile invisibile* che costituisce, come ha mostrato Mondzain (2017), una sorta di premessa del potere legittimo da Costantino I a oggi. Il potere imperiale si giustifica e legittima, secondo Mondzain, sulla base di quella che potrebbe definirsi un'estetica del riverbero fondamentale per la comprensione dell'icona. L'imperatore è: a) un'ipostasi legittima di una struttura più remota che si sottrae allo sguardo diretto; b) questa comunità desiderante non fonda il proprio essere sulla comunità astratta che si realizza nel corpo sovrano, una comunità, giusta l'ipotesi di Cassirer a proposito di Rousseau (cfr. Cassirer 2015), che non dipende dalle caratteristiche fisiche o psicologiche dei propri membri, ma costituisce un'astrazione votata a renderli partecipi, al di là di ogni asimmetria tra di essi, di un unico corpo sovrano. È il principio della simmetria astratta tra individui concreti quella che fonda e inficia l'umanesimo del discorso democratico, l'idea di una valenza ideale dei soggetti, quantomeno in un certo contesto, nel loro costituirsi come corpo sovrano, dunque nell'ambito della decisione politica. Quella che è venuta recentemente sorgendo non è una società di soggetti idealmente eguali fra loro. Ma è una comunità asimmetrica e idiosincratca, connessa ai luoghi del proprio desiderio, come tali autentici per quanto inautentici, per quanto fittizi o addirittura inesistenti essi possano essere. Se si dovesse descrivere un'estetica del populismo, essa dovrebbe necessariamente passare da queste articolazioni e dalle loro modificazioni attuali indotte da quello che, per esprimersi in termini molto sintetici, è stato definito "capitalismo estetico" (Böhme 2018) connesso a una produzione che enfatizza il significato dell'identità e dell'autoriconoscimento del soggetto nella sua relativa incomparabilità. Questo è anzi forse una delle conseguenze più significative e "pensanti" di quello che Gernot Böhme ha definito "capitalismo estetico." *Une communauté désavouée*, per riprendere Jean-Luc Nancy (2014), riscopre sé stessa nei propri desideri molto più intensamente che nei propri bisogni, e vuole che essi vengano riconosciuti come autentici, veri riflessi dell'Io.⁸ Questo la riconduce a luoghi e sogni aviti, noti o ignoti, promesse di un desiderio nostalgico che riscopre i propri passati come luoghi abitati da un'ineffabile nostalgia che li alimenta e li riproduce sempre più e sempre meno consistenti. È un'età, questa nostra, che verrebbe da definire come quella del fondamento nudo, visibile, eppure, proprio per ciò davvero poco consistente. Che ha un luogo e un *ubi consistam* racchiusi nella comunità desiderante che ha sostituito la figura antica del corpo sovrano.

Ancora una volta la politica dipende dall'estetica. E questo è il presupposto per ripensarla.

⁸ Mi riferisco nuovamente alla critica di Böhme alla critica marxiana dell'economia politica.

BIBLIOGRAFIA

- BEHLER, E. 1989. *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und französische Revolution*. Paderborn-München: Schöningh.
- BLOCH, E. 2015. *Eredità del nostro tempo*. Milano-Udine: Mimesis.
- BÖHME, G. 2016. *Ästhetischer Kapitalismus*, Frankfurt: Suhrkamp; trad. inglese *Critique of Aesthetic Capitalism*. Milano: Mimesis International, 2018.
- BREIDBACH, O., KLINGER, K., MULLER, M. 2013. *Camera obscura. Die Dunkelkammer in Ihrer historischen Entwicklung*. Stuttgart: F. Steiner.
- CARBONE, M. 2016. *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Raffaello Cortina.
- CASSIRER, E. 2015. *Rousseau*. Firenze: Castelvechi.
- DUPUY, J-P. 2002. *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*. Paris: Seuil.
- FRANZINI, E. 2018. *Moderno e postmoderno. Un bilancio*. Milano: Cortina.
- FUKUYAMA, F. 2020. *La fine della storia e l'ultimo uomo*. Milano: Utet.
- GIRARD, R. 1980. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi.
- JAEGGI, R. 2016. *Forme di vita e capitalismo*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- JOAS, H. 2017. *Die Macht des Heiligen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- LATOURET, B. 2015. *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Eleuthéra.
- . 2020. *La sfida di Gaia*. Milano-Udine: Mimesis.
- MONDZAIN, M-J. 1996. *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil.
- . 2003. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil.
- . 2017. *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalla Torre gemelle all'Isis*. Bologna: Dehoniane.
- NANCY, J-L. 2014. *Une communauté désavouée*. Paris: Galilée.
- POGGI, S. 2019. *Il colore e l'ombra. La Trasparenza da Aristotele a Cézanne*. Bologna: Il Mulino.
- SAMPUGNARO, L. In corso di stampa. "Danto, l'arte, i regimi di storicità. Un percorso di lettura." *Rivista di Estetica*.
- STOICHITA, V. 2017. *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore.
- TAUBES, J. 2019. *Escatologia occidentale*. Roma: Quodlibet.
- VERCELLONE, F. In corso di stampa. "La 'società trasparente'. Un progetto estetico-politico." *Annuario Filosofico*.

