

Gianni Vattimo e l'estetica debole della spazialità. Dall'ontologia dell'opera d'arte all'eterotopia comunitaria

CARLO DE CONTE

(Università di Torino)

*Gianni Vattimo and the Weak Aesthetics of Spatiality:
From the Ontology of the Work of Art to Communitarian
Heterotopia*

Abstract: The following article aims at reconstructing the evolution of Gianni Vattimo's aesthetic thought, starting from the elaboration of an ontology of the work of art to showing the developments of his reflection that reach the theorization of a “weak” aesthetics that has a certain focus on spatiality. This leads to the very rethinking of art as the creation and configuration of places, which become multiple fragments of relational space within our hyperindustrial and technological society. The production of these spaces revives a new sense of community that allows us to grasp and rediscover the relevance of Vattimo's thought in relation to developments in contemporary art, urban art and other disciplines, such as architecture and urban planning.

Keywords: Gianni Vattimo, work of art, heterotopia, dwelling, community.

1. Verso un'ontologia dell'opera d'arte

La riflessione di Gianni Vattimo, fin dall'inizio della sua carriera filosofica, si è sempre confrontata con l'estetica. Affascinato soprattutto dalle proposte filosofiche del suo tempo, il giovane filosofo torinese si mette subito all'opera nel tentativo di elaborare, utilizzando gli spunti filosofici offerti soprattutto dalla filosofia heideggeriana, un'«ontologia dell'opera d'arte». Questo tentativo, che rappresenta il principale obiettivo di *Poesia e ontologia* (1967), uno dei suoi primi lavori, prende le mosse dalla celebre teorizzazione di Hegel sulla morte dell'arte sviluppata nelle *Lezioni di Estetica* (2007). Vattimo, a tal proposito, s'interroga su quale possa essere il senso dell'arte nella "postmodernità" e se essa possa avere ancora un ruolo nella nostra società. Dopo l'assimilazione dell'arte all'interno della filosofia, prospettata dal filosofo di Stoccarda, alle esperienze artistiche sembra essere rimasto un mero ruolo decorativo e di contorno che riduce il lavoro dell'artista ad un ingenuo esercizio di stile. Occorre tuttavia ricordare che una parte rilevante della critica contemporanea – per citarne solo alcuni: Annemarie Gethmann-Siefert (1994), Robert Pippin (2015), Gyorgy Markus (1996) – ha messo sempre più in discussione una lettura troppo rigida e radicale della cosiddetta "morte" dell'arte in Hegel, sottolineando piuttosto come la sua estetica consenta di comprendere e valorizzare anche le forme artistiche moderne e contemporanee. In quest'ottica, l'arte, pur avendo perso secondo Hegel la sua funzione più alta di manifestazione del vero assoluto, continua tuttavia a mantenere una rilevanza storica e spirituale, capace di esprimere dimensioni significative dell'esperienza umana proprio attraverso l'arte contemporanea. È proprio da questo punto che Vattimo prende le mosse: interrogandosi sul senso della morte dell'arte, egli riconosce la necessità di intendere questa morte non in senso assoluto. Essa, infatti, assumerebbe tutta la sua portata solo se viene inquadrata all'interno della filosofia idealistico-storicistica hegeliana: «fuori da tale quadro, l'espressione 'morte dell'arte' non ha che un approssimativo senso sociologico e può ingenerare degli equivoci» (Vattimo 1967: 33). Con l'intento di approfondire il senso di tale lutto, il filosofo torinese intraprende un'attenta analisi del fenomeno delle poetiche sviluppatosi durante la fine dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento da cui spera di ottenere una visione più chiara della situazione artistica a lui contemporanea e, soprattutto, reimpostare l'arte sui binari dell'ontologia. L'argomentazione sviluppata arriverà a mettere in luce la «vocazione ontologica delle poetiche novecentesche», rivendicando un'arte che non sia più mera decorazione e la cui fruizione non si disperda nell'attitudine contemplativa che Gadamer appellava come «coscienza estetica» (2000), tipica dell'istituzione museale.

Il punto su cui Vattimo insiste è la consapevolezza che l'ipotesi mortifera prospettata da Hegel nei confronti dell'arte non deve essere intesa in termini binari come vera o falsa, ma essa «vale piuttosto come uno dei possibili

strumenti di comprensione» (Vattimo 1967: 33) che abbiamo a nostra disposizione per problematizzare e comprendere la situazione attuale. Da questo approfondimento si giunge al riconoscimento che non solo l'arte non è morta ma essa è più viva che mai, o quantomeno sopravvive in forme nuove: «Le poetiche, cioè, non sono solo o soprattutto un segno della 'morte dell'arte', teorizzata da Hegel, come potevano essere le poetiche romantiche dell'ironia, ma semmai un modo in cui l'arte ha cercato e cerca di difendersi da quella morte» (ivi: 34). Il tentativo di autodifesa dell'arte emerge proprio nel nodo problematico rilevato da Hegel: «se l'arte era condannata a morte perché non era filosofia, cioè perché non era riflessione, il tentativo di farla riflettere su di sé, di renderla consapevole, è un tentativo di salvataggio» (ivi: 34-35). Con le poetiche avanguardistiche sembra che l'arte, piegandosi, inizi a riflettere su sé stessa, giungendo ad esiti inattesi: questa "riflessione" non è il tentativo di ricerca di una funzione, quanto piuttosto uno sforzo di «comprendere la produttività creativa all'origine di ogni esperienza umana» (Bertinetto 2008: 3-4) intesa come creazione originale, portatrice di una valenza ontologica. Il cammino compiuto da Vattimo in *Poesia e ontologia* prosegue con l'analisi dei "linguaggi" delle arti e il loro rapporto con la parola. Viene ravvisata così una relazione nuova tra l'opera d'arte di una certa poetica e il linguaggio. Ciò, non nel senso che tale opera comunica in linguaggi nuovi, ma nel senso che essa, per comunicare, deve rifarsi costantemente ad un manifesto o ad un discorso instaurato dal collettivo artistico di riferimento: «oggi nessuno può accostare l'arte contemporanea senza tener conto dei programmi, delle formulazioni 'letterarie', educandovisi soltanto attraverso l'acquisizione di una familiarità con determinati mondi di forme, di suoni, ecc.» (Vattimo 1967: 40). Le opere offerte dalle poetiche non intendono proporsi, agli occhi di Vattimo, come complete e riuscite, «quanto piuttosto pretendono di essere inserite in un discorso più generale» (ivi: 40-41) che si fa comprensibile solo come parola. Con le poetiche primonovecentesche l'artefatto artistico viene quindi inserito in un orizzonte simbolico in cui acquista un senso, proprio perché in accordo con le premesse fatte dal discorso della poetica. Questo orizzonte è ciò che Vattimo chiama un «orizzonte di comprensibilità» (ivi: 41) in cui l'opera viene davvero all'essere. Tuttavia, se da un lato questi discorsi instaurati dalle poetiche illuminano l'opera offrendole un orizzonte di comprensibilità, dall'altro abbiamo la presa di coscienza che buona parte dell'estetica post-hegeliana s'impone come un'estetica del gioco. Sebbene appaia quasi immediato il riferimento allo *Spiel* di cui parla Gadamer nella prima parte di *Verità e metodo*, qui Vattimo fa molta attenzione nel non confondere i due tipi di riflessione, quella dell'estetica post-hegeliana e quella gadameriana. In particolare, se Gadamer, anche quando parla di "gioco" intende sempre mantenere fissa la portata ontologica dell'opera d'arte che viene intesa come un'*Erfahrung*, nel caso dell'estetica del gioco ottocentesca, invece, si nota che «sotto il termine di gioco, si intende indicare ogni visione dell'arte che la pone al di fuori, al di sopra, al di qua di ogni impegno 'serio' (morale, conoscitivo,

ecc.) nei confronti del mondo, o più, in generale, dell'essere» (ivi: 43). Si prende così atto del fatto che la reazione al razionalismo hegeliano ha come risultato esattamente la spoliatura della sfera dell'arte e dell'estetica di ogni valenza "ontologica". L'arte assume, così, un mero valore secondario, quasi inessenziale. Tale premessa dell'inessenzialità dell'arte aleggia già nell'idea della morte dell'arte: «quanto più essa [l'arte] è considerata come un fatto serio e non come puro gioco, tanto più anche finisce per risolversi nella filosofia e nella riflessione» (ivi: 46). Appare più chiara, a questo punto, la rivendicazione della portata ontologica dell'arte nelle poetiche dell'avanguardia che rappresenta esattamente il tentativo di evitare questo triste risvolto. L'arte d'avanguardia, rivendicando l'opera non come mero gioco disinteressato, difende la sua valenza ontologica. È per questo che buona parte delle poetiche avanguardistiche inaugurano una lotta polemica contro il sentimentalismo che le relegava al ruolo di passatempo. «Nella misura in cui l'opera diventa uno strumento conoscitivo della realtà, la fruizione non potrà più essere concepita come la pura, disinteressata contemplazione della bellezza, come il libero gioco delle facoltà» (ivi: 49). Nella loro critica alla concezione sentimentale dell'opera, le arti d'avanguardia richiamano l'attenzione sulla necessità di sviluppare un nuovo atteggiamento, così come una reazione all'insufficienza di una semplicistica lettura estetizzante. In particolare, è nell'espressionismo che Vattimo ravvisa una forte propensione rivoluzionaria volta a riconsiderare non solo l'arte e la sua fruizione ma auspica anche il «più vasto rinnovamento del costume e della società» (ivi: 54). L'opera, dunque, s'incammina di nuovo verso il sentiero dell'essere, allontanandosi dalla disontologizzazione causata dal suo stretto legame con la mera sfera dei sentimenti e delle emozioni, a cui era stata relegata dalla coscienza estetica ottocentesca. La necessità di ritrovare e rifondare un'ontologia dell'opera d'arte si coniuga con la necessità di pensarla, come fa Heidegger nel celebre saggio del 1936, *L'origine dell'opera d'arte*, in termini di apertura di un mondo in cui, ci invita Vattimo, non dobbiamo avere paura di «provare ad 'abitar[e]» (ivi: 57).

L'opera, come aveva affermato già Heidegger, appare come l'apertura di un mondo. Con questo termine si intende un nuovo orizzonte storico-simbolico attraverso cui siamo messi in grado di cogliere il carattere eventuale dell'essere stesso:

Questo proprio perché il senso dell'arte non è fondamentalmente quello di esprimere o rappresentare un determinato modo di vedere le cose come sono (questa funzione espressiva è semmai propria delle altre forme dello spirito), né semplicemente un certo modo di far funzionare liberamente certe facoltà, ma è l'accadere di una radicale novità sul piano dell'essere-nel-mondo, è la fondazione di questo stesso essere-nel-mondo (*ibid.*).

Concepita in questi termini, l'opera assume una valenza completamente diversa e non è più possibile relegarla alla mera esperienza ludica, così come all'ingenuo sentimentalismo. L'operazione interessante che il filosofo torinese

cerca di mettere in atto è l'innesto che può essere realizzato tra la speculazione ontologica di Heidegger e il lavoro artistico perpetrato dalle avanguardie: «Qui le poetiche incontrano, a nostro parere, i risultati della speculazione ontologica di Heidegger» (ivi: 60). Per tracciare delle connessioni concrete, Vattimo mostra come l'idea dell'opera d'arte come apertura di un mondo non è solo un'invenzione del filosofo di Meßkirch. Anche un artista come Vasilij Kandinsky, ad esempio, in un saggio del 1938 che porta il titolo *Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst* si legge come la valutazione di un'opera d'arte voglia dire «decidere se essa prospetta un mondo, se essa ha o no una portata profetica». Questo “profeticità” dell'arte è indice di un suo rivolgimento al futuro. Considerare il potenziale di apertura di un nuovo mondo di significati, vuol dire non schiacciare il prodotto artistico nella morsa del passato in cui esso sembra essere stata imprigionato, ma vuol dire aprirlo a nuove possibilità, all'avvenire. Altra conseguenza essenziale del discorso condotto fino ad ora sull'opera d'arte è il suo divenire un quasi-soggetto (Dufrenne 2023):

Se il mondo [...] non è altro che un sistema di significati dentro il quale già sempre siamo gettati, l'opera d'arte fonda un mondo in quanto fonda un nuovo sistema di significati; l'incontro con essa è come l'incontro con una persona, nel senso che essa non si inserisce semplicemente nel mondo com'è, ma rappresenta una proposta di nuova e diversa sistemazione del mondo, in questo senso anche una *Weltanschauung* (Vattimo 1967: 61-62).

Questa capacità di apertura è letta da Vattimo in continuità con la teoria della formatività sviluppata da Luigi Pareyson nella sua *Estetica* (1954), in cui si teorizza la produzione dell'opera come un processo che «nel fare, inventa il modo di fare». Il procedimento creativo, una volta terminato, avrà come risultato un'opera-mondo che assume il suo valore «[...] non tanto in quanto l'opera viene detta bella e riuscita, ma in quanto, concretamente e storicamente, l'opera stimola e suscita un processo, infiniti processi di interpretazione, e cioè, nel senso definito sopra, discorsi» (Vattimo 1967: 63). Emerge a questo punto del percorso un rischio segnalato da Vattimo stesso: il pericolo in questione ha a che fare con una possibile ricaduta del discorso in una concettualità hegeliana: se, nel tentativo di salvare l'arte dalla propria morte, a riemergere è la funzione fondante ed ontologica del linguaggio, il rischio più evidente è quello di un «ritorno massiccio all'estetica hegeliana, e quindi alla morte dell'arte nel concetto» (ivi: 64). Tuttavia, tale pericolo, sebbene reale, non si presenta se si presta la dovuta attenzione nel concepire l'opera non come “oggetto” di un discorso, ma come interlocutrice di un dialogo. In questo senso, l'opera è un «punto di partenza», non un punto di arrivo e ogni discorso che viene fatto con essa non intende appropriarsene, lasciando così sempre aperto uno scarto di eccedenza. Ciò in concreto significa «prendere sul serio le opere d'arte nei loro contenuti morali, filosofici, esistenziali, invece di ridurli a un dato riguardante la biografia dell'artista e di valutarli sono nella misura in cui servono alla struttura dell'opera» (ivi: 65). Vattimo, risalendo alle radici del problema

estetico, mostra come esso non nasca come domanda sulla costituzione e la fruizione dell'opera d'arte, ma piuttosto come «problema del fatto stesso dell'arte». Ciò disinnescava la teorizzazione aristotelica che ha sempre pensato l'arte come *mimesis* del reale facendo sì che nella modernità si radicasse la concezione secondo la quale l'arte non sarebbe altro che un «atteggiamento fondamentale e costitutivo della coscienza» (ivi: 72). Secondo questa impostazione aristotelica ne deriva come conseguenza un modo di porsi nei confronti delle cose che non è né pratico né conoscitivo, ma estetico. «La soluzione aristotelica, comunque, accettata come indiscutibile per secoli, fece sì che l'estetica si degradasse al rango di poetica: non si trattava più di porre il problema dell'arte alla sua radice, ma solo di trovare il modo di produrre buone opere d'arte, codificandolo e trasmettendolo in manuali» (*ibid.*). Ad invertire la tendenza di questo atteggiamento verso l'arte vi fu la «novità dell'estetica kantiana» che porta di nuovo a considerare l'arte come un fatto non deducibile o spiegabile in base a leggi o esigenze preesistenti. Già in Kant, dunque, esisterebbe uno sforzo per «dare all'arte un fondamento ontologico» (ivi: 73). Questo tentativo di tenere insieme l'ontologia dell'opera d'arte con la sua portata di novità avrà esiti abbastanza precari che porteranno, da un lato, allo sviluppo dell'estetica positivista del gioco e dall'altro all'estetica hegeliana. Ad ereditare la questione vi sarà la filosofia ontologica di Heidegger, la quale offre «gli strumenti per riproporre su basi nuove e meno insufficienti la questione della fondazione ontologica dell'arte» (ivi: 75). Ciò è possibile perché il filosofo tedesco ha reimpostato la stessa questione della verità e dell'essere che ha un legame, rivendicato dagli stessi artisti, molto stretto con l'opera d'arte.

2. L'opera d'arte come evento dell'essere

Prima di proseguire nell'alveo della riflessione vattimiana sull'estetica e analizzarne i risvolti con un'analisi congiunta dell'arte a noi contemporanea, appare utile, se non essenziale, chiarire cosa si intende esattamente con «fondazione ontologica dell'arte», obiettivo principale di tutto il testo *Poesia e ontologia*. È lo stesso Vattimo che lo rivela in modo esplicito: «Con l'espressione fondazione ontologica, che finora non ho definito, intendo provvisoriamente ogni sforzo di riconoscere i rapporti dell'arte con l'essere; cioè non solo con la coscienza dell'uomo, ma con ciò che trascende la coscienza e l'uomo stesso e ne fonda autenticamente la possibilità» (Vattimo, 1967: 76). Tale fondazione ontologica va di pari passo con lo sviluppo di una fenomenologia estetica che non va assolutamente confusa con una descrizione fenomenologica del fatto dell'arte. Tale fenomenologia estetica, che contiene «importanti aperture ontologiche» assume i tratti, per il giovane Vattimo allievo di Pareyson, della teoria della formatività formulata proprio dal maestro nell'*Estetica* del 1954. Ciò che emerge da queste riflessioni, è l'enigmaticità dell'opera d'arte, la quale è capace di presentarsi come un qualcosa di nuovo pur non essendo un fatto

arbitrario: in essa «è all'opera qualcosa di più che la semplice attività dell'artista» (ivi: 80). Seguendo il solco tracciato dalla filosofia heideggeriana in *L'origine dell'opera d'arte*, l'opera diviene «messa in opera della verità», ovvero, in essa diviene visibile l'essere stesso. L'essere, che come ricorda ancora Vattimo, «non è mai la massiccia presenza del dato che può esser visto in diversi modi, ma è l'illuminazione di orizzonti, di ambiti in cui le cose prendono senso, cioè, appunto, ricevono l'essere» (ivi: 88). Ora, la peculiarità che il discorso vattimiano ravvisa nella tematizza dell'essere heideggeriano e, dunque, nell'opera stessa, è la sua debolezza. La celebre espressione del pensiero debole, *summa* di tutta la filosofia vattimiana, rappresenta il tentativo di mettere in luce, in modo definitivo, la fine delle grandi narrazioni, così come ogni tentativo di fondazione ultima. Parlare dell'essere oggi significa, per Vattimo, parlare di quell'apertura precaria e finita che appare nella *Lichtung* solo come un «claros del bosque» (Zambrano 1991) destinato a svanire presto. Tramite il concetto di *Verwindung* mutuato da Heidegger, il filosofo torinese cerca di ripensare l'essere nella sua «torsione» e in tutta la sua finitezza svincolandolo dalle caratteristiche di solidità che l'intera storia della metafisica ha creduto potesse avere. Ciò non significa, come è noto, che non ha più alcun senso interrogarsi sull'essere o filosofare. Piuttosto, non essendoci più una sola grande fondazione totalizzante, esso si frantuma in micronarrazioni che, da differenti prospettive, permettono ancora l'esistenza di un discorso. Un discorso diverso.

L'opera d'arte stessa, come si è visto, essendo «esposizione di un Mondo», ma anche «posizione della Terra» diviene quell'apertura da cui è possibile esperire nuovi sistemi di significato. L'estetica ontologica, dati questi presupposti, diviene anche una filosofia della storia: «Stabilita l'equivalenza esteticità-originarietà, porre il problema dell'opera d'arte significa porre in generale il problema della possibilità di una novità nella storia o, più semplicemente, della possibilità della storia stessa (Vattimo 1967: 92). L'opera, essendo intimamente legata all'evento dell'essere, è essa stesa fondatrice di storia, il che vuol dire che essa è anche apertura sul futuro. Essa, nel creare nuovi mondi, si pone come un'origine che, «lungi dall'essere un puro evento della coscienza del lettore, costituisce un ambito entro cui egli stesso vive e si muove» (ivi: 106). Essa è apertura al futuro, appello alla novità, alla vita, in quanto costante ricerca di un senso che non si esaurisce in un mero sentimento o una scontata contemplazione. È per questo che Vattimo afferma in modo chiaro che essa non può essere un ornamento. Tuttavia, come vedremo tra poco, il teorico del pensiero debole arriverà poi a riconoscere un carattere ornamentale all'opera, inteso in un modo specifico e peculiare. Per ora egli si limita a riconoscere che: «[l'opera d'arte] nasce essenzialmente rivolta al futuro, e non a una futura 'fruizione estetica' che ne faccia un bel prodotto di svago o di ornamento». Essa «pretende di rifondare l'ordine delle cose e la posizione dell'uomo fra esse» (ivi: 107).

3. La spazialità dell'opera e il «divenire decorativo di ogni arte»

Affermare che l'opera intende «rifondare l'ordine delle cose e la posizione dell'uomo fra esse» non è un semplice gioco di parole. Durante il proseguito della sua carriera filosofica, Vattimo prende sempre più consapevolezza del rapporto che sussiste tra l'opera d'arte, l'essere e, soprattutto, la spazialità. Questa riscoperta diviene chiara diversi anni dopo in un saggio che porta il titolo di *Ornamento e monumento* – che offre importanti chiarimenti in merito anche alla relazione a cui accennavamo poc'anzi tra opera d'arte e ornamento – raccolto poi insieme ad altri saggi nella *Fine della modernità* (1985). In questo testo l'attenzione del filosofo torinese è rivolta ad un saggio di Heidegger del 1969 dedicato alla scultura e alle arti dello spazio che porta il titolo *L'arte e lo spazio* (1984). Per Vattimo tale conferenza «segna il culmine di un processo di riscoperta della “spazialità” da parte di Heidegger e dunque un distacco non solo dalle posizioni di *Sein und Zeit* in cui era la temporalità la dimensione guida per la riproposizione del problema dell'essere, ma anche da molte elaborazioni ontologiche successive» (Vattimo 1985: 87-88). Ciò che le analisi vattimiane intendono rilevare è cosa succede se l'esposizione di un Mondo e la produzione della Terra, di cui Heidegger parla in *L'origine dell'opera d'arte* sono pensati in relazione ad un'arte come la scultura. La scoperta a cui si giunge è estremamente interessante: «L'arte e lo spazio, dunque, non si limita affatto ad applicare le tesi del saggio del 1936 alle arti spaziali, ma apporta a quel saggio un chiarimento decisivo» (ivi: 89-90). Il chiarimento riguarda il modo stesso in cui l'opera d'arte arriva a produrre una spazialità che, si badi bene, mantiene esattamente la portata ontologica di cui si diceva in precedenza. Vattimo inizia ad intravedere come l'essere stesso, visibile nell'aprirsi della fenditura che è l'opera, ha anzitutto caratteristiche spaziali: «[...] l'accentuarsi dell'attenzione allo spazio, nel cosiddetto “secondo Heidegger”, non può essere riduttivamente interpretata come il puro e semplice prevalere, quasi un fatto stilistico, di metafore spaziali» (ivi: 88). La *Lichtung* o il *Geviert*, così come l'abitare di cui Heidegger inizia a parlare dopo la *Kehre* non sono puri esercizi di stile: queste parole del lessico spaziale hanno un profondo legame con l'essenza stessa dell'essere che, prima concepito in un predominio assoluto della temporalità, ora inizia a mostrarsi anche nel suo *Einräumen*. Lo spazializzarsi dell'essere si esplicita in una duplice dimensione: «è insieme un “disporre” località e un mettere questi luoghi in relazione con “la libera vastità della contrada”» (ivi: 91). Località (*Ortschaft*) e contrada (*Gegend*) sono proprio i due termini utilizzati da Heidegger nel saggio del 1969 e rappresentano, agli occhi di Vattimo, una importante «specificazione del conflitto tra mondo e terra di cui parla il saggio su *L'origine dell'opera d'arte*» (*ibid.*). Emerge qui la capacità dell'opera d'arte di configurazione di località, creazione di nodi di significanza spaziali che divengono per noi degli orizzonti simbolici nei quali ci muoviamo ed esperiamo il mondo, dando significato a tutto ciò che ci circonda. La dimensione locale

potrebbe essere definita come quella sfera di significati che noi attribuiamo ad un luogo e lo rendono abitabile, facendo di esso non più un'anomima coordinata nel vuoto dello spazio geometrico. La contrada, invece, appare come quella vastità di significati ancora non scoperti, un potenziale di significati che non esistono ancora in concreto ma sono possibili. Per questo, come nota Vattimo: «La scultura è messa in opera della verità in quanto è accadere di spazio autentico (in ciò che esso ha di proprio); e tale accadere è per l'appunto il gioco di località e contrada, nel quale la cosa-opera è bensì posta in primo piano come agente di un (nuovo) ordinamento spaziale, ma anche come punto di fuga verso la vastità libera della contrada» (ivi: 91). In questo senso, l'opera stessa, nell'apertura (*die Offenheit*) della verità che dischiude, che è esposizione di un mondo come dialettica tra località e contrada, pone con sé anche uno sfondo aperto, libero. «[...] Forse mai come in questo scritto su arte e spazio, tuttavia, risulta così chiaro che questi termini non indicano solo l'apertura come inaugurare e fondare, ma anche – e in modo altrettanto essenziale – l'aprire come dilatare, lasciar libero; se si vuole: sfondare, nel senso che richiama i termini “sfondo” e porre sullo sfondo» (ivi: 91-92). Ci avviciniamo, qui, alla valenza «ornamentale» e «decorativa» dell'arte che, tuttavia, il Vattimo di *Poesia e ontologia*, aveva osteggiato nel tentativo di rifondare un'estetica ontologica. Ciò che emerge è la valenza ontologica dell'arte congiunta strettamente ad una sua capacità di «apertura» di spazialità, capace di creare luoghi che, in senso letterale, fanno da sfondo all'esperienza umana vissuta del *Dasein*. Ciò che è di sfondo assume i caratteri della decorazione, ovvero, diviene oggetto di una percezione distratta, proprio perché posto su di uno sfondo. Il *background* non appare affatto un qualcosa di inessenziale ma è ciò che costituisce, in modo più profondo, la nostra esperienza del mondo. Vattimo, portando avanti la sua tesi e traendone le dovute conseguenze, arriva addirittura a riconoscere l'essenza decorativa di ogni fare artistico. Questo sviluppo ha a che fare con un particolare modo di intendere l'apertura dell'essere offerta dall'opera che arriva a creare mondi di significanza spaziali nelle quali ci muoviamo e di cui facciamo sempre parte. Tali configurazioni sono, a tutti gli effetti, delle «decorazioni», sono ciò che rendono il mondo – un insieme fitto di simboli e significati – abitabile. Questo risolto decorativo, come viene sottolineato, non è una invenzione vattimiana ma è già presente, contro ogni senso comune, nella filosofia di Heidegger: «Sembra che per Heidegger non si tratti solo di definire l'arte decorativa come un tipo specifico di arte, né solo di determinare i tratti peculiari dell'arte di oggi, ma di riconoscere il carattere decorativo di ogni arte» (ivi: 93). Per intendere tutto ciò in modo esaustivo bisogna adottare come punto di vista l'interpretazione dell'ontologia heideggeriana come «ontologia debole». Infatti, questo esito «decorativo» dell'essere è spiegabile solo in quanto: «l'accadere dell'essere è [...] nell'ontologia debole heideggeriana, un evento inapparente e marginale, di sfondo» (ivi: 94).

Tali riflessioni confluiscono nel più ampio dibattito sulla

monumentalità, vivo più che mai nel dibattito accademico attuale. Si può partire dalla considerazione che spesso l'estetica heideggeriana è stata vista come un'estetica monumentale. Il monumento, di per sé, è esattamente ciò che si oppone all'ornamento: esso viene eretto per ricordare ed essere monito di un evento o per commemorare qualcuno. Per poter svolgere queste sue funzioni, esso deve essere visibile, ammirabile, deve attrarre l'attenzione e non certo essere frutto di una percezione distratta. Tuttavia, questa è una concezione fuorviante della monumentalità stessa: «Il monumento è bensì fatto per durare, ma non come presenza piena di ciò di cui porta il ricordo; invece, questo rimane appunto solo come ricordo» (*ibid.*). Il rimanere del monumento come mero ricordo, lo pone, dunque, su di un piano differente, debole, in accordo con l'ontologia heideggeriana che ha rimosso dall'essere tutti quei caratteri «forti» tipici dell'impostazione metafisica della storia della filosofia precedente. È per questo che «La monumentalità si dà nel suo essere traccia, resto, residuo, segno della finitezza, della mortalità, del carattere transeunte e non trascendentale delle “forme di vita”» (Bertinetto 2008: 9). In questo senso, sottolinea ancora Vattimo: «[...] l'opera d'arte come accadere della verità debole è pensabile, dal punto di vista heideggeriano, come monumento: anche nel senso del monumento architettonico che contribuisce a costruire lo sfondo della nostra esperienza, ma di per sé, per lo più, resta oggetto di una percezione distratta» (Vattimo 1985: 95). Questa lettura di Vattimo si oppone a quella condotta da Ernst Bloch in *Spirito dell'utopia* (2009), il quale concepisce l'ornamento nella forma di una monumentalità intesa come «svelarsi del nostro volto più vero» (Vattimo, 1985: 95), che si presenta ancora come profondamente classica ed hegeliana. Il punto chiave di questo discorso è la presa d'atto che non vi è alcuna verità profonda ed essenziale: l'arte ornamentale, come creazione di sfondi di significato a cui non si presta attenzione – proprio perché vi siamo dentro – diviene così «il fenomeno centrale dell'estetica» (*ivi*: 96).

4. Dall'utopia totalizzante all'eterotopia comunitaria

La riscoperta della dimensione spaziale dell'opera d'arte, così come dell'essere, ha portato Vattimo ad interrogarsi continuamente sullo statuto di questa *Räumlichkeit*, cercando di pensare con termini e concetti nuovi i risvolti filosofici inaugurati da queste riflessioni. Il concetto di eterotopia rappresenta sicuramente uno di questi tentativi in cui si attua un esercizio di pensiero volto a ripensare il ruolo dell'essere e degli spazi che abitiamo oggi. Vattimo afferma a proposito che «La più radicale trasformazione che si è verificata tra gli anni sessanta e oggi per ciò che riguarda il rapporto tra arte e vita quotidiana si possa descrivere come un passaggio dall'utopia all'eterotopia» (Vattimo 2000: 84). Il concetto di eterotopia, indagato già da Michael Foucault (2001) verso la fine degli anni '60, e riproposto da Vattimo, richiama l'idea di uno «spazio altro», un luogo che è fuori dal nostro immaginario quotidiano, ma non per questo classificabile come irreali (Lago 2016). Eterotopie, infatti, sono anche tutti

quegli spazi “particolari” in cui sembra di entrare in un tempo differente: il cimitero, la prigione, la stazione di polizia, ma anche gli aeroporti; esse richiamano certamente l'esperienza dei non-luoghi (Augé 2009). Tuttavia, nell'ottica del pensiero debole esse hanno una pregnanza estetica non secondaria che Vattimo legge, come si è visto, nei termini di una «liberazione dell'ornamento» (Vattimo 2000: 97). Il discorso sull'eterotopia si presenta in opposizione al concetto di “utopia” elaborato nel XX secolo anche dalla Scuola di Francoforte. In particolare, obiettivo polemico di Vattimo è nuovamente il testo di Bloch *Spirito dell'utopia* in cui si rimane ancora legati a un ideale utopico totalizzante e nostalgico, di impronta hegeliana. Da questa concezione è necessario liberarsi: «Utopia era, secondo la famosa opera di Bloch del 1918, il significato delle avanguardie artistiche primonovecentesche» (ivi: 87). Come ancora sottolinea Vattimo: «Di questa grande utopia unificante – che era utopia dell'unificazione estetica dell'esperienza, e che unificava orientamenti teorici e anche politici diversi [...] oggi non sembra restare granché» (ivi: 87-88). Lo spazio altro eterotopico ha dunque a che fare con la capacità configurativa dell'opera d'arte, ovvero, con la sua capacità di creare nuovi luoghi che non rappresentano una semplice appendice della quotidianità ma che, piuttosto, ci indirizzano verso un tempo ed un luogo differente, verso una nuova forma di esperienza che assume un'importante valenza comunitaria.

Al di là dell'utopia totalizzante e piatta proposta dai teorici francofortesi, Vattimo propende per un'eterotopia comunitaria costituita da differenze, da pluralità e frammenti di spazialità coesistenti ed intrecciati fra di loro, in stretta relazione. Come egli afferma: «Il bello è esperienza di comunità; ma la comunità, proprio quando si realizza come fatto “universale”, subisce un processo di moltiplicazione, di pluralizzazione inarrestabile» (ivi: 92). Questo vuol dire che esistono molteplici eterotopie che rappresentano spazi di interazione e relazione, luoghi interattivi di collaborazione e creazione sociale a cui un'utopia totalizzante come quella di Bloch non poteva sperare di giungere. Queste eterotopie, come spazi di differenza e molteplicità, favoriscono un'esperienza sociale che non si limita a riprodurre strutture predefinite, ma promuove un'interazione dinamica tra individui e comunità, generando nuove forme di appartenenza e dialogo. Come ravvisa ancora Vattimo:

Il dispiego dell'esperienza estetica come esperienza di comunità invece che come apprezzamento di strutture si dà, tuttavia, solo nel mondo della cultura di massa, dello storicismo diffuso, della fine dei sistemi unitari. È per questo che non si tratta di una realizzazione pura e semplice dell'utopia, ma di una sua realizzazione distorta e trasformata: l'utopia estetica si attua solo dispiegandosi come eterotopia (ivi: 94).

Lo spazio altro eterotopico è sempre configurato al plurale e, in questa grande pluralità e molteplicità di differenze, nell'epoca della postmodernità e dello sviluppo dei *mass media*, non è detto, come sosteneva la teoria critica

francofortese, che non possa esserci anche un risvolto diverso dall'alienazione. Citando ancora Heidegger, Vattimo sottolinea che «la capacità dell'opera d'arte di "fare mondo" è pensata sempre al plurale» (ivi: 96). Tutto ciò si lega, ancora una volta, alla liberazione dell'ornamento: «la scoperta del carattere di ornamento dell'estetico, dell'essenza ornamentale del bello, è il senso stesso dell'eterotopia e dell'esperienza estetica» (ivi: 97). La bellezza appare qui nella forma dell'ornamento, nel senso che la dilatazione del «mondo della vita» ha a che fare con molteplici rimandi a possibili mondi di vita, non solo immaginari o marginali che costituiscono essi stessi l'esperienza del mondo. Un'esperienza del bello che «più fondamentalmente che esperienza di una struttura che approviamo [...] è esperienza di appartenenza a una comunità» (ivi: 91) e non necessariamente esito di un'alienazione.

5. *L'arte e l'estetica debole del nuovo spazio urbano*

Dopo aver messo a fuoco lo spostamento dell'asse teorico dall'analisi della temporalità dell'essere alla spazialità in Heidegger, si è visto che Vattimo porta alle estreme conseguenze questo discorso heideggeriano verso la «liberazione dell'ornamento» e del suo carattere decorativo, da intendere nei termini di un'ontologia debole da cui deriva, necessariamente, anche un'estetica nuova, anch'essa indebolita. Inoltre, si è visto come Vattimo lega tutto ciò al concetto di eterotopia che ha una stretta relazione con la moltiplicazione e la pluralità di mondi e sfere di significato nell'epoca della postmodernità. Ciò ha come conseguenza la creazione di molteplici comunità che, relazionandosi tra loro, danno libero sfogo al gioco della differenza. Questa analisi, sebbene sviluppata in tempi differenti, crediamo fortemente possa avere una valenza rinnovatrice per la nostra società contemporanea, producendo effetti e smottamenti anche su terreni teorici e disciplinari differenti dalla filosofia. In particolare, la riflessione filosofica di Vattimo può essere letta in sinergia con l'attività creativa di moltissimi artisti contemporanei che, come lui, si sono interrogati sulla possibilità di un'estetica debole e sulla possibilità di ricreare un nuovo senso di *communitas* e relazione a partire dalla produzione di nuove spazialità che sorgono dai monumenti stessi. Queste spazialità, intese come eterotopie, non sono solo luoghi fisici, ma veri e propri spazi sociali che favoriscono l'incontro, il dialogo e la costruzione di comunità plurali, rompendo con l'omogeneità e l'alienazione tipiche delle utopie moderniste. Da tali premesse del discorso vattimiano possono avere anche risvolti in ambiti urbanistici e architettonici, aprendo così la possibilità di un ripensamento concreto della società verso una riscoperta e una tutela della relazione, contro un crescente automatismo e macchinismo che sembra aver preso il sopravvento sulle nostre vite a causa anche dell'incalzante e fulmineo sviluppo delle tecnologie digitali, così come una diffusione capillare del semio-capitalismo, evolutosi in molteplici forme. Se, come si è visto, la spazialità ha un rapporto essenziale con l'essere e con l'opera d'arte, è proprio in questo incrocio che bisogna ricercare nuove idee per

un ripensamento della situazione attuale. Un riferimento interessante, a tal proposito, è alla possibilità di combinazione delle teorie vattimiane con il lavoro artistico dell'artista svizzero Thomas Hirschhorn. Egli, infatti, ha rappresentato in modo molto pregnante l'idea dell'invenzione di uno spazio a partire da un'opera d'arte "monumentale" che portava con sé i caratteri della precarietà. Il Gramsci Monument realizzato a New York in un parco del Bronx tra luglio e settembre 2013 è un chiaro esempio di un'architettura «debole» nel senso vattimiano. L'esposizione comprendeva uno spazio espositivo, un teatro di piccole dimensioni, un bar che vendeva prodotti artigianali fatti dalle persone del luogo ed un'area internet. Come nota Martinengo, qui: «il monumento è una sorta di performance che mette alla prova del pubblico nuovi spazi di incontro» mostrando degli «spazi che letteralmente affiorano dal monumento stesso» (Martinengo 2021: 81). Questa alterazione dell'ontologia dell'opera d'arte indagata da Hirschhorn, che riprende certamente i presupposti del lavoro svolto da un giovane Vattimo in *Poesia e ontologia*, dove l'obiettivo era proprio l'elaborazione di una nuova ontologia «debole» dell'opera, pone ora l'attenzione sull'«innovazione nella fruizione dello spazio pubblico e, con ciò apre la strada a un percorso critico condiviso da parte delle persone che lo abitano» (ivi: 82). La monumentalità debole sviluppata a partire dalla riflessione vattimiana diviene, dunque, non solo apertura di nuovi *topoi* ma anche spinta vigorosa verso un nuovo *epos* comune che, nelle sembianze di una «scultura sociale» (Beuys 2015), si afferma come punto di disinnescamento del meccanicismo tecno-capitalistico contemporaneo, rallentando quella società automatica (Stiegler 2019) che assume più i tratti di una dis-società senza desiderio (Vignola 2016). In questo senso, come ricorda ancora Martinengo: «l'arte monumentale diventa il medium di un progetto politico vero e proprio: non solo in direzione della risemantizzazione degli spazi di cui si è detto, ma anche nel senso di un luogo che promuove l'analisi critica delle costruzioni sociali contemporanee» (Martinengo 2021: 82). Questo progetto incarna l'eterotopia vattimiana, creando uno spazio "altro" che non si limita a esistere come opera d'arte, ma diventa un luogo di aggregazione sociale e culturale, dove gli abitanti del Bronx hanno potuto collaborare, interagire e costruire relazioni comunitarie attraverso l'arte, sfidando le dinamiche di alienazione urbana. Il risultato di questo lavoro di risemantizzazione è la diretta conseguenza di quella che viene definita un'«alterazione dell'ontologia dell'opera d'arte» (*ibid.*) che permette di fruire dello spazio urbano in modo differente ed innovativo. Questa «precarietà» del monumento – Andrea Pinotti preferisce, piuttosto, parlare di *Nonumento* (2023) – che produce anche nuove spazialità, forme di relazione e interessanti analisi critiche da parte degli abitanti, ha a che fare anche con quella che il filosofo spagnolo Gerard Vilar chiama «precarietà estetica» (2017). È questo il senso dell'arte come accadimento effimero che però mantiene sempre, almeno nella concezione di Vattimo, una «portata fondativa, ma in una forma espressamente indebolita» (Martinengo 2021: 79).

Altro esempio interessante, frutto della combinazione delle teorie di

Vattimo con altri autori contemporanei, è quello che porta verso l'elaborazione di una *weak architecture*. In questo caso il riferimento è all'architetto italiano Andrea Branzi, uno dei pionieri dell'architettura radicale. Pablo Martínez Capdevila, nel suo articolo *Towards a weak architecture: Andrea Branzi and Gianni Vattimo* (2016), nota che è possibile applicare la teoria del filosofo torinese all'architettura per «indebolirla» ed intendere gli spazi prodotti da essa come temporanei, evanescenti, ma non per questo meno importanti. Capdevila applica questa riflessione soprattutto all'opera *Agronica* (1995) di Branzi, la quale rappresenta un tentativo di ibridazione dell'urbano con il rurale, in cui la produzione agricola appare parte integrante dell'urbanizzazione: «The result is an open, light and adaptable constructive system that gives rise to diffuse territorial organizations, lacking representative function and consistent with the changing conditions of a society in constant renewal» (Capdevila 2016: 148). In questa visione, *Agronica* si configura come un'eterotopia architettonica che, rompendo con le strutture rigide e monumentalistiche dell'architettura tradizionale, crea spazi flessibili e aperti che favoriscono l'interazione sociale e la partecipazione comunitaria, rispondendo alle esigenze di una società in continua trasformazione creando il potenziale per sviluppare nuove narrazioni. La prospettiva interessante che scaturisce da questo accostamento è la possibilità concreta di ripensare la riprogettazione urbana in vista di un nuovo modo di fruizione dello spazio pubblico. Non a caso, non mancano riferimenti alla filosofia di Vattimo come «filosofia del giardino e della città» (Sierra 2013). Il fatto che il progetto sia caratterizzato da una «duttilità», contrapposta alla «durezza» e «maestosità» della vecchia impostazione architeturale, permette di pensare un'urbanistica più fluida, aperta, ed in divenire, che possa adattarsi alle necessità contemporanee ed essere ecologica e sostenibile. Questa architettura debole, in quanto eterotopia, non solo ridefinisce lo spazio urbano, ma, abbiamo visto, promuove un senso di appartenenza comunitaria, favorendo relazioni sociali che si sviluppano attraverso la condivisione e la co-creazione degli spazi stessi. Ciò conduce verso l'idea che la *weak architecture* possa farci scoprire un nuovo senso di abitare, gestire e fruire gli spazi urbani. Ovviamente tutti questi sono solo degli spunti che intendono mostrare, ancora una volta, la grande validità e attualità di un pensiero – quello di Vattimo – che è capace di ripensarsi ed entrare in dialogo con molteplici discipline differenti al fine di produrre in termini concreti un cambiamento nella nostra società. La teoria del pensiero debole, così come tutte le proficue analisi sulla prospettazione di un'ontologia dell'opera d'arte, se poste in dialogo con l'*urban art*, con gli artisti contemporanei, con l'architettura, così come con altri spunti tratti da altre discipline, fanno sì che la filosofia di Vattimo possa essere letta come un caleidoscopio di proposte che si pluralizzano e offrono, di volta in volta, soluzioni sempre differenti e attuali per una società che può e deve essere ripensata costantemente per proiettarsi verso il futuro. In questo contesto, il concetto di eterotopia emerge come un potente strumento teorico e pratico per ripensare gli spazi sociali, non come luoghi fissi e immutabili, ma come ambiti

dinamici che generano relazioni, differenze e comunità plurali, contribuendo a contrastare l'alienazione e l'omogeneità del nostro tempo.

Giungendo alle conclusioni, intendiamo sottolineare – evitando ogni tipo di fraintendimento a riguardo – che il ripensamento di una società non avviene semplicemente quando essa è afflitta da un decadimento che la sta portando alla rovina. Reinventare le società e le città che le ospitano significa re-inviare la propria morte entropica e aprirsi, sempre, al movimento della differenza. Questa apertura si realizza pienamente proprio nelle eterotopie, che, come spazi di relazione e creazione sociale, incarnano il potenziale trasformativo dell'estetica debole di Vattimo, favorendo l'apertura di nuovi orizzonti di senso che si reggono su nuovi codici simbolici sempre in divenire, capaci di dare adito alla formazione di nuove relazioni comunitarie e ad un rinnovato rapporto tra l'umano e l'urbano. Ciò vuol dire non chiudersi in sé stessi e lasciare le cose come stanno, come in una finitezza conchiusa, seppur ipoteticamente perfetta. Inventare nuovi modi di mettersi in discussione significa avere aperto quell'orizzonte utopico-eterotopico produttore di differenza e complessità in cui, tra le varie cose, possa riemergere anche un nuovo senso di umanità, di arte e di cultura. È questo, allora, il più grande lascito della filosofia di Gianni Vattimo che, ad ormai un anno dalla sua scomparsa, ci ricorda con la sua eredità filosofica che bisogna sempre diffidare di ogni totalità pacificata perché ogni ordine, ogni sistema, lo si paga sempre con il prezzo della propria libertà.

carlodecontepc@gmail.com

Bibliografia

- Augé, Marc (2009). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Bertinetto, Alessandro (2008): *Arte ed estetizzazione nel pensiero di Gianni Vattimo*, in «Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica», numero speciale, *L'apertura del presente. Sull'ontologia ermeneutica di Gianni Vattimo*, pp. 1-18.
- Beuys, Josep (2015). *Cos'è l'arte?*. Roma: Castelvecchi.
- Bloch, Ernst (2009). *Spirito dell'utopia*. Milano: Rizzoli.
- Capdevila, Pablo Martínez (2016). *Towards a weak architecture: Andrea Branzi and Gianni Vattimo*, in «Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos», 6.
- Dufrenne, Mikel (2023): *Fenomenologia dell'esperienza estetica*. Milano: Aesthetica.
- Foucault, Michel (2001). *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis.
- Gadamer, Hans-Georg (2000). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.
- Gethmann-Siefert, A. (1994), *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*. Palm & Enke
- Hegel, Georg William Friedrich (2007), *Lezioni di estetica*. Roma-Bari: Laterza.

- Heidegger, Martin (1968), *L'origine dell'opera d'arte* in *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia.
- Heidegger, Martin (1971), *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Heidegger, Martin (1984), *L'arte e lo spazio*. Genova: Il melangolo.
- Kandinskij, Vasilij (1955), *Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst* in *Essays über Kunst und Künstler*. Stuttgart.
- Lago, Paolo (2016), *La nave, lo spazio e l'altro*. Milano: Mimesis.
- Łucka, Robert (2018), *Architecture and philosophy: The interdisciplinarity and coexistence of two worlds in the light of ethereality*. E3S Web of Conferences, 49, 0069.
- Markus, G. (1996), *Hegel and the End of Art*. Literature & Aesthetics, 6, 7-26.
- Martinengo, Alberto (2021), *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine*. Macerata: Quodlibet.
- Pareyson, Luigi (1988), *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Pinotti, Andrea (2023), *Nonumento. Un paradosso della memoria*. Milano: Johan & Levi.
- Pippin, R.B. (2015), *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sierra, Jesús David Girado (2013), *Gianni vattimo. Filósofo del jardín y de la ciudad*. Perseitas, 1(1), 10.
- Stevanović, Vladimir (2015), *Implications of Vattimo's «Verwindung» of modernism in architectural theory*. SAJ - Serbian Architectural Journal, 7(2), pp. 157-172.
- Stiegler, Bernard (2019), *La società automatica. 1. L'avvenire del lavoro*. Milano: Meltemi.
- Vattimo, Gianni & Rovatti, Pier Aldo (a cura di) (1995), *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Vattimo, Gianni (1967), *Poesia e ontologia*. Milano: Mursia.
- Vattimo, Gianni (1984), *Introduzione a Heidegger M. (1984). L'arte e lo spazio*. Genova: Il melangolo.
- Vattimo, Gianni (1985), *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.
- Vattimo, Gianni (2000), *La società trasparente*. Milano: Garzanti.
- Vattimo, Gianni (2018), *Essere e dintorni*. Milano: La Nave di Teseo.
- Vignola, Paolo (2016), *L'animale proletarizzato. Stiegler e l'invenzione della società automatica*. «aut aut», vol. 371, pp. 16-31.
- Vilar, Gerar (2017), *Precariedad, estética y política*. Editorial Circulo Rojo.
- Zambrano, María (1991), *Chiari del bosco*. Milano: Feltrinelli.

Biografia

Carlo De Conte è laureato magistrale all'Università di Torino con una tesi sul metodo organologico di Bernard Stiegler. Tra i suoi interessi figurano l'ermeneutica, la filosofia della tecnica, l'estetica e i *digital* e *urban studies*. Ha partecipato a vari eventi

internazionali come il convegno della *Society for Philosophy and Technology* ad Eindhoven (2025), al WCP 2024 a Roma e al Congreso Internacional de Hermenéutica Crítica a Madrid (2022). Nell'ultimo anno è stato due volte borsista di formazione all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.