

la rivista di **engramma**  
marzo **2026**

**232**

# Profanazioni. Contro l'aura



La Rivista di Engramma  
**232**

La Rivista di  
Engramma

**232**

marzo 2026

# Profanazioni. Contro l'aura

a cura di

Christian V.M. Garavello e Maurizio Guerri

*direttore*

monica centanni

*redazione*

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,  
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,  
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
conchetta cataldo, giacomo confortin,  
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,  
mario de angelis, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, christian garavello, anna ghirdalini,  
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,  
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,  
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,  
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,  
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,  
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick  
takaes, elizabeth enrica thomson, christian toson,  
chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,  
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,  
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,  
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,  
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,  
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,  
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

*comitato di garanzia*

jaynie anderson, anna beltrametti, maria grazia ciani,  
georges didi-huberman, alberto ferlenga,  
nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella,  
elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**232 marzo 2026**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2026

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-15-4

ISBN digitale 979-12-55651-14-7

ISSN 1826-901X

finito di stampare giugno 2026



Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/232> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# Sommario

- 7 *Profanazioni. Contro l'aura*  
a cura di Christian V.M. Garavello, Maurizio Guerri
- Museo**
- 21 *Sovvertimento e catastrofe*  
Massimo Maiorino
- 35 *"Prendimi, sono tuo"*  
Francesca Natale
- 49 *Il documentario d'arte come gesto politico ed emancipazione dal museo*  
Michele Bertolini
- 69 *I 'Giochi del Senso e/o Nonsense' e l'Invito alla Quadriennale del 1996*  
Cesare Pietroiusti
- Territori**
- 81 *Politica dell'immagine. Vedere, conoscere, restituire*  
Carlo A. Bachschmidt
- 95 *Profaning space*  
Ilaria Iacconi Iambrenghi
- 109 *The Practice of Play*  
Enrico Miglietta, Liselotte Vroman
- 129 *Geografie latenti*  
Mariabruna Fabrizi
- 143 *La disincarnazione dello sguardo. Dal suave al sublime*  
Pierpaolo Ascari
- 157 *3NÓS3. Interversão Between Urban Space and Media Circulation*  
Simone Rossi
- Corpi e testi**
- 183 *Il cadavere della visione*  
Mattia Angeletti

207 *Per una nuova imago*  
Gian Marco Altieri

221 *Cuatro Caprichos u Orbis pictus*  
Bernardo Prieto

**Postilla a Engramma 230 Γάζα διηρησμένη**

237 *Genocidio: un disturbo della parola. Buona e malafede di una profanazione*  
Maurizio Harari

# Profanazioni. Contro l'aura

## Editoriale di Engramma 232

a cura di Christian V.M. Garavello, Maurizio Guerri

Perché greci buttarono su questo sasso salmastro  
Me ferito al loro servizio  
E non più servibile con questa ferita  
E greci guardarono e non mossero un dito.  
Heiner Müller, *Filottete*

Ci sono due immagini che hanno ispirato questo numero: La prima è l'opera di Cesare Pietroiusti *Comunione* che è in copertina del volume, la seconda *Blinde Macht* di Rudolf Schlichter.

L'opera di Pietroiusti è composta da una banconota da cinquecento euro divisa in pezzi, i quali sono stati precedentemente mangiati, digeriti, espulsi, ripuliti ed esposti dall'autore e altre sei persone. Pietroiusti affronta direttamente uno dei nodi centrali di questo numero di Engramma: le strategie possibili per restituire all'uso comune ciò che il capitale, diventato religione, ha separato trasformando anche i gesti più comuni in riti votati al guadagno.

Il gesto di Pietroiusti interessa direttamente la sfera del corpo, luogo colpito massicciamente dalla separazione capitalistica e spettacolare, e lo fa attraverso due atteggiamenti profanatori. Il primo, più diretto, è attraverso la defecazione. Giorgio Agamben ritrova nella defecazione una pratica profanatoria del rapporto tra "natura e cultura, privato e pubblico, singolare e comune" che però non si rivela come pratica 'trasgressiva', quello che intende Agamben è un uso più simile all'atteggiamento che hanno i bambini verso le feci. A un livello successivo, il gesto di Pietroiusti disinnescava il significato della banconota, e ne fa un uso diverso, profanandola. Se la banconota ha valore in quanto oggetto da scambiare per ottenere beni o servizi, allora l'atto di ingurgitarla la colloca in una sfera diversa. Riallacciandosi al concetto di capitalismo come religione il gesto di Pietroiusti non compie un'operazione di secolarizzazione, non lascia intatte le forze che governano l'uso della banconota e nemmeno la distrugge,



C. Pietroiusti, *Comunione*, 2018.  
Courtesy Studio Pietroiusti.

avrebbe potuto bruciarla o gettarla da qualche parte. Pietroiusti sceglie di trasformare la banconota in un 'alimento'.



R. Schlichter, *Blinde Macht*, 1932/37. © Viola Roehr-von Alvensleben, München.

La seconda immagine che ha ispirato il volume è il dipinto del pittore Rudolf Schlichter intitolato *Blinde Macht* (1932-1937), un'immagine che testimonia in modo lacerato la condizione della Germania nazista, eppure sembra per molti aspetti un'allegoria di una condizione che ci appartiene. In primo piano, vediamo un guerriero con sembianze da centurione romano: gli *pteryges* e il cimiero rosso sull'elmo. Nella mano sinistra il soldato tiene una spada, nella destra un martello e, infilati nell'avambraccio, due squadre. Sul petto dove ci aspetteremmo un'armatura, vediamo alcuni esseri mostruosi aggrappati alla carne dell'uomo, o forse queste figure bestiali sono escrescenze che emergono dal corpo stesso del soldato. Sullo sfondo oscuro, alle spalle del soldato, si riconosce un paesaggio devastato dalla guerra, la campagna e la città sono in fiamme. L'elmo protegge interamente il capo del guerriero e anche il suo sguardo è completamente celato. All'altezza degli occhi sono presenti due aperture, ma sono così strette e foggiate in modo da non consentire al soldato di vedere davanti a sé. Così, lasciandosi alle spalle morte e distruzione, la figura procede avanzando alla cieca, senza poter o voler vedere, e poco più avanti rispetto al suo piede si intravede nella parte inferiore del dipinto un baratro.

Il titolo del dipinto di Schlichter rinvia immediatamente alla cecità, all'impossibilità o all'incapacità di vedere. Ma chi è quella figura che avanza verso il baratro lasciando dietro di sé fiamme e distruzione? È "die Macht", ovvero "il potere", "la forza", "la potenza". Che tipo di potere o forza? Gli strumenti nelle mani di quell'essere danno la risposta: la guerra (la spada nella mano sinistra) e gli strumenti della scienza e della tecnica (le squadre nella mano destra). L'allegoria suggerisce il rapporto inscindibile tra la tecnoscienza moderna e la guerra. La figura del guerriero procede alla cieca, incapace di dirigere se stesso verso una meta che non sia mera distruzione, tanto che possiamo immaginare che sia prossimo a precipitare nell'abisso che si apre davanti a lui. Il potere, la forza non vede, proprio come noi non vediamo. Anche noi a dispetto della moltiplicazione di immagini che testimoniano la distruzione non vediamo, procediamo alla cieca, inconsapevoli di quello che accade, in ogni caso incapaci di riconoscere la direzione verso cui ci stiamo muovendo.

Che cosa non vediamo? Siamo spettatori della pulizia etnica che è in corso a Gaza da più di due anni. Siamo spettatori per lo più passivi davanti alle migliaia di immagini che

riempiono gli schermi piccoli e grandi. Il genocidio in corso di una popolazione civile con armi, droni, IA e altri sistemi di sorveglianza elettronica, grazie al sostegno politico ed economico di Stati Uniti ed Europa avviene in diretta, così come in diretta è la distruzione deliberata di strutture sanitarie e il blocco dei rifornimenti di viveri e medicinali per gli abitanti di Gaza. Ora questa diretta si è interrotta. Ma il processo di distruzione di un popolo prosegue (sulla "Storia naturale della distruzione di Gaza" rimandiamo al numero di Engramma 230, Natale 2025).

Ancora qualche anno fa, sarebbe stato difficile immaginare di poter guardare le immagini di massacri di tali proporzioni condotti in maniera così sistematica da includere il tirassegno su civili inermi che corrono verso la distribuzione di generi di prima necessità, o i selfie di soldati orgogliosi in mezzo alle macerie che mostrano come trofei gli oggetti appartenuti alle vittime, fino al turismo dell'annientamento. O forse semplicemente non vedevamo. La diffusione dei conflitti sul pianeta non porta alla luce soltanto l'impotenza del diritto internazionale, ma sembra mostrare una debolezza delle immagini. Una debolezza – se così possiamo nominarla – che riguarda una questione fondamentale dell'estetica contemporanea: immagini tecniche che agiscono con prepotenza sul piano delle emozioni e degli affetti, ma che operano in modi molteplici offuscando la possibilità di attestazione dei fatti.

Tutti noi abbiamo guardato le immagini di ciò che Georges Didi-Huberman ha definito l'"intollerabile". È "intollerabile" quello che sta accadendo a Gaza – scrive Didi-Huberman – in prima istanza "umanamente [...] per ciò che soffre la popolazione civile, schiacciata sotto le bombe di un esercito che, alla maniera americana, crede di poter "sradicare" (cioè *sradicare* una radice dal terreno) distruggendo indiscriminatamente tutto ciò che si trova in superficie: case, ospedali, donne e bambini, giornalisti, paramedici, operatori umanitari ...". "Intollerabile" è doverci di nuovo sentire "storditi [...] nauseati nel vedere all'improvviso il ghetto di Varsavia distrutto sistematicamente dai nazisti, che bruciano casa per casa incluso ciò che restava della sua popolazione, tra aprile e maggio del 1943". Infatti, scrive Didi-Huberman a proposito di questo confronto, la situazione a Gaza è questa: "Un'enclave, ovvero un ghetto affamato, bombardato e sull'orlo della liquidazione". Ma la liquidazione del ghetto di Varsavia non è stata riprodotta diffusamente in immagini, non è stata trasmessa in modo capillare da organi di informazione, televisioni, social network, smartphone, non è stata visibile a livello globale. Anzi, come sappiamo, i nazisti hanno progettato in molteplici modalità l'invisibilità, l'indicibilità nonché l'erosione sistematica dalla memoria degli ebrei e della liquidazione degli ebrei d'Europa.

Lo sviluppo della pratica del genocidio conteneva come elemento costitutivo la distruzione delle testimonianze del genocidio stesso e la cancellazione della memoria della cultura ebraica. Dopo decenni di studi sull'universo concentrazionario sappiamo che le immagini che testimoniano in modo diretto il tentativo di annientare gli ebrei d'Europa sono nel complesso poche. Alcune decine di fotografie che mostrano in flagranza la di-

struzione di un popolo, solo quattro altri fotogrammi che sono stati scattati all'interno di Birkenau nell'agosto 1944 a testimoniare la resistenza di un membro del Sonderkommando il cui nome di battaglia era Alex. Il lavoro di distruzione degli ebrei europei è stato reso il più possibile invisibile, silenzioso, anonimo attraverso la proibizione e la eliminazione delle immagini del genocidio in atto, cui ha dato un contributo molto importante il lavoro di neutralizzazione e burocratizzazione sul piano linguistico del sistematico annientamento della popolazione ebraica come ci ha spiegato, tra gli altri, Victor Klemperer in *Lingua tertii imperi*. Primo Levi a tal proposito scrive che nella Germania di Hitler era diffuso "un galateo particolare: chi sapeva non parlava, chi non sapeva non faceva domande, a chi faceva domande non si rispondeva. In questo modo il cittadino tedesco tipico conquistava e difendeva la sua ignoranza, che gli appariva una giustificazione sufficiente della sua adesione al nazismo: chiudendosi la bocca, gli occhi e le orecchie, egli si costruiva l'illusione di non essere a conoscenza, e quindi di non essere complice, di quanto avveniva davanti alla sua porta". A questa situazione di sistematica cecità e ignoranza, Levi contrappone la condizione di "noi occidentali": noi godiamo di un "gigantesco vantaggio" rispetto ai tedeschi della Germania nazista: "tutti possono sapere subito tutto su tutto". Com'è possibile allora che la pulizia etnica in corso a Gaza e in Cisgiordania avvenga in diretta, sotto i nostri occhi e sia riprodotta in migliaia di immagini senza che vi sia una risposta etico-politica all'altezza del dolore di decine di migliaia di civili assassinati e di altrettanti civili sfollati?

Dalla fine della Seconda guerra mondiale abbiamo guardato sempre più immagini delle guerre che si sono susseguite. Un punto di svolta forse è stato Abu Ghraib, in cui i perpetratori per la prima volta hanno scattato immagini in cui si riprendono "in compagnia" delle loro vittime in immagini che non si sarebbero mai dovute vedere pubblicamente. Ma forse abbiamo visto troppo poco in quelle immagini. A volte, probabilmente, non abbiamo visto niente. Davanti alla quantità di immagini e di testimonianze dell'annientamento di migliaia di esseri umani a Gaza assistiamo a una sorta di blocco, di afasia, a una paralisi dell'azione. Le immagini di un genocidio in corso non suscitano quella presa di posizione etica e politica che ci si saremmo potuti attendere, in particolare nei paesi europei e ancor di più proprio in quelle nazioni le cui popolazioni hanno collaborato attivamente alla eliminazione sistematica degli ebrei europei e che poi dopo la Liberazione dal nazifascismo hanno formato la coscienza etica e politica di generazioni sui valori almeno in parte elaborati proprio a partire dall'immane tragedia costituita dalla Shoah.

La pulizia etnica procede e contemporaneamente sono proiettati nelle sale cinematografiche e sulle piattaforme streaming documentari e film che ricostruiscono episodi dello sterminio: *No other land*, *From ground zero*, *La voce di Hind Rajab*, *Put your soul in your hand and walk*. Film e documentari fruiti da centinaia di migliaia, milioni di persone in tutto il mondo e spesso premiati nei grandi festival, opere che testimoniano del progressivo annientamento di una popolazione. Eppure, è come se guardando non vedessimo quello che le immagini ci mostrano. Il 30 ottobre 2023 Giorgio Agamben ha scritto: "In questi

giorni scienziati della School of Plant Sciences dell'università di Tel Aviv hanno annunciato di aver registrato con speciali microfoni sensibili agli ultrasuoni gli urli di dolore che le piante emettono quando sono tagliate o quando mancano di acqua. A Gaza non ci sono microfoni". I microfoni ovviamente a Gaza ci sono, ma è come se non ci fossero. Lo stesso vale per le telecamere, gli smartphone, le macchine fotografiche.

La domanda sulla nostra cecità davanti alle immagini è al centro di un saggio di Agamben intitolato *Glosse in margine ai Commentari sulla Società dello spettacolo*, poi pubblicato in *Mezzi senza fine* (1996). In quello scritto Agamben – prendendo le mosse dai *Commentari* di Guy Debord – osserva: "L'aspetto forse più inquietante dei libri di Debord è la puntigliosità con cui la storia sembra essersi impegnata a verificarne le analisi". Rileggendo il saggio di Timisoara pubblicato per la prima volta più di trent'anni fa emerge quello stesso senso di "inquietudine" che prendeva Agamben di fronte agli scritti debordiani. Partendo dall'analisi di Debord, Agamben riflette sul cosiddetto massacro di Timisoara del dicembre 1989. Gli organi di informazione del tempo dettero la notizia di un massacro perpetrato dalla Securitate contro i manifestanti avversi al governo di Ceausescu le cui vittime stimate erano comprese tra le 4.000 e le 12.000, 70.000 in tutta la Romania. In quei giorni si potevano ascoltare telegiornali e quotidiani che aprivano con titoli di questo genere: "Timisoara come Guernica, città simbolo dell'olocausto di un popolo per la libertà. Dodicimila vittime negli scontri di questi giorni. Fosse comuni nei boschi circostanti la città. Quattromilaseicento cadaveri, forse cinquemila, fatti a pezzi, con le unghie strappate, massacrati selvaggiamente dagli assassini della Securitate". Questa era un'apertura de "l' Unità", ma il coro dei media in quei mesi fu assolutamente monocorde. Nelle ricostruzioni successive i morti e i feriti ci furono: circa 70 morti (compresi membri della Securitate) e circa 200 feriti. Ora, pure la voce Wikipedia dedicata a quell'evento reca il titolo "Falso massacro di Timisoara".

Per Agamben, Timisoara rappresenta il collasso dello "spettacolare concentrato" e l'ingresso del mondo intero nello "spettacolare integrato". In quell'evento spettacolare, scrive Agamben, è accaduto qualcosa che "il nazismo non aveva neppure osato immaginare" facendo coincidere in un "unico evento mostruoso Auschwitz e l'incendio del Reichstag". Così Agamben:

Per la prima volta nella storia dell'umanità, dei cadaveri appena sepolti o allineati sui tavoli delle morgues sono stati dissepoliti in fretta e torturati per simulare davanti alle telecamere il genocidio che doveva legittimare il nuovo regime. Ciò che tutto il mondo vedeva in diretta come la verità vera sugli schermi televisivi, era l'assoluta non-verità; e, benché la falsificazione fosse a tratti evidente, essa era tuttavia autenticata come vera dal sistema mondiale dei media, perché fosse chiaro che il vero non era ormai che un momento nel movimento necessario del falso. Così verità e falsità diventavano indiscernibili e lo spettacolo si legittimava unicamente attraverso lo spettacolo. Timisoara è, in questo senso, l'Auschwitz dell'età dello spettacolo. E come è stato detto, che dopo Auschwitz è impossibile pensare come prima, così, dopo Timisoara, non sarà più possibile guardare uno schermo televisivo nello stesso modo.

Dopo Gaza, come si può guardare nello stesso modo uno schermo? Agamben osserva opportunamente che l'analisi condotta da Marx ne *Il capitale* andava "integrata" perché il processo di espropriazione analizzato da Marx non riguarda solo l'attività produttiva in senso stretto, ma anche l'"alienazione del linguaggio stesso", la stessa "natura linguistica e comunicativa dell'uomo", quel logos di cui un frammento di Eraclito dice che è "comune" a tutti gli uomini. Così, conclude Agamben, la "forma estrema di questa espropriazione è lo spettacolo, cioè la politica in cui viviamo".

Che c'entra Gaza con Timisoara? C'entra, nella misura in cui la violenza perpetrata dalla politica come "espropriazione" di ciò che è umano a Gaza è stata, rispetto al 1989, incomparabilmente più potente e ancora più innervata nelle nostre esistenze; forse la distanza temporale che ci separa da Timisoara, ci permette una migliore messa a fuoco di quanto avviene sulla sponda meridionale del Mediterraneo. Non solo: se i media nel 1989 trasmettevano in diretta la "non-verità", noi sperimentiamo come la diffusione di quanto sta accadendo a Gaza possa non essere vista ed essere spacciata come l'assoluta "non-verità" e "autenticata" come tale dal sistema dei media.

La potente distruzione di Gaza è guardata dagli occhi di tutti, ma ancora nessuno l'ha vista per davvero. Di certo, non l'abbiamo vista in comune. Ci troviamo in una condizione analoga a quella primordiale forma dello spettacolare che Walter Benjamin ha messo a fuoco descrivendo lo sguardo solitario, desolato, ma affascinato dei proletari che si aggiravano abbagliati nelle prime esposizioni universali. Il loro sguardo era dominato dal seguente imperativo: "Guardare tutto, non toccare niente". Guardare e riguardare con osservanza religiosa, leggere e rileggere le merci esposte senza poter toccare nulla, senza poter trasformare alcunché della loro, della nostra storia, di ciò che ci è "comune".

Questo numero di "Engramma" nasce dal bisogno di riflettere sulle forme che assume oggi il "guardare tutto, non toccare niente" e dal tentativo di immaginare le forme di emancipazione rispetto a esse, le forme di profanazione. Che sarebbe, infatti, una profanazione se non un modo di risvegliarsi dall'incanto fantasmagorico in cui siamo caduti? Ci troviamo come gli abitanti del castello della fiaba di Rosaspina: quando il principe entrò nel castello "le mosche dormivano sulla parete, in cucina il cuoco aveva ancora la mano protesa, quasi a ghermire lo sgattero, e la serva era seduta davanti al pollo nero, che doveva spennare. Egli proseguì e nella sala vide dormire tutta la corte, e in alto, presso il trono, giacevano addormentati il re e la regina".

La profanazione può essere concepita sotto il profilo del nostro rapporto con le immagini come un risveglio che rende praticabile la restituzione all'uso umano di ciò che è al momento intangibile, inutilizzabile, separato in una sfera sacra, relegato in un'aura mitica. Se non possiamo usare le immagini di Gaza, se non le vediamo, è perché sono separate in una sfera culturale che le rende appunto intangibili, inutilizzabili. Questo incessante guardare senza vedere ha a che fare con l'etimologia del termine religione. Come scrive Agamben:

Il termine *religio* non deriva, secondo un'etimologia tanto insipida quanto inesatta, da *religare* (ciò che lega e unisce l'umano e il divino), ma da *relegere*, che indica l'atteggiamento di scrupolo e di attenzione cui devono improntarsi i rapporti con gli dèi, l'inquieta esitazione (il "rileggere") davanti alle forme – e alle formule – da osservare per rispettare la separazione fra il sacro e il profano. *Religio* non è ciò che unisce uomini e dèi, ma ciò che veglia a mantenerli distinti.

Un tale atteggiamento religioso, culturale, mitico, spettacolare, ci fa guardare (consumare), ma non vedere (usare) le immagini del genocidio di Gaza. Questo non vedere ci chiama in causa non secondo un principio di carità nei confronti di coloro che sono rappresentati come "altri" rispetto a noi, anche se pure questo ultimo aspetto è coinvolto nella tragedia di Gaza. Infatti, la domanda inaggirabile e che tutti si pongono o respingono silenziosamente è la seguente: sarebbe stato possibile qualcosa di analogo a Gaza in Europa o negli Stati Uniti? Forse no. Per il momento. Sven Lindqvist in *Sterminare quelle bestie* scrive: "Auschwitz è stata la moderna versione industriale di una politica di sterminio su cui da tempo si fondava il dominio europeo del mondo". Quando quella politica di sterminio venne rivolta per la prima volta contro gli europei "nessuno volle ammettere ciò che tutti sapevano".

Ma, appunto, probabilmente è solo una questione di contingenze: come è già accaduto che le pratiche coloniali siano state rivolte contro gruppi di uomini europei, così una politica del genocidio potrebbe tornare ad allignare anche in civilissime lande come Europa e Usa. Passare dalle bestie agli uomini. Al momento le deportazioni dell'Ice sono rivolte solo a coloro che vengono inserite nella categoria degli "altri" e così le politiche migratorie dell'Ue. Al momento, appunto. La "consacrazione del privilegio della disuguaglianza" di cui parlava Primo Levi in un'intervista a proposito del ritorno dei fascismi è qualcosa che possiamo già vedere e toccare con mano.

Toccare con mano, appunto. Guardare le immagini di Gaza e continuare a non vedere ci fa toccare con mano che cosa intende Agamben, quando sulla scorta di Benjamin legge il capitalismo come religione, cioè quella forma che "generalizza e assottiglia in ogni ambito la struttura che definisce la religione" e in cui tutto viene separato da se stesso e dislocato "in una sfera separata", in cui "ogni uso diviene durevolmente impossibile".

Non abbiamo "mosso un dito" davanti alle immagini del genocidio di Gaza e questo chiama in causa l'incapacità di attingere a ciò che ci è "comune" in quanto umani. Quel "comune" è quello stesso che risuona nelle parole disperate di Filottete, all'inizio della storia occidentale: "Perché greci buttarono su questo sasso salmastro / Me ferito al loro servizio / E non più servibile con questa ferita / E greci guardarono e non mossero un dito".

Il 'risveglio dall'incanto', la presa di posizione, che la profanazione rappresenta viene declinata in questo volume secondo tre sezioni che indagano e propongono interpretazioni e azioni possibili di restituzione di ciò che è stato separato: Museo, Territori, Corpi e Testi.

## Museo

Nelle riflessioni di Agamben l'istituzione del museo appare come allegoria dell'intangibile, dell'immodificabile, dell'inutilizzabile; come scrive Benjamin a proposito delle prime esposizioni universali, l'imperativo cui soggiacciono gli spazi dello spettacolo e del consumo è "guardare tutto, non toccare niente". In questo senso i contributi raccolti in questa sezione sono una presa di posizione precisa nei confronti del museo inteso come luogo della separatezza religiosa. Il contributo di Cesare Pietroiusti, *I Giochi del Senso e/o Nonsense* e *l'Invito alla Quadriennale del 1996. Il racconto di una incursione* ripercorre la sua 'incursione' del 1996, svolta in occasione della quadriennale di Roma per mettere in discussione uno degli strumenti cardine nel conferimento dello statuto di opera d'arte: l'invito da parte di un curatore, critico o direttore di un'istituzione a un artista di prendere parte a una mostra. Il contributo di Massimo Maiorino, *Sovvertimento e catastrofe. Esperimenti museali di Fabio Mauri e Vettor Pisani*, indaga, attraverso l'analisi delle opere *Interno – Esterno* e *Virginia Art Theatrum – Museo della Catastrofe* rispettivamente di Fabio Mauri e Vettor Pisani, la risemantizzazione dello spazio museale. Il testo, Il documentario d'arte come gesto politico ed emancipazione dal museo. *I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, il film-saggio di Chris Marker, il saggio televisivo di John Berger*, di Michele Bertolini, invece, affronta la profanazione dello spazio museale attraverso il documentario d'arte attraverso l'analisi delle opere di Carlo Ludovico Ragghianti, Chris Marker e John Berger. Il contributo di Francesca Natale, *"Prendimi, sono tuo". Feticismo e relazionalità nell'arte contemporanea: una riflessione critica* affronta la profanazione attraverso l'analisi di due mostre: *take me I'm Yours* e *1+1 arte relazionale*. Il testo riflette sul tema della messa in discussione del tradizionale rapporto fruitore spazio e opera ponendo attenzione al concetto di feticismo.

## Territori

La sezione territori ospita contributi che approfondiscono il rapporto tra uomo e ambiente nella prospettiva di una profanazione dello spazio e delle forme della sua rappresentazione. Nel testo *The practice of play. On the profane gesture and the architecture of use* Enrico Miglietta e Liselotte Vroman prendono in considerazione il gioco come pratica situata per problematizzare alcuni dispositivi di organizzazione spaziale per interagirvi e reinterpretarli. Secondo la prospettiva dell'urbanistica intersezionale invece si colloca lo scritto di Ilaria Iacconi Iambrenghi, *Profaning space. Body, visibility and vulnerability as practices of deactivation of the urban device* che individua nel crip space uno strumento per profanare e restituire spazi non accessibili della città considerata come un gigantesco museo inutilizzabile e discriminatorio. Il saggio di Mariabruna Fabrizi, *Geografie latenti. Pratiche di riappropriazione della cartografia digitale* propone la contro-cartografia – attraverso l'analisi di casi studio come *Queering the Map* di Lucas Larochelle o il collettivo Counter Cartographies Collective (3Cs) e altri – come pratica profanatoria di uno strumento, la mappa geografica, che porta in sé *bias* e discipline capitalistiche. Lo scritto di Pierpaolo Ascari, *La disincarnazione dello sguardo. Dal suave al sublime* esamina il tema dello

sguardo dall'alto prendendo le mosse da Lucrezio fino alle pratiche dell'occhio tecnologico di satelliti e droni che caratterizzano gli scenari bellici contemporanei. Il testo di Carlo A. Bachschmidt, *Politica dell'immagine. Vedere, conoscere, restituire* attraverso il concetto di 'immagine processo' analizza le indagini di Forensic Architecture e le ricostruzioni svolte in occasione di processi successivi al G8 di Genova per definire pratiche d'indagine contro-forense. Nel contributo 3NÓ33. *Interversão Between Urban Space and Media Circulation. Notes on Profanation* di Simone Rossi il tema della profanazione è la lente attraverso la quale vengono lette le operazioni artistiche che coinvolgono lo spazio urbano e i media del collettivo brasiliano 3NOS3, compiute tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80.

### Corpi e Testi

Il tema della profanazione del corpo è il nucleo della terza sezione e viene affrontato da due prospettive che mettono in tensione il rapporto tra carne e tecnologia. Il testo di Mattia Angeletti, *Il cadavere della visione. Profanazione, propriocezione e carne tecnologica oltre la civiltà della prospettiva* analizza un passaggio tecnologico-mediatico avvenuto negli anni '90 attraverso una vasta costellazione di pratiche dalla rave culture, alla body art, fino alle performance necro-meccaniche. Il testo di Gian Marco Altieri, *Per una nuova immagine. Intelligenza Artificiale e Realtà Virtuale come strumenti di annientamento della morte* si confronta con il tema della morte e dell'immortalità digitale e trova nel pensiero di Agamben un punto di riferimento fondamentale che consente di riconsiderare le implicazioni estetiche, filosofiche connesse a questi temi. Infine il contributo di Bernardo Prieto esplora, in quattro sezioni, il rapporto tra sacro e vita quotidiana e analizza la relazione tra immagini e linguaggio.

\* \* \*

Il contributo di Maurizio Harari, *Postilla a Engramma 230 Γάζα διηρησμένη. Genocidio: un disturbo della parola. Buona e malafede di una profanazione* non è pertinente al presente numero, se non per l'allusione nel titolo al tema della profanazione. L'articolo è stato accolto come postilla al numero 230 di Engramma, per decisione della direzione e del comitato editoriale della rivista.

---

### English abstract

This issue of Engramma explores the notion of profanation as a way to awake from the 'enchantment' produced by capitalism. Following Giorgio Agamben, profanation is understood not as an iconoclastic, destructive or substitutive gesture, but as the suspension of prescribed function and the restitution to use of what has been withdrawn and rendered unavailable. In this way the notion of profanation has informed several forms of thought and action. This issue of Engramma explores four different field of research where profanation is rooted. Agamben identified the museum as allegoric figure of separation, so the first section is focused on the different ways of the profanation of the museum and is titled 'Museo'. Michele Bertolini's text explores the art documentary as a way of

profaning museum space. Francesca Natale and Massimo Maiorino's texts document artistic works in the museum spaces. Cesare Pietrousti's text describes his intervention when he profaned the practice of institutional invitation. The second section, 'Territori', explore the relationship between humans and spaces and the tools of space representation. The contributions written by Ilaria Iacconi Iambrenghi, Simone Rossi ad Enrico Miglietta with Liselotte Vroman reflects on the interrelations between the people and the architecture, also the urban spaces, and identifies the strategies to profane them. Pierpaolo Ascari, Carlo Bachschmidt and Mariabruna Fabrizi's texts are focused on politics of spatial representation and the act of vision. The third section 'Corpi e Testi' includes three texts which pertain the interconnections between body and technology. In this section Mattia Angeletti connects several authors and underground culture in the 'go. The second text written by Gian Marco Altieri explore the role of VR technology as a way to interact with who is passed away. The text written by Bernardo Prieto explores the relationship between sacred and mundane use also reflects on images and language. Curators' Note: The paper by Maurizio Harari titled *Genocidio: un disturbo della parola. Buona e malafede di una profanazione Postilla a Engramma 230 Γάζα διαηρασμένη. Storia naturale della distruzione* – is not part of the present issue but is included as a postscript to issue 230 on the request of the journal's direction and editorial board.

---

keywords | Profanation; Capitalism; Religion; Giorgio Agamben; Walter Benjamin

---

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)*

---





Museo



# Sovvertimento e catastrofe

## Esperimenti museali di Fabio Mauri e Vettor Pisani

Massimo Maiorino

Silenti come si crede che sia silente uno specchio  
le realtà nel silenzio si tuffano  
Hart Crane, *Edifici Bianchi* ([1926] 1984)

### I. Segrete dissimmetrie

Dalle pagine numinose di “Documents”, Georges Bataille ricordava allo scoccare degli anni Trenta che “l’origine del museo moderno sarebbe legata allo sviluppo della ghigliottina” e sottolineava che “un museo è il polmone di una grande città: la folla affluisce nel museo come il sangue e ne riesce purificata e fresca” (Bataille [1930] 1974, 177-178), facendo così di quest’istituzione un frutto impuro della Rivoluzione la cui nascita coincide insieme con la fine cruenta dell’Ancien Régime e l’avvento luttuoso dei rituali del moderno. Una coincidenza chiaroscurale, una condizione ditirambica, che sembra accompagnare ombrosamente il cammino di quella che l’ICOM anche nell’ultima assemblea di Praga del 2022 ha definito: “un’istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale”. Una luminosa – finanche accecante – istituzione permanente, ma anche un’istituzione totale che nelle pratiche tassonomiche, preminentemente di matrice occidentale, scandite da accumulo, collezione e classificazione restituisce un preciso ordine epistemologico, segno di un sistema gerarchico di cui solo negli ultimi anni sono state evidenziate le crepe attraverso graduali azioni di sovvertimento e di decolonizzazione (Grechi 2021). Ma il museo e insieme il campo esteso dell’*exhibitionary complex* – così l’aveva definito Tony Bennett (Bennett 1988) – è anche il perimetro di vuoti e di separazioni, il territorio di risignificazioni e di sospensioni di senso per effetto dell’intero sistema culturale di cui fanno parte (Dei 2014).

L’arcipelago espositivo si delinea così come un dispositivo complesso e antinomico abitato da cerimoniali e figurazioni di cui Paul Valéry con ostinato rigore e sulfurea ironia ha registrato “il gesto autoritario e il senso di coercizione”, cogliendo “l’orrore sacro [...] che sa di tempio e di salotto, di cimitero e di scuola”, ma avvertendo anche “come il senso della vista viene violentato da quell’abuso dello spazio che è costituito da una collezione” (Valéry [1923] 1984, 113). Dunque salotto e bordello, “nulla mi sembra tanto somigliante a un museo quanto un bordello”, scrive Michel Leiris in *Età d’uomo* (Leiris [1939] 1980, 67-68); tempio – come la semiotica dell’iconico simbolo dell’ICOM ancora evidenzia – e mausoleo di mortiferi feticci, addirittura “tomba di famiglia delle opere d’arte” (Adorno [1954]

2018, 163), sono alcune delle polarità che Fabio Mauri e Vettor Pisani hanno analizzato con opere totali e dalla geometria variabile che hanno profanato l'uso normalizzato dello spazio espositivo, risemantizzandolo come luogo del fare e restituendolo alle vitali intersezioni tra arte e vita.

Pratiche di profanazione di un canone che si inscrivono in una linea genealogica che, con metodi e obiettivi diversi, ha orientato l'operato di una costellazione di artisti, in particolare come ha osservato Kynaston McShine: "The use of the museum as a subject for art has accelerated during the twentieth century in response both to developments within art and to the altered social role of the museum" (McShine 1999, 11). È stato certamente Marcel Duchamp a tracciare la strada aprendo ad una radicale rilettura del dispositivo museale con operazioni spiazzanti come *La Boîte-en-valise* (1936), ma soprattutto con l'ambizioso progetto di scrittura espositiva proposto alla mostra parigina *Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938 che offriva ai visitatori un'esperienza straniante che trasgrediva i principi base del medium espositivo. La visibilità era negata dalle tenebre e le coordinate spaziali erano alterate dalla presenza di oggetti improbabili e destabilizzanti, gli sforzi erano tesi a "organiser une manifestation qui soit aussi une création, qui rompe avec les séculaires accrochages sur les murs anonymes d'une galerie, d'un Salon, d'un musée" (Jean 1959, 280).

Un itinerario di messa in scacco dei valori normativi del museo perseguito poi nello spazio corrosivo delle neoavanguardie da latitudini diverse come prova l'esempio concettuale di Marcel Broodthaers che nel 1968 creava il suo Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, spazio immateriale e evocativo privo di una sede e di una collezione permanente, ma anche l'esperimento pop del *Mouse Museum* (1965-77) di Claes Oldenburg che attraverso una sofisticata parodia costruisce una sorta di museo etnografico della vita metropolitana. Altrettanto decisive sono le incursioni compiute negli spazi museali che, a partire dagli anni Settanta fino alla fine del secolo scorso, hanno punteggiato il firmamento espositivo. Questo racconta *Raid the Icebox 1* (1969) "imprevedibile e innovatrice" (Lo Pinto 2011) rilettura della collezione del Museum of Art, Rhode Island School of Design, operata da Andy Warhol, ma anche il progetto *The Play of the Unmentionable* (1990) al Brooklyn Museum, pensato da Joseph Kosuth addirittura come un ribaltamento tra deposito e spazio espositivo, tra censura e visione. Sempre negli stessi anni splendono le pratiche combinatorie e irregolari di John Cage che nel 1989 con *Museumcircle* ha riscritto – "verificando l'efficacia delle proprie strategie compositive proprio nello spazio espositivo" (Maiorino 2023, 185) – il Museum of Contemporary Art di Los Angeles attraverso la lettura dell'*I-King*, antepoendo così alle stringenti prescrizioni del museo l'aleatorietà del caso.

Operando in questo variegato quadro concettuale internazionale con strumenti corrosivi e sguardo critico, effetto del filtro dirompente delle vecchie e nuove avanguardie, dal canto loro Mauri e Pisani hanno assunto la macchina museale con l'obiettivo di decostruirne

le meccaniche iterazioni, ma anche come emblema per riflettere sulle forme canoniche e rituali dello spazio espositivo. In particolare di questa azione sono prova l'opera-installazione *Interno-Esterno* (1990) di Mauri e il *Virginia Art Theatrum - Museo della Catastrofe* (1995), teatro filosofico-conoscitivo realizzato da Pisani. Due opere d'arte totale (Trimarco 2000) o *Magnum Opus*, considerando le eco alchemiche che le alimentano e che, pur collocandosi nel quadro tramontante e vertiginoso della fine del secolo scorso, accolgono e restituiscono al nostro presente i bagliori delle ricerche svolte dai due artisti su versanti distinti ma convergenti, almeno dalla metà degli anni Settanta (Cherubini 2020).

## II. La scena del rischio

Da una posizione austera e aliena, finanche solitaria, Mauri riflettendo sui rapporti arte-ideologia, sui nessi storia-cultura, ha fatto delle sue opere degli itinerari complessi di approfondimento di zone critiche, delle efficaci metafore del potere che ogni giorno produce un certo tipo di cultura. Quanto matura nella sua ricerca, almeno a partire dalle performance-installazioni ideologiche degli anni Settanta, è la possibilità di considerare l'atto critico non come un processo di interpretazione, una forma di derivazione di secondo grado, ma come un dato interno all'opera che diventa seducente provocazione linguistica (Christov-Bakargiev 1994). Se è dell'ideologia che parla il lavoro di Mauri, certamente non potevano non rientrare nel suo raggio concettuale la nomenclatura e le regole che governano gli spazi dell'arcipelago espositivo e i rituali esistenziali degli oggetti che ne abitano gli interni. Appropriandosi della densità ideologica del museo e delle sue estensioni concettuali - il museo, ancor prima di uno spazio fisico è un'idea mutevole interconnessa alle trasformazioni politiche della società, ha annotato Karsten Schubert (Schubert [2000] 2004) - Mauri opera azzardate forme di dislocamento e di sovversione. Così la sua è una pratica che sceglie il pericolo, "e il pericolo scelto dalla sua poetica è sovversivo [...] ed è ancora più pericolosa la sua poetica perché il disvelarsi avviene per seduzione, ci rende complici dell'ammaliante possesso che opera l'ideologia sul linguaggio, attraverso la formulazione, poetica e affascinante del 'farsi opera' di strumenti, reperti, foto, corpi, parole, segni, che appartengono ad altre storie" (Miglietti 2008, 14).

Avvisaglie, di un'esplorazione che trova nel palinsesto museale uno spazio iperstratificato di interrogazione storica, si erano già rivelate nell'opera-azione *Oscuramento* (1975), i cui esiti più inquietanti si erano manifestati nelle stanze cupe e grottesche del Museo delle Cere di Roma. A proposito del segmento museale di quell'azione - scandita in tre tempi andati in scena l'8 aprile del 1975 alla galleria Cannaviello Studio d'Arte, al Museo delle Cere e allo studio di Elisabetta Catalano - Alberto Boatto osservava come "nella falsità del 'museo delle cere', nel labirinto stagnante delle sue sale dove non penetra mai la luce esterna [...], la storia conosce solo il punto apicale del climax: l'acme, il rovesciamento repentino della sorte, la caduta, il sacrificio rituale" (Boatto 1975, s.p.). In questo museo del falso, spazio segnato da teatralità e scene culminanti, da finzioni e da slittamenti, simbolo grottesco e paradossale dell'essenza di ogni museo, Mauri opera un primo sottile e raffinato *détournement*: "Attraverso interventi minimi, attori che s'insinuano nella sce-

na mimetizzandosi ed eccedendo al tempo stesso dalla cornice, come una variazione nell'ordine del falso, la rigidità della contraffazione storica viene scongelata e rianimata, rafforzando l'atmosfera di generale malessere" (Boatto 1975, s.p.). Assecondando questa tendenza volta a smascherare la ponderata contraffazione della Storia esposta dal museo e ad eccedere la rigidità di una cornice ingessata e fittizia, lo stesso Mauri, in anni più recenti, riflettendo attraverso il filtro della scrittura ha ricordato come "i musei sono misteriosi, presuntuosi come templi, un'utopia fatta di pietra e parquet. Sono buoni luoghi, ma a visitarne tanti si nota che la Storia che ne emerge o è troppo semplificata o è così complessa da risultare sconosciuta" (Mauri 2008, 277).

Così, attraverso ragionate operazioni critiche, l'artista romano corrode le costruzioni di griglie storiche operate dai musei, utilizzando con beffarda ironia gli strumenti ideologici forgiati dalla cultura di cui l'istituzione stessa si nutre, forzando "con l'idea (che Mauri accetta) dell'opera d'arte come 'oggetto ansioso' [...] l'ideologia, come falsa coscienza, che impone una visione del mondo prestabilita e irrigidita, tesa a congelare ogni forma di incertezza" (Eco 2012, XI). Ma nel suo discorso Mauri colpisce anche la sacra eresia promanata dal dispositivo museale, un'istituzione a parer suo che "tende a non essere giudicata. La sua natura di Parnaso è tendenzialmente divina. Facendo la conta, non so a quanto ammontino le brutte opere d'epoca in un museo confrontate con quelle meritorie o magnifiche" (Mauri 2008, 277). Un'essenza divina, teologica e teleologica, permea il mondo enciclopedico e tassonomico del museo che si sottrae a qualsiasi criterio assiologico e tende invece, sottolinea caustico Mauri, ad "un momento di alta predicazione" (Mauri 2008, 277). Ma come ha insegnato Bataille, "vi è sempre nella predicazione, un elemento di disperazione. La comunicazione profonda richiede il silenzio. L'azione che la predicazione significa si limita in fondo a questo: chiudere la porta per far cessare il discorso (il rumore, la meccanica del di fuori)" (Bataille [1943] 2002, 152).

### III. Interno-Esterno

Operando così un discorso di ragionata decostruzione e rovesciamento dei significati del museo, sempre nutrito da una buona dose di sarcasmo, Fabio Mauri afferma che ama "prendere il caffè nei musei [...], non illudendosi mai di essere nel museo dei musei, ma di essere ospitato in un luogo labirintico, in una rete invisibile" (Mauri 1998, 278). Un punto di vista irriverente che esemplifica l'ambiguità liminare dell'operazione più radicale realizzata dall'artista sulla macchina espositiva, *Interno-Esterno* (1990) proposta nelle due tappe espositive della Galleria Anna D'Ascanio di Roma e della Galleria Carini di Firenze. Con questo intervento Mauri opera lo spostamento di contesto che generalmente connota le sue azioni/installazioni, ma in questo caso con maggiore radicalità brucia i confini definiti dal perimetro espositivo provocando un travaso tra interno e esterno. Quasi ponendosi sulle frequenze di Peter Handke suggerisce che tutto ciò è l'esterno dell'interno e l'interno dell'esterno (Handke [1969] 1980), ma lascia anche prefigurare l'esistenza di un esterno dell'esterno e un interno dell'interno. Ciò è effetto di un atto assolutamente destabilizzante che abolisce le separazioni tra arte e vita che Mauri realizza con il trasferimento



1-2 | Fabio Mauri, *Interno/Esterno*, 1990. Vedute della mostra presso la Galleria Anna D'Ascanio, Roma. Foto: Giuseppe Schiavinotto, 1990. Courtesy Fabio Mauri Estate and Hauser & Wirth.

in galleria della propria casa [Fig. 1, Fig. 2] e con essa delle sue tracce e della sua quotidianità: “portando alcuni ‘pezzi’ della sua casa (la libreria Carlo X, ad esempio, carica della sua preziosa, faticosa raccolta di volumi importantissimi sul Futurismo e sull’Espressionismo, frutto di tanti anni di ricerca), in una sfida con se stesso, li propone come ‘opera’, intervenendo con un accumulo di significati ulteriori; lavoro-opera è anche il loro ‘trasloco’, che ripropone alcuni pezzi di arredo violentati, smembrati dall’imballaggio” (Vinca Masini 1990, 7). Accompagnando, come consuetudine, il suo processo di pensieri visualizzati coincidente con l’opera con una riflessione affidata alle vibrazioni della scrittura, Mauri osserva che “ogni mostra è un caso personale. È una casa personale. Non solo la ‘qualità’, come sempre, ma il ‘luogo’ stesso dell’opera si presenta sul confine di una difficile individuazione tra reale e immaginario” (Mauri 1990a, 64).

Dunque un confine evanescente che azzerava le distinzioni, un’operazione che concepisce l’intera esposizione come opera unica, installazione il cui limite è tracciato dai transiti reali dell’artista, dai movimenti inquieti dell’esistenza. I tempi dell’opera e i tempi della vita coincidono e il campo espositivo assurge a supporto di verifica di questo teorema che nella sua pratica evidenzia la natura addizionale della ricerca artistica, così Mauri distende la forma della mostra sull’esperienza dell’esistenza e “le opere rendono atto di un modo persistente di vedere il mondo dell’arte come tema intrecciato. Al visibile. All’invisibile. Al contesto enigmatico di ‘essere’. Un interesse violento e anarchico” (Mauri 1990b, 63).

In questo spazio espositivo, temporaneamente sottratto ai rituali dell’ostensione ed offerto alle fragranze dell’abitare – “il futuro dei musei è nelle nostre case” (Pamuk 2012), ha ammonito in anni più recenti Orhan Pamuk nel suo decalogo – si disegna un paesaggio che alle parti reali di una ‘vera’ casa accompagna la presenza di ‘vere’ opere [Fig. 3], tra le quali *Bagno* (1990), *Cucina o La questione tedesca* (1990), *Rifiuto del legno di Pinocchio* (1990), *La camera di Van Gogh* (1990). In particolare è l’opera *Senza arte* (1990), monocromo che traduce quasi in filigrana tautologicamente il titolo, che rimanda alla necessità



3 | Fabio Mauri, *Interno/Esterno*, 1990. Vedute della mostra presso la Galleria Anna D'Ascanio, Roma. Foto: Giuseppe Schiavinotto, 1990. Courtesy Fabio Mauri Estate and Hauser & Wirth.

di ripensare alle categorie e ai luoghi dell'arte, ma anche all'approssimazione prodotta a partire dalle avanguardie dei confini tra arte e non arte, questioni che trovano un puntuale riflesso nel viatico espresso dall'artista: "per capire meglio cosa è l'arte, questa mostra si presenta 'senza arte'" (Mauri 1990a, 64). Riflettendo sull'opera dell'artista, Achille Bonito Oliva ha fatto notare che Mauri esercita il suo sguardo sulle interferenze dell'artista con il mondo, una posizione che riflette un rapporto di equilibrio tra storia esterna e storia interna: da questo atteggiamento sono nate "un gruppo di opere, in cui la realtà viene recuperata nelle sue manifestazioni frammentarie e disarticolate e situata in una nozione di spazio, che evita lo sprofondamento illusionistico" (Bonito Oliva 1969, 98).

A questo specifico linguistico, segnato da una ri-contestualizzazione spaziale che opera sul frammento e sul particolare, teso a sovvertire ogni prospettiva illusionistica, anche quella prospettata dalle grandi narrazioni dell'arcipelago espositivo, appartiene anche il dispositivo costruito da Mauri con *Interno-Esterno*. Trasferire la propria casa in una galleria d'arte o trasformare una galleria d'arte nella propria casa è la perturbante incognita che l'artista pone come pietra d'inciampo alle certezze spettatoriali, l'invito ad una partecipazione attiva che "consiste in questo potere di associazione e di dissociazione" (Rancière [2008] 2022, 9) da praticare al di fuori di qualsiasi logica consolidata. Di più,

ci avverte Alberto Boatto, uno degli interlocutori più lucidi dell'opera di Mauri, "bisogna leggere questo solido ambiente come un luogo della mente, così che la 'casa d'artista' sembra scivolare fra il pieno e il vuoto, l'opacità della cosa e la trasparenza cifrata del segno" (Boatto 1990, 8). Ma di quest'operazione di stridente deviazione non si può non osservare anche una seducente componente autobiografica che alle rigide tassonomie dell'esposizione sostituisce l'agitato divenire del *bios*, configurandosi così come "tentativo estremistico di stringere i nessi fra l'arte e la vita, la creazione e la totalità della biografia" (Boatto 1990, 11).

#### **IV. Doppio sogno: teatro e museo**

Mentre Mauri con *Interno-Esterno* segnala che l'arte e il suo sistema espositivo non sono affatto un circuito bloccato ma contaminato dagli intervalli e dalle accelerazioni della vita, un aperto teatro, in "una sua originale accezione di teatro 'documentario' di idee" (Boatto 1990, 10), Vettor Pisani sin dall'avvio della sua parabola artistica ha fatto del dispositivo teatrale la scintilla d'avvio della sua avventura conoscitiva. Nel suo itinerario artistico segnato da simboli massonici e da alchimie, da archetipi e da enigmi, da mitologia e da mistica, da una profonda condensazione delle grandi tragedie dell'Occidente e delle sue catastrofi storiche, il teatro assurge a macchina caleidoscopica che tra analogie e rifrangenze restituisce "a un tempo tutto il gioco mistico della perdizione e della salvezza, tutto il gioco teatrale della morte e della vita, tutto il gioco positivo della malattia e della salute" (Deleuze [1968] 1997, 13).

Il teatro di Pisani porta il segreto nome siglato di R.C. Theatrum, ovvero teatro Rosacrociario, la cui prima formulazione fu presentata alla Biennale di Venezia del 1976 (questa matrice sarà successivamente approfondita in diverse versioni, fra cui *Il Teatro di Edipo*, *Il Teatro della Vergine*, *Il Teatro della Sfinge*, *Il Teatro di Cristallo*). Dato ineludibile dell'esperienza dell'artista è l'uso del teatro come decisivo esercizio di *mise en scène*, come locus di sperimentazione linguistica che nella ripetizione esprime una singolarità irripetibile. Dal canto suo Pisani avvertirà, in conversazione con Bonito Oliva, che il suo "R.C. Theatrum, Teatro di artisti e di animali, si può giustamente definire un teatro a coda o con la coda perché in questo Teatro tutto e tutti hanno la coda" e aggiungerà come un'enigmatica sfinge – tra le figure predilette del suo corpus iconografico – che "è un labirinto: significa infinite cose, tutto ciò che inizia con R.C." (Pisani 1984, 178). La natura ambigua e anfibia del R.C. Theatrum – il cui simbolo è la geometria della croce divisa, emblema dei quattro punti cardinali, dei quattro regni del cosmo – è alimentata dalla ricerca di Pisani che si presenta come un mondo fluido scandito da rituali di messa in scena e da cruenti atti performativi. Nel R.C. Theatrum l'artista "con paziente sapienza produce una costruzione destinata a mettere in comunicazione i diversi livelli dell'esperienza" (Dalla Chiesa 2024, 56), attraverso la sua architettura delirante, come un astuto psiconauta della modernità, crea delle raffinatissime isole concettuali dalla natura androgina e dalla geografia impercettibile che scartano qualsiasi logica temporale. Questo scenario ibrido che annoda eros e thanatos, in cui "l'arte apre ai passaggi matematici che conducono dagli enigmi

arcaici della Sfinge alla Piramide” - ha annotato Mimma Pisani, compagna di vita e di ricerca dell'artista – è “l'insieme mobile e variabile che forma l'architettura totale del R.C. Theatrum. Un labirinto costruito per esprimere antichi simboli e antiche mitologie, condizionati da un presente storico e temporale. Un sistema di citazioni che si chiarificano a vicenda. Un movimento dentro il silenzio arcaico dell'arte, per una rappresentazione simultanea del Luogo e della sua lateralità. Segreto e svelamento, silenzio e rumore, R.C., appunto, accostato a Theatrum” (Pisani [1978] 2011, 56).

Dunque opera totale e labirinto, sistema di varianti e di citazioni, il R.C. Theatrum è uno spazio sapienziale che lascia intravedere le radici della concezione di museo che per Pisani è territorio magico, luogo di rivelazione della sua drammaturgia, strumento scenico di rivitalizzazione delle opere che non si limita a *ex-ponere*, ma risemantizza con nuovi significati che amplificano al massimo quelli precedenti. Così il nodo tra il teatro e il museo, una relazione che Adalgisa Lugli (1992) ha rintracciato addirittura come chiave di volta del collezionismo moderno, individua la strategia operativa di Pisani che persegue l'assoluto e il banale, il sacro e il profano, in “una visione circolare del tempo che gli consente attraversamenti spazio-temporali affidati unicamente alla velocità del pensiero: un infinito presente denso di memoria e prefigurazioni che disconosce gli equilibri convenzionali” (Riposati 2008, 8). Dunque le mosse operate da Pisani nel suo R.C. Theatrum sono nutrite da uno squilibrio che inverte qualsiasi norma e convenzione, da “uno sguardo che smonta i meccanismi dell'illusione” (Menna 1970, 11), anche quelli enciclopedici e totalizzanti prodotti dall'istituzione museale.

## V. Il Museo della Catastrofe



4 | Vettor Pisani, *Virginia Art Theatrum* (Museo della Catastrofe), 1995.  
Courtesy Archivio Vettor Pisani.

Seguendo le tracce e i segni dispersi nel labirinto mentale del R.C. Theatrum, ripercorrendo le infinite variazioni che questo dispositivo filosofico e operativo ha assunto nella vicenda particolare dell'artista, si giunge ad uno dei suoi progetti nodali, il Virginia Art Theatrum-Museo della Catastrofe realizzato dal 1995 al 2006 in una cava di marmo dismessa presso Serre di Rapolano a Siena. Concepito da Pisani come la Grande Opera, il Museo della Catastrofe si configura come una delle più chiare messe a fuoco del suo itinerario artistico e insieme come una dimora poetica abitata dalle ombre di alcune delle figure nevralgiche del suo laboratorio mentale, da Nietzsche a Freud, da Goethe a Wittgenstein, da Böcklin a Dalì, da Bellmer a Duchamp.

Luogo segreto e iniziatico, pensato come una raffinata *Wunderkammer*, lo spazio di Serre di Rapolano è inserito in un enigmatico scenario dai tratti leonardeschi ed è ‘consacrato’ al perturbante concetto di catastrofe che per Pisani



5 | Vettor Pisani, *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, 1995. Courtesy Archivio Vettor Pisani.

“è insito in tutta la cultura occidentale, l’attraversa tutta interamente. Dal mito, dalla leggenda del Diluvio Universale al Giudizio Universale, dall’inabissamento della mitica isola di Thule all’Apocalisse di Giovanni, alla Storia Moderna e l’Olocausto, alle Torri Gemelle, alla grande recente onda omicida in Oriente, quest’idea di catastrofe avanza e continua ininterrottamente fino a oggi” (Pisani 2005, 45). Questo luogo si configura come una casa dalla geometria triangolare che richiama la forma di un pianoforte a coda, posta in bilico sull’orlo di un’immensa voragine [Fig. 4] che invece disegna un’Eurasia, una semicroce che simboleggia la frattura di un intero in due parti (Oriente e Occidente), figura ricorrente nel mondo di Pisani.

Questo vertiginoso anti-museo, le cui stanze costruiscono complesse sciarade di oggetti e di opere, di installazioni e di immagini, di figurazioni e di simboli – a partire dalla statua della Vergine dedicataria del museo [Fig. 5] e emblema di un complesso sincretismo cosmico – testimonia “avvenimenti a dir poco incomprensibili, ma pur veri” (Pisani 2005, 45). Indizi, quelli disseminati da Pisani, che rivelano la natura radicale e anti-canonica di questo luogo che capovolge l’ordine epistemologico del museo classico, ne profana l’araldica attraverso una clamorosa inversione di senso che sostituisce al principio

di comprensione e classificazione della realtà la celebrazione dell'incomprensibilità del vero. Nella casa triangolare incastonata in un paesaggio dove si sfidano architettura e natura, nella cava dove "i tagli verticali delle bancate, gli spalti da cui sveltano inspiegabili cipressi, e pozze d'acqua affioranti sul fondo ne costituiscono i tratti drammatici", Pisani ha riconosciuto "una mappa di simboli svelati e assemblati, il possibile luogo iniziatico dei Rosacroce, probabilmente intendendo i Rosacroce in senso non filosofico, ma artistico" (Setari 1998, 12). Così questa dimora – ancora una volta una manifestazione dell'inseparabile abitare di arte e vita – individua una geografia psico-esistenziale dell'arte e imbastisce un personale controdiscorso di idee e di artisti (dalla teosofia di Mondrian all'alchimia di Duchamp, dal rosacrocianesimo di Klein all'Eurasia di Beuys) che hanno frequentato le latitudini di cui l'artista si sente discepolo. Ma soprattutto con questo museo Pisani sfida l'idea di *Gesamtkunstwerk* mostrando la parte maledetta del suo lavoro e "intraprende un viaggio iniziatico, un'avventura che rivela, giorno dopo giorno, l'infinita ricchezza delle strade, il vertiginoso rimescolio delle sue apparenze, [...] rappresenta la vita come un continuo gioco di apparenze che mascherano la verità per poi svanire nella nebbia della memoria, intrecciandosi alla concezione freudiana dell'inconscio" (Vescovo 1987, s.p.). Allora il percorso, destituito di qualsiasi precetto allestitivo, diventa forma di iniziazione e la profondità della cava con le sue stratigrafie scavate nel travertino diventa metafora dell'inconscio, deposito oscuro e insieme giacimento prezioso, di cui le stanze museali restituiscono i sedimenti che sono quelli personali dell'artista e quelli del ciclo natura-cultura [Fig. 6].

In questa sofisticata *machine à penser*, come accadeva nell'opera *Interno-Esterno* di Mauri, "la soglia tra interno e esterno si rovescia e si moltiplica in una miriade di significati che posso distinguere proprio perché mi trovo 'dentro' l'occhio dell'artista, dato che guardando dentro e fuori troviamo non solo le sue opere, ma anche il suo modo di organizzare la riflessione visiva e speculativa dell'esterno" (Pasini 1998, 22). A completare l'opera di sovversione delle gerarchie tradizionali, Pisani pensa anche un anti-catalogo che, liberato da qualsiasi funzione inventariale o documentativa, è piuttosto "un divertissement per giovani apprendisti [...] un canovaccio, una specie di brogliaccio improvvisato e divertente delle mie idee peregrine sui contenuti, sul senso segreto della realtà, dell'Arte della cultura" (Pisani 1998, 2). Così operando costantemente sulla divagazione, sul doppio e sullo spostamento di senso, Pisani nel suo museo "produce un'immagine, la estrae dalla sua interiorità dove genera nevrosi, e se ne libera come l'analizzante si libera dal malessere attraverso la decifrazione del sintomo" (Verzotti 1998, 34). La catastrofe evocata è metafora di un processo di sublimazione che "segna la fine di uno stato e annuncia anche l'inizio di un altro, è un'oscillazione del senso che afferisce alla distruzione e ad un tempo alla costruzione" (Verzotti 1998, 34).



6 | Vettor Pisani, *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, 1995. Courtesy Archivio Vettor Pisani.

---

### Riferimenti bibliografici

Adorno [1954] 2018

T. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura [Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 1954]*, traduzione di A. Burger Cori, Torino 2018.

Bataille [1930] 1974

G. Bataille, *Museo [Musée, "Documents" 5 (1930), 330]*, traduzione di S. Finzi, Bari 1974, 177-178.

Bataille [1943] 2002

G. Bataille, *L'Esperienza interiore [L'Expérience intérieure, Paris 1943]*, traduzione di C. Morena, Bari 2002.

Bennett 1988

T. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, "New Formations" 4 (1988), 73-102.

Boatto 1975

A. Boatto, *"Ritorno indietro" / "Ritorno in avanti"*, in F. Mauri, *Oscuramento*, Roma 1975, s.p.

Boatto 1990

A. Boatto, *Casa d'artista*, in F. Mauri, *Interno/Esterno*, Firenze 1990, 8-11.

Bonito Oliva 1969

A. Bonito Oliva, *L'omologazione del doppio mondo*, in C. Vivaldi, *Fabio Mauri 1959-1969*, Milano 1969, 96-100.

Cherubini 2020

L. Cherubini, *Controcorrente. I grandi solitari dell'arte italiana*, Milano 2020.

Christov-Bakargiev 1994

C. Christov-Bakargiev (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, Roma 1994.

Crane [1926] 1984

H. Crane, *Edifici Bianchi* [*White Buildings*, New York 1926], in Id., *Il Ponte*, traduzione di R. Sanesi, Milano 1984, 107.

Dalla Chiesa 2024

G. dalla Chiesa, *Vettor Pisani. Tra la terra e il cielo (Duchamp reinterpretato)*, in *Vettor Pisani / L'Enigma e il Segreto*, a cura di G. dalla Chiesa e C. Cipriani, Bari 2024, pp. 26-59.

Dei 2014

F. Dei, *Il sacro domestico. Religione invisibile e cultura materiale*, "Lares. Rivista di studi demoetnoantropologici" LXXX, 3 (2014), 538-539.

Deleuze [1968] 1997

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* [*Différence et répétition*, Paris 1968], traduzione di G. Gugliemi, Milano 1997.

Eco 2012

U. Eco, *Uno smarrimento convinto*, in F. Mauri, *Ideologia e Memoria*, Torino 2012, IX-XV.

Handke [1969] 1980

P. Handke, *Il mondo interno dell'esterno dell'interno* [*Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwel*, Berlin 1969], traduzione di B. Bianchi, Milano 1980.

Grechi 2021

G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano 2021.

Jean 1959

M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris 1959.

Leiris [1939] 1980

M. Leiris, *Età d'uomo* [*L'âge d'homme*, Paris 1939], traduzione di A. Zanzotto, Milano 1980.

Lo Pinto 2011

L. Lo Pinto, *Raid the icebox 1*, "Doppiozero", 4 febbraio 2011.

Lugli 1992

A. Lugli, *Museologia*, Milano 1992.

Maiorino 2023

M. Maiorino, *Museumcircle: John Cage, compositore dello spazio espositivo*, "Musica&Figura", 10 (2023), 177-192.

Mauri 1990a

F. Mauri, *Note*, in Id., *Interno/Esterno*, Firenze 1990, 64-65.

Mauri 1990b

F. Mauri, *Interno. Spazio contro tempo*, in Id., *Interno/Esterno*, Firenze 1990, 63-64.

McShine 1999

K. McShine, *The museum as muse: artists reflect*, New York 1999.

Menna 1970

F. Menna, *Ciò che trovo in Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Premio Nazionale "Pino Pascali" 1970*, Roma 1970, 11.

Miglietti 2008

F. A. Miglietti, *Fabio Mauri. Della sovversione non sospetta*, in F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, Milano 2008, 9-15.

Pamuk [2012] 2012

O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza [The Innocence of Objects*, New York 2012], traduzione di B. La Rosa Salim, Torino 2012.

Pasini 1998

F. Pasini, *Andata e ritorno*, in V. Pisani, *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Sesto San Giovanni 1998, 16-29.

Pisani 1984

V. Pisani, *Vettor Pisani (1983)*, in A. Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista: incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Milano 1984, 278-286.

Pisani 1998

V. Pisani, *Dedicato all'Errore e agli errori*, in Id, *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Sesto San Giovanni 1998, 2.

Pisani 2005

V. Pisani, *Ritorno in volo. Dialogo in 43 stazioni (+1) con l'artista*, in *Vettor Pisani. Nostalgia. Volo di Ritorno*, a cura di A. Capasso, Napoli 2005, 17-56.

Pisani [1978] 2011

M. Pisani, *R.C. Theatrum. Arte critica come arte [1978]*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011, 52-56.

Rancière [2008] 2022

J. Rancière, *Lo spettatore emancipato [Le spectateur émancipé*, Paris 2008], traduzione di D. Mansella, Bologna 2022.

Riposati 2008

M. Riposati, *Prefazione*, in V. Pisani, *Animanimale*, Roma 2008, 7-9.

Schubert [2000] 2004

K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi [The Curator's Egg*, London 2000], traduzione di M. Gregorio, Milano 2004.

Setari 1998

G. Setari, *Il Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe) di Vettor Pisani a Serre di Rapolano*, in V. Pisani, *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Sesto San Giovanni 1998, 10-15.

Trimarco 2000

A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Roma 2000.

Valéry [1923] 1984

P. Valéry, *Il problema dei musei* [*Le problème des musées*, "Le Gaulois" (1923)] in Id. *Scritti sull'arte*, traduzione di V. Lamarque, Milano 1984, 112-115.

Verzotti 1998

G. Verzotti, *Vettor Pisani a Serre di Rapolano*, in V. Pisani, *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Sesto San Giovanni 1998, 30-43.

Vescovo 1987

M. Vescovo, *L'opera assente*, in V. Pisani, *Il teatrino della Vergine. Azzurro Teatro di Cristallo dedicato agli artisti erranti Rosacroce*, Reggio Emilia 1987, s.p.

Vinca Masini 1990

L. Vinca Masini, *Interno/Esterno*, in F. Mauri, *Interno/Esterno*, Firenze 1990, 5-7.

---

### English abstract

A place of rituals and figurations, of the suspension of use-value and of separation, the museum is a "permanent institution" - as prescribed by ICOM - which Paul Valéry once framed as a device regulated by "authoritarian gestures and a sense of coercion", even a space of "sacred horror" and religious proxemics. Yet the museum and the exhibitionary archipelago it defines - the *exhibitionary complex*, as Tony Bennett termed it - is also a site of rigid demarcation between inside and outside, governed by a series of prohibitions and taxonomy marked by strict hierarchies. By operating on this canonical and ritualistic form, Fabio Mauri and Vettor Pisani, through two "total works" of variable geometry, profaned the normalized use of the exhibition space, re-semanticizing it as a place of *doing* and restoring it to the vital intersections between art and life. This contribution aims to explore this shift through the lens of Mauri, who, with the installation-work *Interno-Esterno* (1990), reflected on the evanescent boundary between inside and outside, the hierarchization of objects, and the deconstruction of the work, performing a nourishing reversal of language and a subversion of canons by transferring his "artist's house" into an art gallery; and through the transgressive proposal of Pisani who, using the refined tools of his philosophical-cognitive theater, created the *Virginia Art Theatrum - Museo della Catastrofe* (1995). The latter is a mental museum where catastrophe serves as an enigmatic metaphor for an oscillation of meaning that "marks the end of one state and announces the beginning of another [...] subverting the classifications to which we are accustomed" (Verzotti).

---

*keywords* | Art Theory; Museology; Italian Art; Fabio Mauri; Vettor Pisani.

---

# “Prendimi, sono tuo”

## Feticismo e relazionalità nell'arte contemporanea: una riflessione critica

Francesca Natale

### I. Dispersione

Dal punto di vista della curatela, la mostra *Take Me (I'm Yours)* rappresenta un fenomeno del tutto particolare. Il progetto originale risale al 1995, data della prima edizione presso la Serpentine Gallery di Londra, curata da Christian Boltanski e Hans Ulrich Obrist; furono poi numerosi i re-enactment, a Parigi, Copenaghen, New York, Buenos Aires e Milano.

L'obiettivo dichiarato dai curatori era quello di “reinventare le regole del gioco”: l'edizione milanese, tenutasi nello spazio espositivo Pirelli HangarBicocca dal 3 novembre 2017 al 14 gennaio 2018, consisteva in un allestimento che aveva come obiettivo primario quello di scardinare ogni dinamica museale canonica. Se di solito è proibito toccare le opere – o anche solo avvicinarsi troppo, pena l'attivazione immediata di un allarme – in questo caso era possibile per lo spettatore non solo toccare ogni oggetto, ma anche modificarne l'esposizione, spostandone le diverse componenti e cambiandone, quindi, la configurazione: si può annusare, raccogliere, utilizzare, addirittura mangiare. Le parti delle opere possono essere poi scelte e portate con sé, oppure si può aggiungere ad alcune installazioni qualcosa che ci appartiene o che abbiamo scelto appositamente per completarle (uno dei centri nevralgici della mostra è *Homage to Each Red Thing*, 1996, di Alison Knowles, che incoraggia lo spettatore a scegliere un oggetto di colore rosso da aggiungere all'opera<sup>1</sup>).

La prescrizione per fare esperienza della mostra nei termini in cui è stata immaginata, dunque, è di non limitarsi a contemplare, ma di spingersi a toccare, stringere, spezzare, mescolare, assaporare, annusare: basti pensare ai biscotti della fortuna messi a disposizione da Ian Cheng e Rachel Rose (*Untitled*, 2016), ai cioccolatini brandizzati di Carsten Höller (*Zukunft*, 1990/2017), alle caramelle blu alla menta di Felix Gonzalez-Torres (*Untitled* (*Revenge*), 1997). Un'altra componente, riconoscibilissima e pervasiva, è l'odore dei mucchi di vestiti usati da Boltanski nella sua opera *Quai de la Gare* (1991) – progetto presente in mostra, oltre che ispirazione principale per l'intero allestimento – nel quale l'artista metteva a disposizione del pubblico montagne di vestiti di seconda mano. È opportuno soffermarsi su quest'ultimo progetto, evidenziando gli aspetti che da sempre Boltanski ha ritenuto strutturali nella sua pratica artistica; in una conversazione con

Obrist, Arnauld Esquerre e Patrice Maniglier in occasione della pubblicazione del catalogo dell'edizione milanese della mostra, l'artista francese racconta:

Per *Quai de la Gare* un mio amico aveva un grande spazio in una sorta di casa occupata, in un quartiere che a quel tempo era povero. Avevo creato un'installazione con pile di abiti usati e borse sulle quali era scritta la parola *Dispersion* ("Dispersione"); chiunque poteva prendere una borsa e riempirla di vestiti per una cifra che oggi equivarrebbe a un euro. Sono venuti in molti. La maggior parte degli avventori pensava che fosse un buon affare prendere tutti quei vestiti per un euro; mentre i pochi che mi conoscevano hanno tenuto la borsa con i vestiti e l'hanno utilizzata come fosse una mia opera. Era lo stesso materiale, ma chiunque poteva servirsene a modo proprio. (Boltanski, Obrist, Parisi, Tenconi 2018, 137)

Un'installazione, dunque, "disperdibile", legata a doppio filo alle principali ossessioni artistiche di Boltanski come la conservazione del ricordo, il valore della memoria, il bisogno compulsivo di tenere vivi anche gli aspetti più eminentemente mortali dell'essere umano. Se in un altro famoso progetto dell'artista, *Personnes* (inaugurato a Parigi al Grand Palais nel 2010, in occasione della terza edizione di *Monumenta*) il focus era sui mucchi di vestiti, sulla loro monumentalità, sulla profondità sfaccettata e imponente del loro odore e della loro presenza – associata, oltretutto, al suono continuo e martellante di un altro progetto (*Archives du Coeur*) per il quale Boltanski effettuava registrazioni di battiti del cuore – si può affermare che in *Quai de la Gare* ci sia una traccia più complessa e, forse, contraddittoria[2].

A me pare anche che il dispositivo della mostra solleciti anche un istinto predatorio nei visitatori. Si sentono dire che possono prendere ciò che vogliono ma non hanno un cestino, non hanno nulla che possa rendere confortevole l'atto del prendere. Li immagino letteralmente *imbarazzati*, costretti a uscire dalla mostra con le braccia cariche come saccheggiatori, con dieci spille appuntate sulla giacca, tre vestiti di Christian tra le braccia, dieci cartoline che spuntano dalle tasche e magari anche qualche oggetto infilato tra i denti. Tutto questo non è carino nei confronti dei visitatori, non è molto riguardoso, no? (Boltanski, Obrist, Parisi, Tenconi 2018, 142)

Quella dell'imbarazzo – derivato da un atteggiamento evidentemente pre-moderno, ritualistico – unita al tema della compulsione all'accumulo di oggetti è una chiave di lettura particolarmente proficua. Nonostante i richiami concettuali alla retorica del dono, della reliquia, della reciprocità – Obrist, in particolare, sembra restio ad ammettere le possibili oscurità di certe dinamiche: "*Take Me (I'm Yours)* non è un supermercato. Non evoca la frenesia del consumo: implica qualcosa di più solenne" (Boltanski, Obrist, Parisi, Tenconi 2018, 143) – è bene sottolineare il filo rosso di una pratica che assume i tratti del feticismo[3]. Lo psicoanalista francese Octave Mannoni descrive questo imbarazzo seguendo la traccia freudiana degli studi sul feticismo:

A voler seguire questa strada (e ciò spiega come mai nessuno l'abbia fatto dopo Freud) si incontrano ostacoli di natura abbastanza singolare [...]: si è divisi tra un'impressione di banalità estrema e un senso di singolarità sconcertante. Le porte da sfondare sono già aperte. Freud ne fece esperienza nel 1938; il suo articolo comincia con questa frase: "Mi trovo nell'inte-

ressante posizione di non sapere se quello che debbo dire deve essere considerato come una cosa da tempo familiare ed evidente, o come una cosa completamente nuova e sbalorditiva". Questa impressione deriva dalla natura stessa del soggetto. Si tratta di fatti che incontriamo ovunque, sia nella vita quotidiana sia nelle nostre analisi. Nelle analisi si presentano in una forma tipica, quasi stereotipata, quando il paziente, a volte imbarazzato, a volte completamente a suo agio, usa la formula: "Lo so che... Ma comunque..." (Mannoni [1962] 1972, 6).

Trattare l'immagine *come se fosse viva* è una direzione abbondantemente analizzata da un filone molto prolifico di *visual studies*[4]. Più interessante in questo contesto è il tema specifico di una "doppia coscienza", secondo la quale lo spettatore *sa bene* che la spilletta che ha appuntato sulla giacca, il cioccolatino che sta scartando mentre passeggia per lo Shed, le cartoline con ritratti vintage di Hans Peter Feldmann che ha staccato dalla parete non hanno alcun valore intrinsecamente auratico – l'opera oggetto di contemplazione, lontana, irraggiungibile, è da un'altra parte, oppure in nessun luogo. Il visitatore *sa* di starsi appropriando di surrogati che non hanno alcuna pretesa di unicità (essendo "edizioni illimitate"), che comunemente potrebbero essere inseriti nella categoria dei *souvenirs* – i "ricordini" che portiamo con noi da un viaggio – *ma comunque* li stacca, li mangia, li conserva, li porta via con sé. Pur nella piena consapevolezza del dispositivo curatoriale ed espositivo messo in atto – o forse *proprio a causa di esso* – è l'atto di appropriazione a trasformare l'opera ormai smembrata, frammentata, in un feticcio vero e proprio, carico di una vasta gamma di sfumature relazionali e memoriali.

Il dispositivo-mostra si fonda, dunque, precisamente sulla diffusione e la dispersione della singola opera. Tornando alla borsa marchiata con la scritta "Dispersion" che caratterizzava *Quai de la Gare* – che nell'edizione milanese di *Take Me (I'm Yours)* assume la forma dell'iconica busta di carta marrone con i manici in cui trasportare e conservare le opere – questo stesso oggetto assumerebbe il valore di "fattore di discontinuità", di "un elemento artificiale che introduce una differenza" (Boltanski, Obrist, Parisi, Tenconi 2018, 144). Una differenza, dal punto di vista curatoriale, tra ciò che viene considerato arte (in che modo, e per quanto tempo) ma anche e soprattutto tra un primo passaggio ormai storicamente accettato nel quale si recupera la dinamica feticista privandola della caratterizzazione patologica, o comunque dannosa[5], e una seconda svolta: la stessa pratica della feticizzazione che viene messa al centro del meccanismo-mostra. In questo senso, infatti, il dispositivo di *Take Me (I'm Yours)* sarebbe irrimediabilmente inceppato – di più, inesistente – in assenza di tutti i micro-rituali collettivi, comunitari e partecipativi che attivano, frammentano, disperdono e ri-auratizzano le opere. La dispersione non è una contingenza, o un effetto collaterale, ma la condizione di possibilità dell'opera stessa, che continuamente si ricostituisce attraverso l'intervento e la partecipazione del pubblico. Oltre la scomparsa di una metafisica dell'originale e dell'originario e la centralità di quello che Walter Benjamin definì "sex appeal dell'inorganico", pare dirimente una componente spettatoriale – quindi profondamente organica, in tutto e per tutto umana – nel funzionamento di questo dispositivo. Se, come ha sostenuto Bruno Latour, "le cose non esistono

senza essere piene di persone”, in questo senso la mostra curata da Obrist e Boltanski funziona a partire dall’inserimento dell’oggetto artistico – un oggetto effettivo, con un suo peso, un suo odore, una sua composizione potenzialmente disperdibile – all’interno di una rete di interazioni umane e sociali.

Il tema di un oggetto portatile, prendibile si inserisce in un dispositivo in cui la *prendibilità* acquisisce senso all’interno del tema della relazionalità e della partecipazione. Come già detto, le letture critiche della mostra – anche e soprattutto da parte degli stessi curatori – si sono soffermate principalmente sul tema dell’oggetto, in particolare in relazione alla neutralizzazione delle opposizioni tradizionali tra arte e non-arte:

Penso che il dispositivo della vostra mostra sia interessante proprio perché consente di neutralizzare l’opposizione tra *grazioso* e *scartato*, tra il cassonetto e l’ostensorio, tra la liquidazione e la liturgia. Credo sia questo l’aspetto più interessante del progetto, e credo sia questa la sua forza, perché permette di mantenere l’equilibrio tra i due estremi e di aprire uno spazio in cui ciascuno si assume la responsabilità di decidere che cosa fare degli oggetti che gli sono stati offerti o consegnati (...) (Boltanski, Obrist, Parisi, Tenconi 2018, 155-156).

Il ruolo di uno spettatore attivo, che partecipa di fatto alla costituzione dell’opera – per meglio dire, alla sua ri-costituzione proprio tramite la sua iper-disponibilità e iper-portabilità – rimane parzialmente sottotraccia, almeno da un punto di vista teorico. La riproducibilità, che, secondo Benjamin, ha rotto la “guaina” che circonda l’oggetto, sarebbe ciò che è in grado di “introdurre la riproduzione dell’originale in situazioni che all’originale non sono accessibili (...) gli permette di andare incontro al fruitore (...). La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d’arte”; l’opera che si disperde è come se si riunisse dentro la busta di carta marrone, in un processo di ri-significazione tramite un dispositivo profondamente relazionale, un gioco tra l’*agency* dell’opera – che invita alla portabilità – e l’*agency* del fruitore, che dalla contemplazione distaccata è costretto ad avvicinarsi, ad attivare tutti i suoi sensi.

Molta lettura critica di questa mostra è incentrata su dispositivi economici e di mercato, che l’allestimento si propone di fare emergere e mettere in questione; è necessario però sottolineare come il meccanismo della mostra *feticizzi metodologicamente la partecipazione*, rendendola cruciale e indispensabile per il funzionamento della mostra stessa. La nozione di “feticismo metodologico”, introdotta nella sua accezione originaria da Arjun Appadurai in *The Social Life of Things* – e poi ripresa, fra gli altri, da Bill Brown nel saggio *The Thing Theory* – rappresenta la tendenza al trattamento degli oggetti non come semplici supporti di significati sociali, bensì nei termini di agenti attivi che strutturano le relazioni umane intorno a loro. Non sarebbero soltanto le persone, dunque, a proiettare valore sulle cose, ma le cose stesse a produrre e mediare (talvolta anche a imporre) determinate forme di aggregazione e vera e propria socialità. Questo concetto, qui applicato al contesto espositivo, descrive un dispositivo curatoriale secondo il quale la partecipazione non è semplicemente sollecitata, ma resa strutturalmente necessaria: il pubblico

è non soltanto invitato a completare l'opera come atto volontario, ma spesso e volentieri anche "catturato" in sistema che lo costituisce come soggetto collettivo, attraverso pratiche condivise di appropriazione, circolazione e dispersione degli oggetti (artistici). Il feticismo, inteso in questi termini, non è patologico né irrazionale proprio perché "condition for thought" (Brown 2001, 7) di diverse esposizioni contemporanee, che producono comunità temporanee attraverso micro-rituali collettivi.

## II. Relazione

Il secondo caso studio è *1+1. L'arte relazionale*, mostra collettiva a cura di Nicolas Bourriaud al MAXXI di Roma dal 28 ottobre 2025 fino a marzo 2026. Si tratta di una rilettura, a distanza di trent'anni, della mostra *Traffic* al CAPC di Bordeaux – più in generale, forse, di un ritorno sul nucleo teorico di quella che è stata definita arte relazionale e su un testo fondativo, *Estetica relazionale*, pubblicato nel 1998 dal curatore francese. Quest'ultimo strutturava un impianto teorico volto all'identificazione di un gruppo di artisti, attivo a partire dagli inizi degli anni Novanta del Novecento, le cui pratiche mettono al centro la costruzione di relazioni, la socialità, l'interazione e la processualità – privilegiando, insomma, l'incontro e la relazione rispetto alla compiutezza dell'oggetto artistico.[6]

L'arte, del resto, è sempre stata, in un certo qual modo, "relazionale":

[...] al di là del carattere relazionale intrinseco dell'opera d'arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle "forme" artistiche: così, i meeting, i ritrovi, le manifestazioni, le differenti tipologie di collaborazione tra persone, i giochi, le feste, i luoghi di convivialità, in breve l'insieme di modi d'incontro e d'invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui considerati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico (Bourriaud [1998] 2010, 30-31).

Una dimensione, quindi, che si estende oltre l'oggetto-feticcio, in tutta la sua concretezza e portabilità, per trasformarsi in evento, esperienza, "atmosfera", come scrive Sara Arrhenius nel catalogo critico della mostra al MAXXI, citando il filosofo Gernot Böhme. Va detto che Bourriaud – nel tentativo di creare un recinto teorico per un gruppo di artisti che, se pur variegato, è sempre stato ben definito – ha fin dall'inizio separato la questione della relazionalità dai temi dell'interattività e della convivialità (non ci sarebbe alcuna sinonimia). Nei fatti, però, le forme artistiche che interessano il curatore francese dal punto di vista dell'esibizione assumono tutte valore nel momento in cui sono usate, occupate e abitate dai "lots of people" che un'artista come Rirkrit Tiravanija include sempre nei materiali necessari per la realizzazione delle sue opere.

Per gli artisti indicati da Bourriaud, insomma, quello che può essere definito il "valore d'uso" – in termini benjaminiani – della convivialità si combina necessariamente con il valore espositivo all'interno della cornice di un progetto artistico. Qui, il valore espositivo è inteso in senso quasi puramente letterale: il curatore francese, infatti, sostiene: "La no-

stra ipotesi è che *la mostra sia diventata l'unità di base* a partire dalla quale è possibile concepire relazioni fra l'arte e l'ideologia che le tecniche comportano, a scapito dell'opera individuale" (Bourriaud 1998, 2010, 70). L'organizzazione della mostra *1+1* ne è l'ennesima testimonianza: innanzitutto, nasce – e può funzionare soltanto, potremmo aggiungere – come mostra collettiva, che raccoglie opere di artisti che testimoniano l'"aspetto cruciale dell'estetica relazionale", ovvero "l'inclusione dell'osservatore come oggetto attivo nell'opera d'arte" (Arrhenius, in Bourriaud 2025, 34). Il punto dell'arte relazionale non sembra essere tanto la neutralizzazione della distinzione tra alto e basso quanto una dinamica di inclusione dello spettatore, che diventa imprescindibile per il funzionamento dell'opera stessa, e dunque deve essere considerato anche in termini di pratiche curatoriali al fine di favorire e facilitare quella stessa partecipazione.

Ma una mostra fondata sulla relazionalità funziona sempre? E se sì, con quali conseguenze? È interessante citare la recensione che Jeremy Saltz, eclettico critico d'arte americano, scrisse in occasione della mostra *theanyspacewhatever*, tenutasi al Guggenheim di New York nel 2008 a cura di Nancy Spector. Significativamente, alla mostra vennero chiamati a partecipare dieci artisti che, anni prima, furono parte integrante allo stesso modo del nucleo della mostra *Traffic*: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno e Rirkrit Tiravanija – praticamente tutti presenti anche in *1+1*. L'obiettivo era quello di ragionare non tanto su una poetica comune, quanto sulla possibilità di considerare il momento espositivo come costruzione di un'esperienza specifica e irripetibile. Saltz racconterà con i suoi usuali toni ironici la permanenza all'interno di una delle opere in mostra, *Revolving Hotel Room* di Höller: una camera da letto installata su una piattaforma girevole all'interno del museo, sorvegliata da guardie per l'intera durata del soggiorno, all'interno della quale si poteva pernottare al prezzo di 300 euro o più. Nel prezzo era incluso anche un minibar, un bagno, la doccia, pantofole e vestaglia, oltre che una colazione servita agli ospiti prima delle dieci, orario dell'apertura al pubblico del museo – ma, cosa più importante, anche l'esperienza di girovagare in pigiama e pantofole per la collezione permanente del Guggenheim, attraversando sale che di solito sono affollate di visitatori. Un'esperienza vera e propria, dunque, che Saltz include nel tentativo curatoriale di Spector di riunire artisti che "view museums as imperfect Edens, playgrounds, battlefields, and sites for seriousness. Over the years they have inserted kitchens, couches, mannequins, and mirrors into institutions. Exhibitions and museums are a medium to experiment with and explore. To them, audience interaction is everything" (Saltz 2008). Qui non interessa tanto il giudizio finale di Saltz, e nemmeno sollevare questioni etiche su un'opera come quella di Höller – che, come tante altre opere d'arte cosiddette relazionali e partecipative, mette al centro un tema economico, legato anche alla gentrificazione e allo sfruttamento – quanto la conclusione di Saltz al risveglio nella stanza riservata:

I noticed that I felt refreshed – that the Guggenheim, where I'd been a thousand times, looked utterly new to me. I was in love with the place. The museum had become a cradle of sorts; the environment seemed whole and enveloping. I had the strange feeling of having merged with the structure, like we really had slept together. The next week, when I returned to the show by day, I noticed that when I passed by the bed where I spent that night, I was filled with tender feelings. It was like walking in a city and looking up at a window in a building and remembering a long-ago night when you'd had sex there. Weirdly, however, I was also filled with something like jealousy. I felt like "my museum" was sleeping with everyone else. (Saltz 2008)

La segnalazione è interessante in quanto riguarda l'assegnazione di un significato emotivo a un ambiente e a un insieme di oggetti – è evidente, qui, lo slancio irrazionale all'impossessarsi dell'angolo di una mostra; una sorta di istinto predatorio che sembra cogliere lo spettatore che abita le opere e le sale del museo facendole, di fatto, sue.

Il critico americano ha spesso sottolineato come il dispositivo dell'arte relazionale fosse un nodo più utile al meccanismo curatoriale che al pubblico; al netto di una posizione apertamente critica rispetto all'estetica relazionale<sup>[7]</sup>, qui nello specifico si evidenzia una tendenza curatoriale che in qualche modo ritiene la relazionalità una risposta universale, senza chiarire bene i termini della domanda. La "partecipazione" è diventata un termine chiave nel lessico curatoriale e artistico degli ultimi anni, intercettando quindi traiettorie non solo artistiche ma anche sociali, economiche e culturali, e sembra garantire automaticamente la formazione di una comunità. A quali condizioni una mostra può dirsi partecipativa? Che tipo di esperienza, che tipo di fruizione di ambienti e spazi propone? Soprattutto: c'è un modo di intendere la relazionalità in chiave curatoriale ed espositiva come una parte – radicale, significativa – dell'esperienza, ma non come la sua intrezza? Non fare, dunque, della partecipazione un dispositivo che viene feticizzato e quindi caricato del significato di un'intera operazione artistica, nascondendone aspetti che possono essere altrettanto dirimenti e interessanti. Se la forma estetica di queste opere d'arte si rivela nell'incontro, dobbiamo interrogarci sulla qualità di questi incontri e sulla forma che assumono, dunque sulla struttura dell'esibizione che, appunto, li mette in mostra. In questo senso, il concetto di feticismo metodologico viene preso in prestito dalla sociologia non solo in quanto cifra formale di molte esposizioni contemporanee, ma anche nella sua dimensione propriamente critica: come una sorta di schema cognitivo e affettivo attraverso cui il pubblico si costituisce come soggetto collettivo, schema che però tende a nascondere – in una sorta di *black-box* solo apparentemente neutrale – i presupposti, spesso inevitabilmente asimmetrici, di quella stessa partecipazione. Il rito di una fruizione collettiva produce una sensazione di appartenenza a una comunità potente, ma spesso effimera e non del tutto in grado di approfondire la radicalità di quella stessa esperienza: la formazione di una comunità attraverso un dispositivo curatoriale non implica, di per sé, una critica alle condizioni materiali che regolano l'arte e l'accesso all'arte. Lo spettatore, in questo senso, viene interpellato senz'altro sul piano del desiderio e dell'emotività, ma non necessariamente nella sua dimensione critica e antagonista.

### III. Laboratorio

L'idea di un ispessimento delle pratiche spettatoriali – non semplicemente contemplative ma concrete, attive, partecipative – deriva da una linea curatoriale complessa, che non può essere ricostituita qui nella sua interezza ma che si può riferire, almeno in parte, alla corrente del Nuovo Istituzionalismo, un insieme di pratiche volte a ridisegnare il museo come spazio “ibrido” (nelle parole di Charles Esche), un laboratorio e un ambiente creatore di comunità.

I due casi studio scelti, apparentemente, hanno poco in comune se si considera il contenuto dell'esposizione: se *Take Me, I'm Yours* si basa sulla concretezza dell'oggetto, prendibile, portatile, annusabile, mangiabile, 1+1 al contrario celebra l'arte relazionale come creatrice di momenti, situazioni, esperienze, atmosfere. C'è, di fatto, una sovrapposizione di autori e concetti – a volte anche di opere: basti pensare alla *performance* di Pierre Huyghe *Name Announcer*, presente in entrambe le mostre; in una ci sono le caramelle di Gonzalez-Torres, nell'altra più recente un mucchio di Baci Perugina – che è dirimente dal punto di vista di scelte curatoriali, le quali inevitabilmente legittimano la diffusione e la visibilità di certe pratiche artistiche. Non interessa qui tanto strutturare un'opposizione (che, pure, riteniamo ci sia o comunque sia interessante da esplorare) tra posizioni conciliatrici come quella dell'estetica relazionale e quelle più antagoniste di pratiche sociali radicali e impegnate, quanto sottolineare quella che appare come una reificazione delle relazioni sociali, dell'esperienza stessa della mostra.

È Claire Bishop a rintracciare, in maniera codificata ed esplicita, una linea teorica continua tra le esperienze curatoriali di Bourriaud e di Obrist. In apertura al suo saggio *Antagonismo ed estetica relazionale*, nei paragrafi dedicati all'inaugurazione del Palais de Tokyo nel 2002 sotto la direzione di Bourriaud e Jérôme Sans, evidenzia alcune caratteristiche fondamentali di una specifica linea curatoriale: “La relazione improvvisata del Palais de Tokyo con ciò che lo circondava divenne paradigmatica della tendenza, evidente in diverse sedi dell'arte europea, a riconcettualizzare il modello espositivo dell'arte contemporanea del *white cube* nei termini di studio e “laboratorio” (Bishop [2004] 2021, 211). Al paradigma “laboratoriale” promosso da uno specifico gruppo di curatori (l'autrice elenca Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanru e Nicolas Bourriaud) Bishop dedica una corposa nota:

[...] Nicolas Bourriaud si esprime così sul Palais de Tokyo: “Vogliamo essere una sorta di *kunstverein* interdisciplinare – un laboratorio, più che un museo”. [...] Hans Ulrich Obrist: “Una vera mostra d'arte contemporanea dovrebbe esprimere la possibilità di connessione e fare proposte. E, forse sorprendentemente, una mostra del genere dovrebbe riconnettersi con gli anni laboratoriali della pratica artistica del ventesimo secolo... una vera mostra d'arte contemporanea dovrebbe scatenare, con la sua impressionante qualità di incompiutezza e incompletezza, una partecipazione *pars pro toto*” (Bishop [2004] 2021, 211).

È un'indicazione forte la prospettiva secondo la quale la mostra debba nascere e svilupparsi incompleta, per fare in modo che possa essere genuinamente partecipata, in

qualche modo “finita”, ad opera dello spettatore, che ne riempie gli interstizi. È quella che in un altro importante saggio, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità*, Bishop classifica come “mostra performativa”, una caratteristica degli anni Novanta in cui si mette in discussione la modalità espositiva canonica del *white cube* in favore della direzione laboratoriale:

[...] prolungare la durata di una mostra, sia prima dell'apertura sia dopo la chiusura; includere lavori posti in un altro luogo o comunque assenti dalla sede della mostra; cambiare allestimento nel corso della mostra; interferire con l'organizzazione della comunicazione della mostra (audio-guide, didascalie informative, visite e così via) [...] proporre altri formati di presentazione, letti attraverso la lente della mostra: una rivista [...] una notte di performance [...]. L'effettiva inclusione di altri formati all'interno della mostra – musica, riviste, cucina, giornalismo, pubblicità, televisione, nuove tecnologie e, in particolare, cinema – prese il posto di effettivi sistemi di rappresentazione e illustrazione (Bishop [2012] 2015, 213).

L'obiettivo di tali mostre sembra coincidere con la risoluzione che Bourriaud proponeva per tanta arte contemporanea, che “si pone spesso sotto il segno della non-disponibilità, dandosi a vedere in un tempo determinato” (Bourriaud [1998] 2010, 31). Il passaggio verso la disponibilità assoluta, tangibile – addirittura verso il completamento da parte del pubblico – può però diventare problematico, tanto quanto illusorio: come sottolinea Bishop, spesso lo spettatore si ritrova con la sensazione di avere a che fare con i residui di un evento, di una “vera” opera d'arte che però è avvenuta durante l'inaugurazione o durante il periodo di residenza che ha preceduto la mostra – forse la stessa relazionalità perduta, dimenticata, che segnalava Saltz nella sua recensione di *theanyspacewhatever?* In *1+1* questa impressione di perdita è radicale e quasi estraniante quando ci si ritrova di fronte non a *untitled 1990 (pad thai)* di Tiravanija – una *performance* in cui l'artista ha servito pad thai a tutti gli avventori dell'inaugurazione della sua personale alla Paul Allen Gallery di New York – e nemmeno a un suo re-enactment, bensì agli oggetti che l'hanno composta e resa possibile, ai suoi veri e propri residui/feticci (salse, contenitori, utensili) all'interno di una teca che, significativamente, ne segnala l'impossibilità di toccarli, prelevarli, anche se l'idea di un odore è molto forte pensando alla conservazione di tali oggetti.

Bishop evidenzia i limiti dell'approccio laboratoriale: l'ovvia instabilità alla quale va incontro il concetto stesso di opera d'arte, la promozione dell'artista come designer, la valorizzazione dello status del curatore. Obrist è stato spesso definito un “curatore-star” – Hal Foster utilizzava questa definizione con evidente sdegno, ma c'è anche un approccio ottimista al ruolo del curatore, come quello, ad esempio, espresso da Esche, che crea una triangolazione come continuo *work in progress* tra pubblico (che viene riconosciuto come effettivo “collaboratore”, dunque partecipante a tutti gli effetti), artista (non più *deus ex machina* del significato della sua opera) e curatore che, di conseguenza, non impartisce più una conoscenza universale ma condivide informazioni con uno spettatore che diventa anche co-autore. Il paradigma laboratoriale, dunque, rischia di trasformare il museo nell'ennesima esperienza vendibile, nella mercificazione di uno spazio per il diver-

timento<sup>8</sup>): il tema della partecipazione – richiesta, quasi obbligata, in quanto fondamento imprescindibile per la costruzione di una sempre maggiore quantità di mostre – diventa emblematico proprio nel momento in cui si cerca di connettere la volontà critica, l'impegno radicale e sociale, con una posizione più conciliatoria e vicina a una dimensione che può essere definita ornamentale – “use or ornament”, come scriveva François Matarasso proprio a proposito dell'arte partecipativa e dei suoi possibili risvolti sociali. Se infatti l'attenzione curatoriale si sposta sulla dimensione della fruizione, attiva, partecipativa, di completamento di un processo che può essere attuato soltanto dall'agency profonda di uno spettatore attivo, allora l'opera d'arte rischia di assumere la forma di quello che Giuliana Altea, nel testo *Il fantasma del decorativo*, definisce “ornamento relazionale”.

Se pure è possibile concordare sul fatto che “rendere le cose disponibili non comporta automaticamente la loro banalizzazione – come in un mucchio di caramelle di Gonzalez-Torres, può esistere una bilancia ideale tra la forma e la sua sparizione programmata, fra la bellezza visiva e la modestia dei gesti, fra la meraviglia infantile di fronte all'immagine e la complessità dei suoi livelli di lettura” (Bourriaud [1998] 2010, 65), l'equilibrio fra una logica dello spettacolo e della mercificazione e una più legata a una partecipazione densa di significato si gioca su un filo sottile, strettamente connesso alla dinamica del feticismo. È implicato, inevitabilmente, un piacere legato al dettaglio (un dettaglio anche semplicemente decorativo) che sostituisce un intero irraggiungibile, che sembra essersi già verificato in altri spazi e durate. Una parte – un frammento, un residuo – deve dunque poter rappresentare una totalità, in una sostituzione inevitabile, necessaria, confortante. È come se ci fosse la tentazione di partecipare a quello che si vede in queste mostre per renderlo intero (la “partecipazione *pars pro toto*” invocata da Obrist), nonostante sia un residuo: non riuscire ad accontentarsi di una rimanenza, dell'idea che l'opera d'arte sia effettivamente da un'altra parte, o che forse addirittura non esista come la pensiamo noi o come siamo abituati a pensarla.

Necessariamente, dunque, c'è un doppio livello di perdita dell'aura, di frammentazione, di dispersione, che in qualche modo si ricostruisce – o si tenta di ricostruire – attraverso dinamiche relazionali e partecipative fortemente legate al concetto-mostra, all'impronta curatoriale e laboratoriale. Il paradigma laboratoriale, in questo senso, non è soltanto una metafora organizzativa, ma un dispositivo che richiede tutta una serie di elementi e partecipanti, con gesti prescritti da compiere e spazi separati dalla quotidianità (il museo reinventato come luogo di esperienza vissuta): funziona come generatore di comunità temporanee, intersoggettività, esperienze condivise. Una partecipazione che, alle volte, è già codificata e attesa, e che non interroga pertanto l'opera o il contesto – più o meno istituzionale – che comunque la ospita, ma alle volte si limita a ribadire il dispositivo curatoriale nei suoi termini spesso socialmente rassicuranti. Bishop sostiene che “il concetto di laboratorio, in questo contesto, non descrive esperimenti psicologici e comportamentali sullo spettatore, bensì si riferisce alla sperimentazione creativa sulle convenzioni che generalmente caratterizzano le mostre” (Bishop [2004] 2021, 212): sembra di poter affer-

mare che si tratta, forse, di entrambi gli aspetti, in quanto lo spettatore si ritrova in un ambiente di fruizione in cui non solo le regole delle mostre come le conosciamo vengono revisionate, ma anche i *suoi stessi modi* di avere a che fare con l'opera d'arte vengono rimessi in gioco, analizzati, messi in luce e utilizzati per far sì che quello stesso esperimento funzioni.

---

## Note

[1] Questa opera di Knowles è uno dei pilastri del progetto *do it*, mostra itinerante anch'essa nata da una collaborazione intellettuale tra Obrist e Boltanski. Si tratta di una sorta di mostra "infinita", dal carattere radicalmente incompleto e laboratoriale – tratti che, come si vedrà meglio in seguito, hanno una funzione dirimente all'interno di una specifica linea curatoriale – basata sul "do-it-yourself" e su istruzioni fornite dagli artisti stessi per realizzare la loro opera, che quindi è nelle mani di volta in volta di un'entità diversa (un'istituzione, gli spettatori...) per il suo completamento. Queste le istruzioni di Knowles, come le riporta Obrist: "Any part of the floor of the entire exhibition space is divided into squares of any size, into each square put one red thing (a piece of fruit, a doll with red hair, or a shoe, for example). Completely cover the floor in this way".

[2] Se in *Personnes* non era previsto il prelievo di vestiti (bensì una gru che ossessivamente ne spostava diversi mucchi, formando una sorta di "città" con le sue vie, che lo spettatore doveva attraversare), significativamente Boltanski nel progetto associato aveva previsto che chiunque lo desiderasse avesse la possibilità registrare il battito del suo cuore per aggiungerlo all'opera d'arte, continuamente in divenire.

[3] Naturalmente qui è impossibile soffermarsi nel dettaglio sulle concettualizzazioni più importanti di questo tema. Si debbono menzionare, però, almeno i riferimenti classici: per quanto riguarda Sigmund Freud, canonicamente ci si riferisce ai *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), all'articolo monografico sul feticismo del 1927 e all'incompiuto *Compendio di psicoanalisi* del 1938; per Marx, in particolare il primo e il terzo libro del *Capitale*.

[4] Basti soltanto pensare alla grande questione delle "immagini vive", alle quali si attribuisce potere, una dimensione di quasi-soggetti che è in grado di provocare delle reazioni imparagonabili a quelle che abbiamo di fronte a qualsiasi oggetto inanimato. Una critica strutturale, dunque, a un'idea di fruizione contemplativa, a un'estetica cosiddetta disincarnata, che non sarebbe in grado di comprendere pienamente immagini che hanno una vera e propria agency. A questo proposito vale la pena menzionare testi chiave come quello di David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1993); l'importante saggio di W.J.T Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images* (2005); infine, come capostipite antropologico di questa tradizione, *Arte e agency. Una teoria antropologica* di Alfred Gell (1998).

[5] Come ha sostenuto Mitchell: "My own position is that the subjectivized, animated object in some form or another is an incurable symptom, and that Marx and Freud are better treated as guides to the understanding of this symptom and perhaps to some transformation of it into less pathological, damaging forms. In short, we are stuck with our magical, premodern attitudes towards objects, especially pictures, and our task is not to overcome these attitudes but to understand them, to work through their symptomatology" (Mitchell 2005, 30).

[6] Pur essendo *Traffic* il punto di riferimento che canonicamente si assume per indicare la fondazione dell'arte relazionale, alcuni predecessori significativi devono essere segnalati, tanto più che la stessa mostra, e poi il testo di Bourriaud, tematizzavano la nascita di un movimento che aveva già percorso significativamente gli anni Novanta. Nel 1989, nello spazio autogestito al 244 East 13th Street di New York, Group Material organizzò *The People's Choice (Arroz con mango)*, una collettiva che invitava gli abitanti del quartiere a contribuire alla mostra tramite l'aggiunta di un oggetto che

ritenevano significativo: una grande prova per l'arte partecipativa, che anche qui, come nella mostra di cui si discute nel primo paragrafo del presente saggio, tematizzava il portato simbolico e affettivo a carico dell'oggetto fisico. Nel 1991, Eric Troncy curò *No Man's Time* al Centro Nazionale di Arte contemporanea presso Villa Arson, a Nizza, tramite un approccio laboratoriale, di gruppo, al quale Bourriaud si ispirerà per la curatela di *Traffic*. Non a caso, in seguito, i due curatori francesi inizieranno a collaborare, per la prima volta nel 1992 per la mostra *Il faut construire l'hacienda* al CCC – Centre de création contemporanea di Tours, riflettendo ancora una volta sullo spazio come luogo di interazione ed esperienze condivise. Altra mostra importante, ancora una volta curata da Troncy, è *Surface de réparations*, collettiva tenutasi nel 1994 al Frac Bourgogne di Digione, incentrata su pratiche site-specific che tematizzavano i concetti di riparazione e intervento, durante la quale gli artisti trasformarono attivamente l'ambiente della mostra, soffermandosi sul concetto di oggetto artistico processuale. Queste collettive avevano visto la partecipazione di artisti che stavano diventando, e poi si sarebbero confermati, i grandi nomi dell'arte relazionale: fra gli altri, Felix Gonzalez-Torres, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Angela Bulloch... Nel 1995, un anno prima di *Traffic*, un grande progetto emblematico per l'arte partecipativa e community-based fu quello curato da Mary Jane Jacob nella città di Chicago, intitolato *Culture in Action: A Public Program of Sculpture*, che in realtà segnalò una rottura importante rispetto alla prospettiva che si stava formando sull'arte relazionale, tramite un approccio più politico e socialmente impegnato.

[7] Qui si rimanda, naturalmente, all'ampissimo dibattito critico scaturito dalla pubblicazione di *Estetica relazionale*, soprattutto ad opera di autori come Claire Bishop, Hal Foster, Miwon Kwon, Anthony Downey, Stewart Martin, Grant Kester...

[8] "Si potrebbe obiettare che, in questo contesto, lavori aperti basati su progetti e artisti in residenza comincerebbero a coincidere con una "economia dell'esperienza", una strategia di marketing che tenta di rimpiazzare il mercato dei beni e dei servizi con esperienze personali programmate e messe in scena" (Bishop 2004, 2021, 213).

---

## Riferimenti bibliografici

Altea 2012

G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Milano 2012.

Appadurai [1986] 2021

A. Appadurai, *La vita sociale delle cose. Una prospettiva culturale sulle merci di scambio* [*The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986], traduzione di G. Dina, Milano 2021.

Bishop [2004] 2021

C. Bishop, *Antagonismo ed estetica relazionale*, "Polemos. Materiali di filosofia e critica sociale" II/2 (dicembre 2021), 211-244.

Bishop [2012] 2015

C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* [*Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra e New York 2012], a cura di C. Guida, traduzione di C. Guida e M. Ulbar, Roma 2015.

Boltanski, Obrist, Parisi, Tenconi 2018

C. Boltanski, H. U. Obrist, C. Parisi, R. Tenconi (a cura di), *Take me (I'm Yours)* (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 2017-2018), Milano 2018.

Bourriaud [1998] 2010

N. Bourriaud, *Estetica Relazionale [Esthétique relationnelle, Dijon 1998]* traduzione di M. E. Giacomelli, Milano 2010.

Bourriaud 2025

N. Bourriaud (a cura di), *1 + 1 L'arte relazionale* (Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 2025), Milano 2025.

Brown 2001

B. Brown, *Thing Theory*, "Critical Inquiry" 28/1 (Autumn 2001), 1-22.

Mannoni [1969] 1972

O. Mannoni, *Je le sais bien mais quand même ...*, in Id. (éd.), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris 1969, *Si lo so, ma comunque ...* in Id., *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*, traduzione di P. Musarra e L. M. Casaretti, Bari 1972.

Matarasso 1997

F. Matarasso, *Use or ornament? The social Impact of Participation in the Arts*, Stroud 1997.

Mitchell 2005

W. J. T. Mitchell, *What do picture want? The lives and loves of images*, Chicago-Londra 2005.

Obrist 2001

H. U. Obrist, *Installations Are the Answer, What is the Question?*, "Oxford Art Journal" 24/2 (2001), 93-101.

Saltz 2008

J. Saltz, *Night and the Museum*, "New York Magazine" (novembre 2008).

---

## English abstract

This contribution sparks from the analysis of two emblematic collective exhibitions of recent decades: *Take Me (I'm Yours)*, started from a conversation between the curator Hans Ulrich Obrist and the artist Christian Boltanski, and presented for the first time in 1995 at the Serpentine Gallery in London, and *1+1. Relational art*, curated by Nicolas Bourriaud, on view at MAXXI in Rome until March 2026. In the first case, the exhibition is based on the possibility for the spectators to touch, pick up and reactivate the works on display, subverting traditional museum logic and the conception of the work of art as a self-sufficient object for contemplation. The second exhibition – thirty years after *Traffic*, at the CAPC in Bordeaux – takes up the theoretical core of relational art as a practice which redefines the work of art not as private property, but as a device for conviviality and production of social relations. This analysis aims to critically question what appears not so much as a dismissal of fetishism in contemporary artistic practices, but rather its reconfiguration in terms of fetishizing relationality and participation as intrinsic and non-problematic values. An inversion of terms, therefore, whereby the artistic object as a pole of detached contemplation is replaced by its resignification as a relational device: fragmented and multiplied, the work of art becomes overly and hyper-available within spectatorial networks of exchanges and micro-rituals that reconstitute that "sheath" around the object which, according to Walter Benjamin, had been broken by the mechanisms of reproducibility. If, on the one hand, a certain "methodological fetishism" is maintained as a necessary condition of thought – following a perspective that promotes the unsustainability of a schism between the "high" value of art and the value of images as simple commodities – on the other hand, if the work of art is part of a relation, it is at least necessary to specify what the terms of the dialogue are, and what kind of community is generated around the so-called "relational" work of art. The two collective exhibitions will be used as privileged observatories to analyze the relationship of reciprocal legitima-

cy between participatory artistic practices and the curatorial system that support and amplify their visibility.

---

*keywords* | Fetishism; relational aesthetics; spectatorship; participation; contemporary art.

---

# Il documentario d'arte come gesto politico ed emancipazione dal museo

I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, il film-saggio di Chris Marker, il saggio televisivo di John Berger

Michele Bertolini

I musei sono come tombe di famiglia delle opere d'arte.

Essi testimoniano la neutralizzazione della cultura.

Tesori artistici vi sono accumulati:

il loro valore di mercato scaccia la felicità della contemplazione.

Eppure non si può fare a meno dei musei.

Adorno [1955] 2018

Il documentario è sempre sottomesso all'ipocrisia incosciente di quella che si chiama obiettività.

L'oggettività non è giusta.

Manet, Marker 1961

È opinione comune riconoscere quanto la nostra esperienza quotidiana delle opere d'arte sia oggi mediata e filtrata da strumenti tecnologici di riproduzione e diffusione delle immagini, dalle fotografie scattate con lo smartphone alle immagini reperibili on line, dalle mappe digitali dei musei ai video, fino all'enorme quantità di pubblicazioni cartacee sull'arte. La suggestione evocata da Malraux nelle pagine del *Museo immaginario* per cui "la storia dell'arte da cent'anni a questa parte, non appena sfugge agli specialisti, è la storia di quanto è fotografabile" (Malraux [1951] 2004, 217), anticipata e potenziata dalla radicale trasformazione della nozione stessa di arte ad opera dei mezzi di riproduzione tecnologica come la fotografia e il cinema, al cuore del saggio sull'opera d'arte di Benjamin (Benjamin [1955] 2000<sup>3</sup>), risulta non tanto superata quanto intensificata in modo esponenziale dall'incontrollabile e ipertrofica condizione contemporanea, segnata prima dalla svolta digitale e poi algoritmica dei dispositivi. Rispetto alla molteplicità degli usi e delle funzioni che acquista oggi la rimediazione digitale del patrimonio artistico, l'analisi condotta in queste pagine si concentra piuttosto su tre momenti storici e, per certi versi, "aurorali" di utilizzo critico e consapevole del mezzo cinematografico come strumento di scrittura e di indagine in grado di modellare una visione alternativa nei confronti delle narrazioni dominanti della storia dell'arte.

Gli storici dell'arte e i critici d'arte hanno considerato il cinema come uno strumento di divulgazione, comunicazione e interpretazione visiva dell'arte, intrecciando con i dispositivi di riproduzione tecnologica delle immagini una relazione ambigua e complessa, a un tempo di fascinazione e di sospetto (Casini 2005, 431-457), laddove registi e teorici del cinema hanno spesso guardato alle arti visive come a un grande repertorio e archivio iconografico, con cui la nuova arte poteva intrecciare rapporti di continuità, in una sorta di estensione verso una realtà più ampia, o rimarcare viceversa chiare differenze ontologiche e medialità (Aumont [1989] 1991).

Di fronte all'ampio spettro, storico e teorico, che investe la relazione tra le arti visive e la rimediazione operata dal cinema nei confronti di immagini preesistenti, in questa sede mi concentrerò sulla ricostruzione di tre momenti rilevanti della storia del documentario d'arte o film sull'arte del secondo Novecento: i critofilm di Ragghianti, realizzati tra il 1948 e il 1964, il cortometraggio *Les statues meurent aussi* di Marker, Resnais e Cloquet, proiettato al Festival di Cannes nel 1953, la trasmissione televisiva *Ways of Seeing* di Berger del 1972. Questi tre esperimenti audiovisivi possono essere interpretati retrospettivamente come pratiche critiche di desacralizzazione e profanazione sia dello spazio museale sia di una certa concezione monumentale della storia dell'arte, sulla scia delle riflessioni di Benjamin e di Agamben (Agamben 2005). La relazione, problematica e mai innocente, tra la macchina da presa e lo spazio del museo, della galleria o dei luoghi dell'arte si pone al centro di tali pratiche di rimediazione consapevole che, in maniera diversa, intendono liberare nuove modalità di esperienza e lettura delle opere d'arte, sottraendole al loro destino museale e a una fruizione passivamente convenzionale da parte del pubblico. In questo modo, le opere degli autori qui considerati si affermano anche come delle vere pratiche critiche e discorsive, che intendono promuovere un discorso sull'arte e sulla storia dell'arte attraverso il mezzo cinematografico.

La consapevolezza critica delle tre esperienze prese in esame emerge anche nel doppio livello di critica istituzionale condotto dai tre autori, che hanno accompagnato la pratica audiovisiva con un'attività costante di scrittura saggistica. Ragghianti affianca la produzione dei critofilm con una lunga pratica di scrittura critica e teorica che esplicita le motivazioni interne dei suoi saggi cinematografici; nel caso di Marker e Resnais è il documentario artistico stesso che evolve verso la nuova forma del film-saggio; infine Berger concepisce *Ways of Seeing* a un tempo come trasmissione televisiva innovativa e come un iconotesto, un libro costituito di immagini e di parole, dove la funzione tradizionalmente illustrativa e ancillare delle immagini cede il passo a un montaggio visivo di straordinaria pregnanza ed efficacia polemica.

La rimediazione audiovisiva operata da Ragghianti, Marker e Berger nei confronti di immagini artistiche preesistenti solleva senza dubbio non pochi interrogativi intorno al rischio di una possibile, ulteriore "iconizzazione mediatica" (Casini 2018, 123), di una "ipnosi ultratecnologica" (Carboni 2013, 20), promossa e potenziata dalla moltiplicazione

tecnologica delle immagini tradizionali, rischio che i tre autori intendono affrontare e deflettere, declinare secondo percorsi di lettura inediti e originali, sottraendosi al pericolo, presente in altre forme contemporanee di re-enactement tecnologico-mediale, di rivestire icone culturali consolidate di uno smalto ulteriore d'aura tecnologica, di una venerazione simulacrale<sup>[1]</sup>.

Marker, Resnais, Ragghianti e Berger con le loro pratiche filmico-critiche intendono contestare e rovesciare un modello di storia dell'arte e di museografia tradizionale che si radica nello storicismo e nel paradigma del museo otto-novecentesco: paradigma che, "con la successione degli stili e delle loro rappresentazioni, organizza collettivamente la rappresentazione dominante dell'Arte" (Krauss [1990] 1996, 39) e della storia dell'arte occidentale. Il critofilm (Ragghianti), il film-saggio antropologico (Marker e Resnais), il documentario d'arte televisivo (Berger), come pure i montaggi fotografici di Warburg, Bataille o del primo Malraux, disegnano il percorso di una catena di montaggio del tempo che scorre al contrario e che vuole rileggere "a contropelo" la storia delle immagini e della cultura (Didi-Huberman [2000] 2007).

### **1. Ragghianti: il critofilm come gesto critico di ricreazione del processo artistico**

La possibilità di una critica d'arte espressa attraverso il mezzo cinematografico trova la sua legittimazione secondo Ragghianti in una premessa teorica decisiva che riconosce l'omogeneità di fondo tra le arti figurative o arti della visione, una categoria in cui l'autore raccoglie tanto le arti plastiche quanto la fotografia o il cinema. La radice purovisibilista, in particolare ricavata dalla lettura dei saggi di Konrad Fiedler sull'arte, della riflessione dello storico dell'arte toscano, mediata dalla ricezione operata nel contesto italiano dall'estetica di Croce, permette a Ragghianti di giustificare la possibilità di elaborare un "discorso critico esercitato in forma pittorica, cioè attraverso uno strumento visivo", "con strumenti diversi da quelli della parola, [...] attraverso un metalinguaggio omogeneo al linguaggio interpretato" (Costa 1995, 13).

La matrice fiedleriana della riflessione sulle arti della visione e la lettura idealistica del pensiero di Fiedler offerta da Croce, tanto feconda per la cultura italiana quanto unilaterale, non tarderanno a produrre un conflitto interno all'elaborazione teorica di Ragghianti, soprattutto in riferimento al ruolo decisivo della tecnica, della specificità dei media coinvolti nel rapporto tra le arti tradizionali e le nuove tecnologie. Se infatti la lettura crociana di Fiedler tendeva a valorizzare la declinazione espressiva e linguistica dell'attività artistica a scapito della sua base tecnica e materiale, spesso ridotta a un mero processo meccanico di riproduzione, Ragghianti da parte sua svolgerà un ruolo culturale significativo nel panorama italiano non solo nel riconoscimento del valore artistico del cinema, ma nella comprensione della funzione decisiva della tecnica e del montaggio delle immagini nel costruire un percorso interpretativo autonomo di analisi e lettura critica delle opere d'arte.

Inoltre Ragghianti, accogliendo le istanze più radicali del pensiero originale di Fiedler, interpretava la dimensione della visione umana e del segno visivo come un orizzonte linguistico autonomo, non riducibile al segno verbale ed eterogeneo rispetto alla parola, capace quindi di esprimere funzioni non solo estetiche, ma cognitive, metalinguistiche, logico-dimostrative, e quindi critiche (Scotini 2000, 31-46). Si tratta di un nodo teorico decisivo che la critica più recente ha sottolineato per rimarcare la presa di distanza della riflessione di Ragghianti rispetto all'estetica crociana. Lo storico dell'arte lucchese manifesta non solo la sua perplessità nei confronti del misconoscimento di Croce del valore linguistico ed espressivo dei mezzi tecnici delle arti, ma giunge a valorizzare la visione come linguaggio e attività autonoma di strutturazione dell'esperienza, in cui il tempo gioca un ruolo decisivo in tutte le arti figurative (Cuccu 1995, 75-101), sviluppando una riflessione che si riverbera fino al pieno riconoscimento dell'intransitività tra visione e discorso nel saggio *Percorso e discorso* del 1975 (Ragghianti [1975] 1979, 5-32).

Su queste necessarie premesse teoriche si innesta, con un senso di forte continuità, la produzione dei 21 critofilm di Ragghianti, prodotti a partire dal 1954 da Adriano Olivetti, che aveva finanziato anche la nascita della rivista di cultura e informazione artistica *seleARTE*. La loro realizzazione si articola per quasi vent'anni, tra il 1948 (Deposizione di Raffaello) e il 1964, anno in cui viene realizzato il lungometraggio *Michelangiolo*, l'esito più maturo e ambizioso della ricerca dello storico dell'arte (Scremin 1995; Tommei 2014; Costa 2002, 214-230; 282-292).

Dedicati a temi di urbanistica e architettura, di scultura, pittura e arti minori, i critofilm si inseriscono peraltro in un momento storico di particolare rinascita e fioritura del film sull'arte o documentario d'arte sia in Italia (Luciano Emmer, Roberto Longhi, Umberto Barbaro, Edmondo Cancellieri, Glauco Pellegrini), sia in Francia (Alain Resnais, Henri-Georges Clouzot) o in altri paesi europei (Henri Storck, Paul Haesaerts, Paul Heilbronner), come è testimoniato dallo stesso cortometraggio di Marker, Resnais e Cloquet (Scremin 2000, 150-165; Casini 2005, 431-457; Bertozzi 2008, 132-138). Rispetto a queste produzioni, in particolare nei confronti del documentario d'arte corrente, di tipo illustrativo o didascalico, Ragghianti marca e sottolinea una distanza critica che pertiene all'incapacità ricorrente dei registi di costruire un montaggio di immagini e sequenze autonomo, intrinseco, inerente all'opera d'arte o all'artista, subordinando piuttosto le immagini riprese a un testo letterario o critico preesistente (Ragghianti [1950a] 1975, 232).

L'incipit del critofilm *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (1954) riassume ironicamente i caratteri e lo stile del documentario d'arte illustrativo tradizionale (panoramiche d'insieme su Firenze, musica evocativa, commento verbale ridondante e lirico) per interrompersi bruscamente e marcare attraverso la voce off del commento la nuova strada programmaticamente intrapresa dal film d'arte, che si propone anche l'obiettivo (pedagogico) di disabituare e disancorare lo sguardo dello spettatore da un certo gusto convenzionale e normato di fruizione dell'arte, un gusto formato su convenzioni percettive e storico-cul-

turali, così come modellato sulla subordinazione della logica specifica dell'immagine alla parola orale e al testo scritto (Ragghianti [1950] 1975, 163-174).

L'obiettivo fondamentale dei critofilm di Ragghianti è la realizzazione di un gesto critico in grado di ricostruire sul piano visivo i processi creativi e dinamici sottesi all'opera d'arte compiuta, avvicinando lo spettatore, attraverso la fondamentale mediazione tecnica del cinema, all'idea originaria dell'artista, nella convinzione, più volte espressa nei testi critici e teorici, che l'opera d'arte è "un essere vivente nel quale non viene mai a cessare, e può sempre essere recuperato con un'indagine appropriata, il processo che l'ha prodotta e formata" (Bruno 1980, 208).

Tale approccio *dinamico* e *formativo* nei confronti dell'opera d'arte costituiva peraltro il lascito più fecondo della riflessione teorica di Konrad Fiedler, di cui Ragghianti aveva curato nel 1963 l'edizione italiana di tre importanti saggi sull'arte (Fiedler [1913-14] 1963; Fiedler [1991] 2006). Attraverso un'originale rilettura dell'estetica della forma tedesca, come di John Dewey e dei saggi teorici di Ejzenštejn, Ragghianti giunge al riconoscimento dell'immanente dimensione temporale propria tanto dell'opera d'arte pittorica o scultorea quanto della visione pittorica, ovvero del tempo di visione e di lettura dell'immagine da parte dell'osservatore. Benché la pittura possa rappresentare il tempo e non riprodurlo oggettivamente come può fare lo strumento tecnico della macchina da presa, tutte le arti plastiche, in particolare dopo la rivoluzione impressionista, racchiudono una temporalità implicita e stratificata, virtualmente condensata nell'immagine scelta dall'artista, al punto che il cinema può esplicitare e simulare, attraverso il montaggio e i movimenti della *caméra*, i processi di visione e di lettura dell'occhio sull'immagine così come la dinamica di generazione del disegno e del tratto del pittore (Ragghianti [1934] 1976, 19-20).

Nelle intenzioni di Ragghianti il critofilm non si limita quindi a una funzione didattica o divulgativa, né può essere ridotto al carattere tradizionale del documentario d'arte guidato, dominato e condotto dal ritmo narrativo del commento verbale, ma assume il compito di rivelare e portare a un'evidenza visiva ciò che si potrebbe definire come il carattere cinematografico della visione umana (Scotini 2000). Ragghianti, differenziandosi sotto quest'aspetto da altri storici dell'arte come Longhi, coglie nel cinema la forma di pensiero visivo dominante del Novecento, una palestra di formazione dello sguardo sulle immagini, un occhio e una mano attraverso cui rileggere e reinterpretare le altre modalità di attività artistica, come la pittura o l'architettura. Lo storico dell'arte toscano riconoscerà peraltro retrospettivamente quanto la sua personale esperienza di appassionato spettatore e poi di critico cinematografico sia stata decisiva per l'articolazione e l'approfondimento della sua stessa attività di critico d'arte, attraverso la scoperta del carattere intimamente cinematografico dell'esperienza visuale.

L'approccio al documentario d'arte di Ragghianti si avvicina quindi a una modalità analitica e scientifica di film sull'arte, che intende differenziarsi anche dalle modalità narrative, lirico-poetiche, immaginative ed espressive dei film di Emmer e Gras (*Racconto da un*

*affresco*, 1938; *Paradiso terrestre*, 1940) o di Resnais (*Van Gogh*, 1948), applaudite dalla critica francese (Bazin [1949] 2018, 595-598), ma recepite in maniera severa dagli storici dell'arte italiana proprio perché non intendevano offrire una rappresentazione fedele dell'immagine artistica di partenza, quanto piuttosto produrre un'opera cinematografica autonoma (Casini 2005, 431-457; Perniola 2025, 113-114).

Il lavoro di "restituzione interpretativa" del fatto artistico, lo sforzo di "ricostruzione analitica del processo artistico fatto con il linguaggio cinematografico", "per riesprimere la singolarità di questi processi, senza alterarla o tradirla", la "lettura aderente, o obbediente, di un'opera d'arte" (Ragghianti [1955] 1975, 248-250) impongono un arretramento della figura e del ruolo del regista-autore, pur avvalendosi di tecniche e metodi di ripresa (dissolvenze incrociate, mascherino circolare, dettagli, carrellate e panoramiche) che evidenziano il forte taglio interpretativo formale del critico, l'attenzione modernista di Ragghianti per la vita autonoma delle forme, a scapito di letture iconologiche e iconografiche del tutto pertinenti in alcuni esempi (soprattutto nel caso di *Stile di Piero della Francesca* del 1954).

Ad esempio, l'uso della dissolvenza incrociata, del mascherino circolare e del dettaglio, nei documentari su Piero della Francesca, su Beato Angelico o sulla *Calunnia* di Botticelli, suggerisce in maniera persuasiva ed emotiva la corrispondenza di elementi comuni e affini, una rete di parentele tra diversi pittori o la predominanza di moduli puri e assoluti che ritornano in uno stesso artista, seguendo un'estetica dello stile e della forma non lontana dalla costellazione visiva, dal montaggio iconico-testuale perseguito da Malraux, a livello fotografico, ne *Les voix du silence*, in cui l'articolazione delle riproduzioni fotografiche non risponde solo a un gesto di violenta appropriazione delle forme artistiche del passato, ma tende all'esplorazione dello schema creativo implicito in un'opera, al disvelamento della logica del processo artistico (Bertolini 2013, 110-124). Viceversa, i movimenti di macchina e le riprese in continuità, che devono corrispondere in modo rigoroso al movimento delle opere, alla loro interna dinamica e alla pulsazione ritmica spazio-temporale delle forme, intendono liberare l'osservatore "dall'ordinaria osservazione statica o fissa" (Ragghianti [1955] 1975, 251), da abitudini visive e da gusti culturali consolidati per animare l'opera d'arte in modo nuovo e insospettato.

L'animazione cinematografica della pittura, della scultura, degli spazi urbanistici e architettonici mette in gioco sia una dialettica di reversibilità e reciprocità degli sguardi tra gli spettatori e l'opera, che si intreccia con la possibilità di riattivazione dell'aura proprio attraverso la sua riproduzione tecnologica, sia una dimensione energetica, patica, affettiva (che si aggiunge all'orizzonte puramente critico-analitico del critofilm), in grado di iscriversi in profondità nella memoria visiva dell'osservatore: "le immagini così rievocate, come nel loro prodursi originario, si installano stabilmente nella memoria visiva" (Ragghianti [1955] 1975, 251). L'empatia e l'identificazione dello spettatore con l'oggetto del suo sguardo (sia esso attribuibile al punto di vista dell'artista stesso o al principio com-

positivo dell'opera), che sembravano inizialmente escluse o parzialmente ridimensionate dall'approccio analitico del critofilm, riemergono proprio in virtù dell'uso sperimentale e avanguardistico dei mezzi e delle tecniche di ripresa (Ferrania-color, cinemascope, vedute aeree, dissolvenze, procedimenti di defigurazione e frammentazione delle figure riprese, fino alla celebre "verticale" Ventimiglia, la macchina da presa brevettata da Carlo Ventimiglia, fedele collaboratore di Ragghianti dal 1958), producendo un "misterioso scambio di funzione tra l'artista, il critico e lo spettatore" (Michaud 2000, 183).

L'operazione di Ragghianti si inserisce quindi in un ampio ventaglio di posizioni teoriche e prassi operative (dal *Bilderatlas* di Warburg all'idea di montaggio di Ejzenštejn) che nel corso del Novecento hanno considerato le immagini non solo come oggetto di analisi, ma come "luogo e strumento privilegiato della prassi interpretativa", in cui "le immagini sono commentate da altre immagini" (Carboni 2002, 143), offrendo, in virtù di un principio di specularità ermeneutica con il proprio oggetto, una comprensione visualizzante e non discorsiva delle opere. Al tempo stesso, accanto all'intenzionalità mimetica, aderente al proprio oggetto d'indagine, perseguita dai critofilm, bisogna ricordare come la cinematografizzazione di un dipinto, di una scultura o di uno spazio architettonico "rigenera l'immagine entrando in un'altra forma, in una processualità potenzialmente interminabile, in cui dall'immagine di un'immagine si ottiene sempre un'altra immagine in un incessante *Nachleben*" (Casini 2018, 124). La rimediazione audiovisiva dell'opera d'arte oscilla sempre tra il tentativo di identificarsi con il proprio oggetto da una parte e la produzione di un'alterità continuamente rilanciata dall'altra: i poli dell'identità e della differenza sono i due punti estremi dentro cui si muove il gesto del documentario d'arte.

La volontà mimetica del critofilm, l'intenzione di aderire non tanto al proprio oggetto, quanto all'espressione formale e ritmica dell'opera, per "riporci nella maniera più vicina possibile nella situazione dell'artista operante, e direi quasi rifare il suo gesto, [...] seguire le sue scelte del punto o dei punti di vista, del vincolo statico o del tracciato dinamico delle visuali", recuperando "le condizioni fissate dall'artista per la retta visione" (Ragghianti [1950a] 1975, 235), rappresentano probabilmente al tempo stesso la meta finale e il limite stesso della ricerca teorico-pratica di Ragghianti, nella misura in cui il tentativo di ricreazione del puro processo creativo ed espressivo dell'artista nel suo farsi rischia di livellare lo scarto temporale e storico ineludibile tra produzione, ricezione e interpretazione critica dell'opera, marginalizzando le condizioni storiche e sociali di partenza.

La separazione che il critofilm intende superare, o perlomeno mettere in discussione, è dunque quella tra l'artista, il suo gesto creativo aperto a diversi possibili esiti, l'opera compiuta e lo spettatore o il critico: per queste ragioni Ragghianti definisce la critica aperta dal critofilm come dinamica, storica e integrale. Accanto alla critica della separazione, che abitualmente caratterizza lo sguardo feticizzante e statico rivolto alle opere d'arte musealizzate, il critofilm suggerisce un ulteriore piano di lettura, che intercetta la possibilità di una fruizione cinematografica dello spazio espositivo, del museo. L'insieme dei critofilm

di Ragghianti costituisce infatti un grande museo vivente, mobile e dinamico: un museo che deve essere pensato non più come un deposito o archivio di immagini, ma come una macchina dello sguardo, "machine à voir", un dispositivo sequenziale che suggerisce la possibilità di un'esperienza in movimento delle immagini.

## **2. Morte e metamorfosi delle statue africane: il film-saggio di fronte al museo immaginario**

"Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu. Et quand nous aurons disparu, nos objets irons là où nous envoyons ceux des Nègres: au musée" (Marker 1961, 9). Questa frase dal sapore benjaminiano, estratta dal commento scritto da Chris Marker, accompagna le prime sequenze di *Les statues meurent aussi*, cortometraggio dalla vita tormentata, realizzato tra il 1950 e il 1953 e sottoposto a censura in Francia per la sua presa di posizione anticolonialista e anti-eurocentrica fino al 1963. Non avendo ottenuto il *visa de censure* a causa dell'opposizione del Ministero delle colonie, della guerra e dell'interno francesi, il cortometraggio non fu trasmesso neppure sulla televisione francese (dove peraltro non esisteva l'obbligo di un visto di censura), pur avendo vinto il premio Jean Vigo nel 1954 ed essendo stato proiettato al Festival di Cannes nel 1953 (Bazin [1954] 2018, 1479-1480).

L'ingresso degli artefatti della cultura africana nel *Musée de l'homme* viene mostrato e interpretato in prima istanza da Marker (regista e sceneggiatore), Resnais (coregista) e Cloquet (operatore) come un processo di desacralizzazione e di perdita dell'aura, originariamente appartenuta all'oggetto inserito e intessuto in una rete di relazioni simboliche e sociali viventi. La musealizzazione dell'arte etnica, promossa dalle potenze coloniali europee come una forma di valorizzazione estetica e culturale dei manufatti e degli oggetti autoctoni, secondo un doppio processo di messa a distanza storica nel tempo (museo) e nello spazio (etnografico) (De Groof 2019, 73-75), rivela un'affinità evidente con le pratiche funebri di messa a morte di una cultura vivente e manifesta quell'affinità, non solo fonetica, tra il museo e il mausoleo, sottolineata da Adorno in un suo celebre saggio dello stesso 1953 in cui gli atteggiamenti contrapposti ma complementari di Paul Valéry e di Marcel Proust nei confronti dei musei (condanna o difesa) sono interpretati come una polarità dialettica immanente al problema dei musei, come "un conflitto della cosa stessa e in cui ambedue forniscono due momenti di quella verità che è lo sviluppo della contraddizione" (Adorno [1955] 2018, 173).

Al tempo stesso l'ingresso nel museo e la conservazione nelle vetrine e nelle teche delle sale d'esposizione garantiscono una vita postuma, una metamorfosi culturale che trasforma l'oggetto in opera d'arte, complice la pratica discorsiva della storia dell'arte. L'estetizzazione, ultima fase del processo di progressiva appropriazione materiale e culturale dello sguardo occidentale nei confronti delle altre culture, sotto la patina di una promozione ed elevazione al rango artistico di un oggetto "primitivo", non fa che confermare, riducendo l'oggetto ai suoi valori formali in grado di dialogare con le forme dell'arte

modernista, la perdita del suo senso originario, del suo valore d'uso, delle sue funzioni spirituali (König 2007).

Il cortometraggio di Resnais e Marker, in virtù tanto del commento verbale letto da Jean Negroni quanto del montaggio delle immagini, presenta delle affinità evidenti con i saggi sull'arte di André Malraux e può essere interpretato come una puntuale risposta e una precisa replica all'autore di *Les voix du silence* e del *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, completato proprio all'inizio degli anni Cinquanta, come è stato rilevato da diversi interpreti (Didi-Huberman 2013, 152-168; Zarader 1999, 163-166; Zarader 2007, 63-65; De Groof 2019, 72-93). Là dove Malraux leggeva il museo immaginario come la metamorfosi e la trasfigurazione delle forme di tutte le culture nell'universalità dello stile, Marker e Resnais vedono all'opera nel dispositivo museale, come nel discorso critico che lo legittima e nell'accumulazione di riproduzioni fotografiche di luoghi, paesaggi fisici e oggetti artistici, un processo di appropriazione e separazione violenta degli artefatti dal loro contesto d'origine, che mette sotto accusa la natura dello sguardo occidentale rivolto alle immagini come alle persone. Qual è il tenore di questo dialogo a distanza tra Marker, lettore dell'opera dello scrittore francese, Resnais, amico e futuro marito della figlia di André Malraux, e l'ingombrante figura dell'intellettuale, scrittore e uomo politico francese?

Appartiene al destino singolare della nozione più discussa e problematica di Malraux – quella di museo immaginario e di metamorfosi delle forme – l'aver suscitato non solo un ampio dibattito critico e testuale, ma anche delle brillanti repliche e risposte sotto forma di saggio visivo cinematografico. Quattordici anni prima della celebre battuta di Anne Wiazemsky, ne *La cinese* di Godard, la quale si rivolgerà alla macchina da presa brandendo il manubrio di una bicicletta (una citazione del celebre ready made di Picasso *Tête de taureau*) e citando polemicamente la metamorfosi degli dei dello scrittore francese (in un contesto storico-politico ben diverso, che precede il '68 francese ed è segnato dal licenziamento di Henri Langlois ad opera proprio del ministro della cultura Malraux), Resnais e Marker rilanciano la questione della metamorfosi della vita culturale degli oggetti rituali nella contemplazione culturale delle opere d'arte, metamorfosi interpretata di volta in volta come una morte irrevocabile o come una resurrezione estetica. I due registi, facendo giocare in contrappunto dialettico il commento verbale con le immagini, sembrano suggerire che l'opposizione tra morte e rinascita delle forme, tra aura e perdita dell'aura, possa e debba essere interpretata nei termini di una compresenza simultanea, piuttosto che di un'alternativa secca, rendendo veramente dialettico ciò che rischierebbe di essere ridotto a un'opposizione astratta.

L'uso di una paradossale inquadratura soggettiva, dal punto di vista di una maschera africana chiusa nella teca di un museo, al termine della prima sequenza del documentario, verso cui si rivolgono dapprima gli sguardi incuriositi, frettolosi e divertiti di due ragazze bianche e poi lo sguardo serio e concentrato di una giovane donna africana (il cui viso viene inquadrato tre volte in successione terminando con un primissimo piano che crea un

crescendo ritmico del montaggio), testimonia la qualità politica dello stile e della forma estetica del documentario di Marker e Resnais. L'apparizione del volto umano e l'incrocio di sguardi rappresentano in tutta l'opera successiva di Marker (da *Lettre de Sibérie* a *La jetée*) un momento di particolare intensità espressiva e lirica, in grado di segnalare un passaggio, una trasformazione, l'apertura verso una nuova dimensione del tempo, insieme al riconoscimento di un universalismo umanistico (Perniola 2003, 41-42).

Le opere d'arte africana musealizzate e confinate nelle teche del museo di antropologia chiedono, rivendicano quindi di essere considerate come dei soggetti attivi dello sguardo e non semplicemente degli oggetti passivi da contemplare e da ammirare. Quel potere di restituzione di uno sguardo vivente da parte delle cose e delle parole (un contrassegno di valore auratico anche per Benjamin<sup>[2]</sup>), che il commento verbale giudicava ormai perduto una volta che l'oggetto era stato sottratto con violenza, ritagliato dall'unità simbolica e vivente del contesto sociale cui apparteneva in precedenza, viene preso in carica dal potere di "soggettivazione" della macchina da presa, che si identifica e che ci identifica con il punto di vista dell'oggetto artistico musealizzato. La mobilità della camera e la sua possibilità di assumere una pluralità di punti di vista sulla realtà contraddicono ironicamente l'affermazione icastica del commento iniziale, suggerendo, attraverso la reversibilità degli sguardi, una possibile ricreazione cinematografica dell'aura (Lupton 2005, 37).

L'attivazione di una dialettica degli sguardi tra gli uomini e le opere introduce la seconda sezione del cortometraggio, in cui la presenza insistente di inquadrature plastiche, di zoom e di panoramiche, di dettagli e primi piani fortemente illuminati su fondo nero degli artefatti africani, che richiamano le tavole (*planches*) e il montaggio fotografico di *Lex voix du silence*, rivelano da una parte la volontà di restituire la vita alle statue liberate dalla prigione museale, iscrivendole in una narrazione e in una storia grazie al montaggio, dall'altra parte testimoniano anche l'insufficienza, l'impossibilità di spiegare e comprendere i rapporti di potere e di violenza sottesi all'appropriazione culturale e materiale occidentale nei confronti della cultura africana in termini esclusivamente estetici. Marker e Resnais non cedono alla tentazione ingenua di attribuire al dispositivo cinematografico il potere magico di far risorgere l'aura degli artefatti africani riportandoli nel loro preteso contesto naturale o semplicemente mobilitando, dinamizzando lo sguardo che portiamo su di essi (al contrario, in questo caso il cinema finirebbe per operare una seconda, doppia mortificazione e musealizzazione di ciò che registra).

Gli autori evidenziano piuttosto la necessità di una lettura complementare, di natura politica e antropologica, che sarà presa in carico dalla seconda parte (censurata) del film e che necessariamente implica una presa di coscienza autoriflessiva del mezzo cinematografico e del genere stesso del documentario (Alter 2006). Le due parti (estetica e politica) del cortometraggio, come una creatura bicefala, suggeriscono l'immagine di una doppia morte e resurrezione delle statue offrendo implicitamente un ironico commento critico alla parabola teorica e politica dello stesso André Malraux: dalla speranza politica

e rivoluzionaria calata nelle contraddizioni della storia degli anni Venti e Trenta all'utopia estetica conciliante di un Arte universale che rifiuta la storia e vive nella dimensione dell'intemporale, propria degli scritti della seconda metà del Novecento (Didi-Huberman 2013, 133-141).

La complementarietà tra le due parti del cortometraggio si accompagna alla sottile dialettica tra la dimensione teorica e narrativa del commento verbale e il potere del montaggio delle immagini, una dialettica che era stata ben colta, nel suo carattere di inedita provocazione poetica e intellettuale, da André Bazin nel suo articolo di difesa apparso su *France Observateur* il 17 gennaio 1957 contro la doppia censura (commerciale e non commerciale) che aveva colpito un terzo del cortometraggio francese, di fatto amputandolo di tutta la parte finale – la più interessante e originale secondo il critico – dedicata a una esplicita denuncia del sistema coloniale francese ed europeo nei paesi africani (Bazin [1957] 2018, 2092-2094). L'argomentazione di Bazin non si limitava infatti a un generico appello in difesa della libertà di espressione cinematografica e artistica, ma coglieva il nesso profondo e la complementarità tra la prima e la seconda parte del cortometraggio (inseparabili per i loro autori), tra la dimensione solo in apparenza neutra e descrittiva del documentario d'arte e l'orizzonte critico e politico di un testo filmico che cercava di esplicitare la condizione spirituale e materiale dell'uomo africano nel mondo contemporaneo.

Con maggior precisione, il critico francese individuava le motivazioni della censura in un processo alle intenzioni registiche che investiva non tanto le argomentazioni verbali del commento, opinioni evidentemente non conformi alla linea politica del governo francese, ma nel montaggio delle immagini e delle parole, nel contrappunto della pista visiva e della pista sonora, nella successione di immagini tratte da documenti d'attualità e da *stock-shots* diversi, in cui lo "choc della bellezza delle immagini e della conflagrazione del loro senso" si scontrava con un "testo che interviene come la mano che fa cozzare la pietra focaia" (Bazin [1957] 2018, 2093).

Un montaggio che, nella parte centrale del documentario, ricolloca le maschere, le statue, i volti di pietra e di legno dell'arte africana, plasticamente illuminati in primo piano con forti contrasti di luci e ombre, in un dialogo vivente sopra un fondo astrattamente nero, sottraendoli alla luce uniforme, diffusa, alla trasparenza delle teche museali. Marker e Resnais non suggeriscono un ritorno impossibile delle statue africane al loro contesto originario, ma cercano di restituire gli artefatti alla loro enigmatica alterità e differenza, al loro mutismo nei confronti dell'Occidente, senza assimilarli sul piano formale allo sguardo occidentale.

Questa ostinata volontà sovversiva dell'arte africana si traduce in due modalità di resistenza: una prima forma, più tradizionale, è richiamata dal film facendo appello alla concezione promossa dal movimento della *négritude*, da Sartre e da *Présece Africaine* (che aveva commissionato il cortometraggio) riguardo alla continuità tra arte africana e vita quotidiana, alla cosmologia dell'unità di una cultura ancora vitale che si contrappone

al culto della vita separata dell'arte e al museo come spazio di confinamento delle opere, proprio del pensiero occidentale. La seconda si manifesta nella forma performativa di una politicizzazione di tutte le espressioni creative dei neri (il jazz, lo sport, la danza), attraverso una messa in scena di corpi resistenti alla violenza coloniale e razzista, con cui si chiude emblematicamente il film.

Se Ragghianti resta fedele a un'idea di documentario artistico fondata sul primato del linguaggio della visione pura che, almeno in termini ideali, dovrebbe risolversi in un film muto o in una forte riduzione del commento verbale e della colonna sonora, Marker elabora nel corso degli anni Cinquanta una nuova forma di film saggio, caratterizzato da una modalità riflessiva (*reflexive mode*) (Nichols [2010] 2014; Fahle [2020] 2023, 120-122), forma che già Bazin aveva battezzato nel 1958 come "saggio documentato dal cinema" riferendosi in particolare a *Lettre de Sibérie*, al cui centro si pone una nuova dialettica tra le immagini e i suoni, tra il montaggio visivo e il commento verbale.

### **3. John Berger: guardare i "modi di vedere", per una nuova storia dell'arte**

Un'intenzione dialettica percorre anche la trasmissione televisiva curata da John Berger per la BBC nel 1972: se *Les statues meurent aussi* si contrappone allo sguardo eurocentrico e colonialista del museo occidentale, l'approccio marxista di *Ways of Seeing* propone un modello di divulgazione culturale sull'arte polemico nei confronti di *Civilisation: A Personal View by Kenneth Clark*, fortunata serie documentaria televisiva in 13 puntate trasmessa nel 1969 sul secondo canale televisivo della BBC. Fin dal titolo, *Civilisations*, condotta dallo storico dell'arte britannico Kenneth Clark, proponeva un percorso storico-cronologico dichiaratamente eurocentrico attraverso lo sviluppo dell'arte e della cultura occidentale dalla caduta dell'impero romano alla fine dell'Ottocento, incentrato sulle grandi personalità creatrici, ma poco attento alla dimensione socio-economica dei processi culturali e artistici e incurante dell'evoluzione storica delle civiltà extra-europee.

Al contrario, nella trasmissione presentata da John Berger, che presenta delle affinità con la forma del video-saggio, il ruolo – organizzatore, formatore, disciplinare, ma pure perturbatore, trasgressivo, rivoluzionario – del mezzo filmico o televisivo collocato nel contesto del museo d'arte emerge fin dalle prime sequenze, come una premessa metodologica e concettuale necessaria e ineludibile per qualsiasi documentario d'arte. La prima puntata di *Ways of Seeing* si confronta direttamente con quel processo di museificazione del mondo che, al di là della sfera dell'arte, ha coinvolto progressivamente tutte le potenze spirituali proprie della vita degli uomini (arte, religione, filosofia, politica) e di cui Agamben, non diversamente dall'affinità ricordata da Adorno tra le parole museo e mausoleo, ha sottolineato la portata universale: il Museo non come luogo o spazio fisico determinato, ma – hegelianamente – come "la dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, ora non più" e in cui "l'analogia fra capitalismo e religione diventa evidente" (Agamben 2005, 96).

L'orizzonte sacrale assunto dal nuovo tempio della modernità, il museo pubblico, viene confrontato nel montaggio di Berger, sulla scia di Benjamin, con il culto tradizionale delle icone e la venerazione religiosa delle immagini sacre, per far risaltare la nuova forma contemporanea del culto capitalistico, quella dell'opera d'arte-merce consumata dal turista, infinitamente riproducibile attraverso fotografie, manifesti, locandine, cartoline. *Ways of Seeing* si presenta quindi, in maniera programmatica, come un saggio visivo di riflessione critica sulle modalità contemporanee di fruizione e consumo delle immagini artistiche esposto attraverso la forma popolare di una trasmissione televisiva di divulgazione artistica, in cui la possibilità di recuperare una reale esperienza di contatto con le opere d'arte deve necessariamente passare attraverso la liberazione dalla loro falsa aura mistica, governata dal valore di mercato e di esposizione delle immagini e occultata dietro una lettura esclusivamente idealistica dell'arte, quale quella proposta da Kenneth Clark.

La prima puntata di *Ways of Seeing* si apre con una significativa messa a fuoco, un close up letterale e metaforico, sulla presenza ingombrante della macchina da presa, degli apparati di illuminazione e registrazione nel contesto sacrale e auratico della National Gallery di Londra. John Berger percorre le stanze del museo rivolgendosi al pubblico e rimarcando la mediazione fondamentale della macchina da presa nella relazione tra le opere – i quadri e i disegni originali conservati nel museo – e lo sguardo degli spettatori. Berger non nasconde la violenza culturale implicita nel ritaglio e nell'inquadratura fotografica o nel montaggio cinematografico o televisivo condotto su precedenti immagini artistiche, ma piuttosto la esibisce, smascherando l'idealismo e il formalismo della storia e della critica d'arte tradizionale come implicitamente ideologici. Polarizzando la tensione tra i significati originari delle opere d'arte e i loro modi di esistenza postumi, contemporanei, i nuovi significati di cui le opere inevitabilmente si rivestono nel museo immaginario contemporaneo, Berger assume questo scarto, tra l'aura e la sua dissoluzione, tra il senso originario dell'opera e la sua disseminazione in immagini trasmissibili e fluide, come una polarità necessaria e produttiva, non sterile, rimarcando il valore politico dell'uso della storia dell'arte, una disciplina che deve essere sottratta al puro campo di studio specialistico e accademico. Alcune sequenze, che assumono quasi il carattere di test percettivi e cognitivi per lo spettatore, meritano di essere approfondite: *La salita al Calvario* di Bruegel nella prima puntata viene frammentata in una serie di dettagli, di *close up* e ricomposta attraverso fluidi movimenti della camera in una sequenza narrativa che si svolge nel tempo, mettendo in evidenza come il cinema possa attribuire nuovi significati alla pittura, sottraendo il quadro alla sua visione simultanea per tradurlo in una sorta di *découpage* filmico<sup>[3]</sup>; l'ultimo quadro di Van Gogh *Campo di grano con corvi* viene mostrato dapprima senza alcun commento sonoro e poi accompagnato dalla musica di un quartetto di Beethoven, caricandolo di un significato emotivo inedito; il montaggio cinematografico della seconda puntata e quello fotografico del secondo capitolo del libro, privo di un commento verbale, affrontano direttamente la questione del male gaze

attraverso una successione eterogenea di ritratti femminili (dall'arte alla pubblicità alla fotografia di moda) oggetto della pulsione scopica maschile.

Il contesto culturale in cui si colloca la scelta provocatoria di Berger – la costruzione di un atlante visivo mobile in cui si mescolano le forme della cultura alta e della cultura popolare, dell'arte e della pubblicità – è estremamente significativo e indicativo. La tematizzazione del regime scopico proprio dell'arte occidentale come un regime sessualmente connotato, nel quale il nudo femminile come genere artistico viene ricondotto alle sue dinamiche sociali e di potere implicite (con un riferimento polemico ancora una volta al libro sul nudo artistico come forma ideale di Kenneth Clark), anticipa la critica femminista del cinema hollywoodiano condotta da Laura Mulvey nel 1975, così come entra in relazione con molte pratiche artistiche d'avanguardia di quel decennio.

Berger concentra la sua attenzione sui modi di vedere, sulle forme, storicamente variabili, dello sguardo, piuttosto che sulla semplice lettura e interpretazione delle opere d'arte, sottolineando il ruolo decisivo svolto nel Novecento dalla fotografia e dal cinema nella trasformazione del nostro modo di fare esperienza del mondo e delle immagini. Proprio in ragione del fatto che possiamo guardare in altro modo le immagini artistiche del passato, in virtù dei mezzi di riproduzione tecnologica, risulta ancora più urgente sottrarre l'arte del passato a una considerazione puramente archeologica o elitaria per approfondire la tensione dialettica esistente fra il nostro presente e il passato e aprirsi alla possibilità di un uso veramente democratico del patrimonio artistico.

La serie televisiva, come il fortunato libro che John Berger ne ricavò (Berger [1972] 2015) – un interessante esperimento che alterna saggi per immagini senza commento a testi teorici accompagnati da un originale e provocatorio montaggio fotografico –, anticipa molte delle questioni che la *New Art History* e la storia sociale dell'arte da una parte (Baxandall, Alpers, Shearman) e i successivi *Visual Culture Studies* dall'altra svilupperanno sul piano storico e teorico (Cometa 2020, 41-42; 152-154). I regimi scopici che plasmano il nostro modo di guardare, le questioni di genere e i rapporti di potere (di genere, di etnia, di classe) impliciti nelle immagini, il rapporto tra arte e pubblicità, il conflitto tra arte e mercato, le implicazioni materiali e sociali alla base della produzione delle opere d'arte sono alcuni dei temi affrontati in *Ways of Seeing* e successivamente approfonditi negli ultimi trent'anni dagli studi di cultura visuale.

L'approccio fenomenologico ed ecologico di Berger, in ultima istanza, non nega la possibilità di un incontro rimediato con gli sguardi infinitamente lontani che ci provengono dai quadri, dai ritratti del museo. Riconoscendo allo sguardo il ruolo di prima fonte di accesso al mondo dell'uomo, antecedente rispetto alla parola verbale, così come la sua costitutiva, inaggrabile reciprocità, Berger ritrova nella pittura l'orizzonte primario del "nostro essere parte del mondo visibile" (Berger [1972] 2015, 11).

Tale reciprocità del vedere e dell'essere visti trova un'eco, una poetica risonanza, nel discorso di John Berger, nella relazione di sguardi che istituiamo con i ritratti pittorici del passato: attraverso lo sguardo agente e animante che queste lontane immagini esercitano su di noi (la loro *agency* mediata dallo sguardo, si direbbe oggi) ci viene restituito il dialogo, il conflitto di sguardi che il pittore e i suoi modelli hanno intrecciato secoli fa, nell'evidenza di un incontro muto e preverbale.

#### 4. Conclusioni

In conclusione, è possibile rintracciare alcune linee di contiguità e di divergenza fra le tre esperienze critiche analizzate. In tutti gli autori emerge la fiducia condivisa nell'uso della macchina da presa come dispositivo in grado di trasgredire e sovvertire la linearità consequenziale dello spazio museale e della narrazione storico-artistica, proprio grazie al suo ingresso nel contesto auratico del museo: dall'altra parte, le finalità come i contesti storici e mediali in cui operano Ragghianti, Marker, Resnais e Berger fanno risaltare anche delle differenze culturali precise.

Ragghianti opera sull'onda di una curiosità e di un forte interesse, emergente nel secondo dopoguerra, da parte sia degli storici dell'arte italiani sia dei registi nei confronti del cinema come strumento di analisi, di esplorazione e di divulgazione del patrimonio artistico nazionale, le cui premesse sono riscontrabili già alla fine degli anni Trenta. Il cortometraggio di Resnais e Marker rappresenta una brillante anticipazione di quelle istanze critiche e riflessive che troveranno una piena fioritura nel dibattito critico sul cinema alla fine degli anni Cinquanta, con lo sviluppo della *Nouvelle Vague*, della critica dei *Cahiers du Cinéma* e dell'idea della *caméra-stylo*. Gli obiettivi del documentario d'arte mutano di segno in maniera significativa da questo punto di vista: se in Ragghianti le finalità del critofilm si esaurivano nella necessità di avvicinarsi attraverso la mediazione della camera al senso originario del gesto artistico, Marker e Resnais interpretano la funzione del documentario con maggiore libertà e indipendenza, attribuendogli una funzione poetica, critica e politica, di attivazione di processi di trasformazione sociale e culturale. La macchina da presa non si limita qui a documentare e interpretare le immagini artistiche, ma costruisce un discorso aperto e stimola lo spettatore a interrogarsi riflessivamente sul medium del film, sulla dimensione implicitamente ideologica del dispositivo audiovisivo.

Le tre esperienze audiovisive qui rievocate testimoniano quindi una trasformazione delle funzioni culturali e mediali attribuite al cinema nel suo rapporto con il patrimonio artistico: laddove Ragghianti rivela una sensibilità ancora avanguardistica, riconoscendo nel mezzo filmico il valore simbolico di occhio del Novecento in grado di rileggere e riconfigurare il modo di vedere e di interpretare l'eredità artistica, Marker e Resnais lo ridefiniscono piuttosto come medium riflessivo e discorsivo, che assorbe al proprio interno tutta la memoria del mondo, proponendosi come un grande archivio virtuale delle forme visive, dei discorsi, delle ideologie e delle contraddizioni storiche che percorrono il nostro rapporto con il patrimonio culturale. Berger, infine, ricolloca la fruizione contemporanea dell'arte

nel contesto allargato della società dei consumi, dove le possibilità mediali di ricezione delle immagini risultano potenziate e disseminate in una molteplicità di esperienze quotidiane a disposizione del pubblico. L'esperienza dell'arte mediata dalla riproduzione fotografica e cinematografica si confronta in questo caso con altre esperienze quotidiane e sociali legate alla visualità, in cui il linguaggio dell'arte si mescola con i linguaggi visivi della pubblicità, dell'illustrazione, del disegno infantile, dei manifesti grafici, del cinema. Il documentario d'arte appare, nella nuova condizione mediale descritta da Berger, sotto molti aspetti prossima alla nostra attuale condizione postmediale, come una fra le molteplici possibilità di uso e risignificazione consapevole delle opere d'arte e del patrimonio artistico, rivelandone la dimensione ideologica e sociale implicita.

---

## Note

[1] Sulla vitalità contemporanea della categoria di aura, da intendere, in alternativa a Walter Benjamin, come l'atmosfera, le circostanze e le cornice sociali di costruzione e diffusione dell'artistico e dell'estetico: cfr. Dal Lago, Giordano 2006.

[2] "Avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare" (Benjamin [1939] 2012, 197); cfr. Pinotti 2018, 11-14.

[3] Non stupisce che Lech Majewski abbia realizzato nel 2011 il film *I colori della passione* (*The Mill and the Cross*), che consiste in un attraversamento narrativo e cinematografico del quadro di Bruegel.

---

## Riferimenti bibliografici

Adorno [1955] 2018

T.W. Adorno, *Valéry, Proust e il museo*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* [*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955], traduzione di A. Burger Coni, Torino 2018, 163-175.

Agamben 2005

G. Agamben, *Profanazioni*, Milano 2005.

Alter 2006

N.M. Alter, *Chris Marker*, Urbana-Chicago 2006.

Aumont [1989] 1991

J. Aumont, *L'occhio interminabile: cinema e pittura* [*L'œil interminable: cinéma et peinture*, Paris 1989], traduzione di D. Orati, Venezia 1991.

Bazin [1949] 2018

A. Bazin, *La cinéma et la peinture: Van Gogh* ["La revue du cinéma", 19-20, automne 1949], in Id., *Écrits complets*, éd. H. Joubert-Laurencin, I, Paris 2018, 595-598.

Bazin [1954] 2018

A. Bazin, *Les statues meurent toujours deux fois. Le prix Jean Vigo* ["L'Observateur d'aujourd'hui", 195, 4 février 1954], in Id., *Écrits complets*, éd. H. Joubert-Laurencin, II, Paris 2018, 1479-1480.

Bazin [1957] 2018

A. Bazin, *Encore la censure: Les films meurent aussi* ["France Observateur", 349, 17 janvier 1957], in Id., *Écrits complets*, éd. H. Joubert-Laurencin, II, Paris 2018, 2092-2094.

Benjamin [1955] 2000

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1955], prefazione di C. Cases, traduzione di E. Filippini, Torino 2000.

Benjamin [1939] 2012

W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire* [*Über einige Motive bei Baudelaire*, "Zeitschrift für Sozialforschung", 8 1939], in Id. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, traduzione di E. Ganni rivista da A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012, 163-202.

Berger [1972] 2015

J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* [*Ways of Seeing*, London 1972] a cura di M. Nadotti, Milano 2015.

Bertolini 2013

M. Bertolini, *Metamorfosi dello sguardo e anacronismo delle forme nel dispositivo iconotestuale del Musée imaginaire di Malraux*, "Carte semiotiche. Anacronie. La temporalità plurale delle immagini", a cura di A. Mengoni, *Annali* 1 (ottobre 2013), 110-124.

Bertozzi 2008

M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Padova 2008.

Bruno 1980

R. Bruno, *La filosofia dell'arte di Ragghianti*, "Nuova Antologia" 540, 2133 (gennaio-marzo 1980), 203-212.

Carboni 2002

M. Carboni, *Locchio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano 2002.

Carboni 2013

M. Carboni, *Peregrinazioni dell'aura: tre forme di vita postuma*, "Rivista di Estetica", a cura di G. Di Giacomo e L. Marchetti 52/1 (Aura) (2013), 17-25.

Casini 2005

T. Casini, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, "Annali di critica d'arte" 1 (2005), 431-457.

Casini 2018

T. Casini, *La cinematizzazione produce estasi? Sfida a Leonardo e Michelangelo*, "piano b" 3, 2 (2018), 119-145.

Cometa 2020

M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano 2020.

Costa 1995

A. Costa, *Cinema, arte della visione*, in Id. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. I critofilm d'arte*, Udine 1995, 9-32.

Costa 2002

A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino 2002.

Cuccu 1995

L. Cuccu, *Carlo Ludovico Ragghianti: la linguistica della visione e l'esperienza del cinema*, in A. Costa (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. I critofilm d'arte*, Udine 1995, 75-101.

Dal Lago, Giordano 2006

A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna 2006.

De Groof 2019

M. De Groof, *Les statues meurent aussi (Chris Marker et Alain Resnais, 1953) – mais leur mort n'est pas le dernier mot*, "Décadrages" 40-42 (2019), 72-93.

Didi-Huberman [2000] 2007

G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini [Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000], Torino 2007.

Didi-Huberman 2013

G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris 2013.

Fahle [2020] 2023

O. Fahle, *Teorie del film documentario [Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*, Hamburg 2020], traduzione di M. Guerra, Torino 2023.

Fiedler [1913-14] 1963

K. Fiedler, *L'attività artistica. Tre saggi di estetica e teoria della "pura visibilità"* [Schriften über Kunst, hrsg. von H. Konnerth, München 1913-14], prefazione di C.L. Ragghianti, traduzione di C. Sgorlon, Vicenza 1963.

Fiedler [1991] 2006

K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa [Schriften zur Kunst*, hrsg. von G. Boehm, München 1991], a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo 2006.

König 2007

A.H. König, *Where Do Statues Go When They Die? On Art, Colonialism and Complicity: Thoughts after Seeing Les Statues meurent aussi (Statues Also Die), a Film by Alain Resnais and Chris Marker*, "h2so4", 14 (2007).

Krauss [1990] 1996

R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia [Le Photographique*, Paris 1990], a cura di E. Grazioli, Milano 1996.

Lupton 2005

C. Lupton, *Chris Marker. Memories of the Future*, London 2005.

Malraux [1951] 2004

A. Malraux, *Le Musée imaginaire [Les Voix du silence*, I, Paris 1951], in Id., *Écrits sur l'art*, sous la direction de J.-Y. Tadié, I, Paris 2004, 201-331.

Manet, Marker 1961

E. Manet, *Tres semanas de trabajo junto a Chris Marker*, "Cine Cubano", 4 (1961).

Marker 1961

C. Marker, *Commentaires 1*, Paris 1961.

Michaud 2000

P.A. Michaud, *Ut pictura pellicola. Ragghianti filma la pittura*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milano 2000, 179-184.

Nichols [2010] 2014

B. Nichols, *Introduzione al documentario [Introduction to Documentary]*, Bloomington 2010], traduzione di A. Arecco, Milano 2014.

Perniola 2003

I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Torino 2003.

Perniola 2025

I. Perniola, *Gli anni della ricostruzione*, in M. Bertozzi, I. Perniola (a cura di), *Storia del cinema documentario*, Roma 2025, 95-115.

Pinotti 2018

A. Pinotti, *Aura*, in Id. (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino 2018, 11-14.

Ragghianti [1950] 1975

C.L. Ragghianti, *I problemi artistici e tecnici del film [1950]*, in Id., *Arti della visione I: Cinema*, Torino 1975, 163-174.

Ragghianti [1950a] 1975

C.L. Ragghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte [1950a]*, in Id., *Arti della visione I: Cinema*, Torino 1975, 225-240.

Ragghianti [1955] 1975

C.L. Ragghianti, *Informazioni sul critofilm d'arte [1955]*, in Id., *Arti della visione I: Cinema*, Torino 1975, 241-255.

Ragghianti [1934] 1976

C.L. Ragghianti, *Cinema e teatro [1934]*, in Id., *Arti della visione II: Spettacolo*, Torino 1976, 5-35.

Ragghianti [1975] 1979

C.L. Ragghianti, *Percorso e discorso [1975]*, in Id., *Arti della visione III: Il linguaggio artistico*, Torino 1979, 5-32.

Scotini 2000

M. Scotini, *Cinematografie della visione. Carlo L. Ragghianti, l'immagine e il tempo*, in Id. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milano 2000, 31-46.

Scremin 1995

P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. Costa (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. I critofilm d'arte*, Udine 1995, 103-130.

Scremin 2000

P. Scremin, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milano 2000, 150-165.

Tommei 2014

T. Tommei, *Ut pictura pellicola. Dissolvenze incrociate: Ragghianti, cinema e arti figurative*, Lucca 2014.

Zarader 1999

J.-P. Zarader, *Les Voix du silence d'André Malraux et Les Statues meurent aussi d'Alain Resnais et*

Chris Marker: *une harmonie polémique*, in C. Moatti, W.G. Langlois (éds.), *André Malraux. Réflexions sur les arts plastiques*, 10, Paris – Caen 1999, 163-166.

Zarader 2007

J.-P. Zarader, *Empathie ou métamorphose: Les statues meurent aussi. Les Voix du silence*, in Y. Maraud (éd.), «Arts premiers», «arts derniers», *confrontation, convergences*, Centre culturel de l'Abbaye de Daoulas, Daoulas (Finistère) 2007, 63-65.

---

## English abstract

The paper aims to reconstruct three significant moments in the history of art documentaries from the second half of the 20th century: the "critofilm" of Carlo Ludovico Ragghianti (1948-1964), the short film *Les statues meurent aussi* by Chris Marker and Alain Resnais (1950-1953), and the television series *Ways of Seeing* by John Berger (1972). Following the reflections of Benjamin and Agamben, these works can be interpreted as critical practices of desacralization and profanation, targeting both the museum space and a certain monumental conception of art history. The problematic and never neutral relationship between the camera and the museum space lies at the heart of these practices of conscious remediation, which, in various ways, aim to release new modes of experiencing works of art. Starting from these examples, the essay intends to reflect on the theoretical, aesthetic, and political short-circuit resulting from the encounter and conflict between a medium of technological reproduction and the exhibition space of the museum or gallery. Drawing on the specific and differing historical and cultural approaches proposed by Ragghianti, Marker, and Berger, the art documentary establishes itself as a critical and discursive practice open to potential political and social use.

---

*keywords* | Art Documentary; Profanation; Carlo Ludovico Ragghianti; Chris Marker; John Berger.

---

# I 'Giochi del Senso e/o Nonsense' e l'Invito alla Quadriennale del 1996

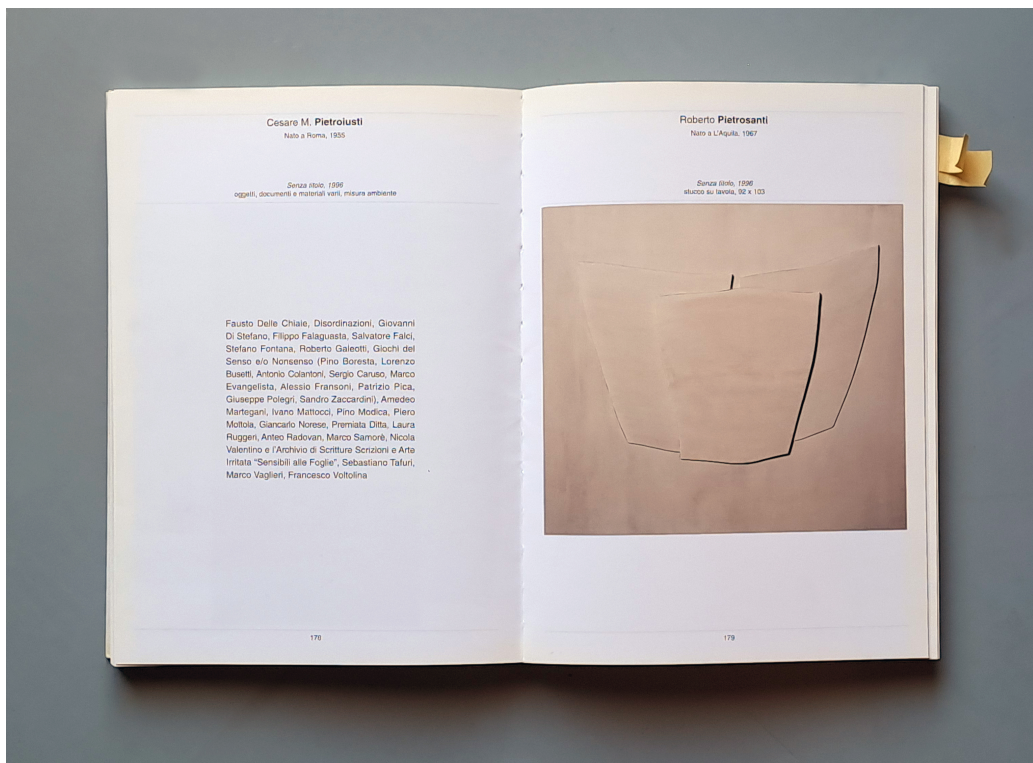
## Il racconto di una incursione

Cesare Pietroiusti

La Quadriennale di Roma è stata fondata negli anni Trenta come una mostra dedicata all'arte italiana, una mostra funzionale a dare visibilità e occasioni di vendita agli artisti iscritti alla corporazione fascista. Una tale impronta 'di regime' è rimasta molto a lungo, negli statuti, nei regolamenti, nelle modalità di concepimento e di gestione della rassegna.

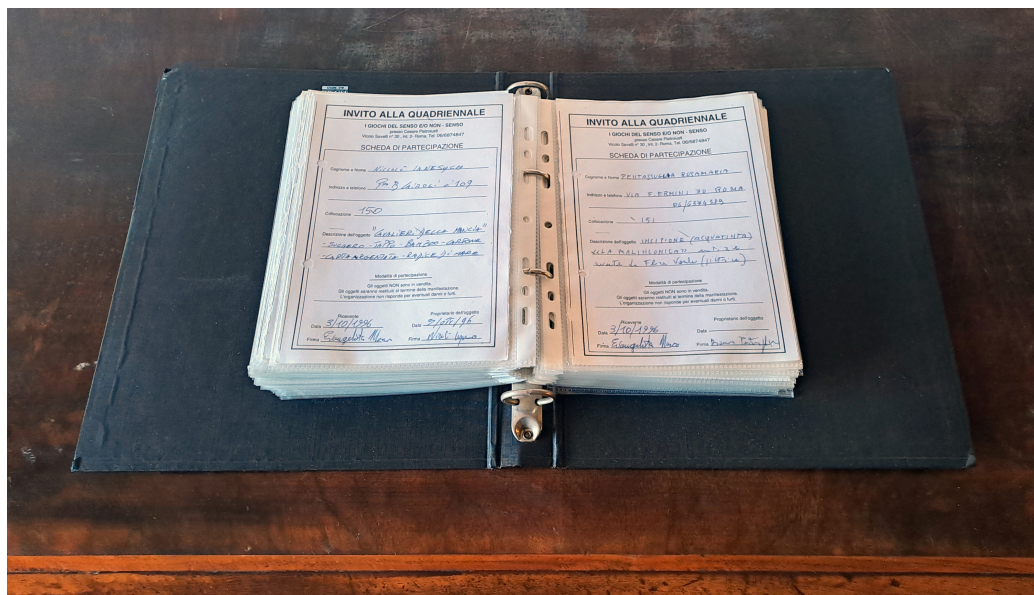
Nel 1996 la mostra era stata affidata alla curatela di sette critici d'arte, tutti di nomina politica, i quali non presentarono una visione curatoriale ma, nei fatti, si limitarono a una serie di lunghe riunioni e a qualche polemica per definire una lista di nomi di artisti invitati. Tale lista risultava essere l'unico argomento, l'unico senso, della mostra. Ecco perché, una volta ricevuto l'invito (per un artista, ricevere un invito a una mostra fa comunque piacere), pensai che l'unica risposta possibile, a parte declinarlo, fosse quella di fare un lavoro proprio su quel problema, cioè tematizzare la questione dell'invito. Cosa significa essere invitati, quali possibilità critiche, di spiazzamento o di gioco offre, e quali i modi per farne un'opera per la mostra?

Fra i 170 artisti ufficialmente selezionati, non ce n'era quasi nessuno di quelli con cui avevo, negli anni precedenti, condiviso esperienze e prese di posizione. Di conseguenza, pensai di rimediare in qualche modo, proponendo ad artisti amici o compagni di strada di esporre, con me, nello spazio messo a disposizione per i miei lavori (quantificato, da regolamento, in un certo numero di metri quadrati di parete o di pavimento). Così, quando mi furono chieste informazioni specifiche sul mio lavoro da pubblicare sul catalogo, mandai la seguente didascalia: "Senza titolo, 1996. Oggetti, documenti e materiali vari; misure ambiente". Inoltre, al posto dell'immagine dell'opera, indicai una lista di nomi – che in effetti è stata pubblicata, inquadrata nella pagina del catalogo come se fosse un'opera: Fausto Delle Chiaie, Disordinazioni, Giovanni Di Stefano, Filippo Falaguasta, Salvatore Falci, Stefano Fontana, Roberto Galeotti, 'Giochi del Senso e/o Nonsense' (Pino Boresta, Lorenzo Busetti, Antonio Colantoni, Sergio Caruso, Marco Evangelista, Alessio Franson, Patrizio Pica, Giuseppe Polegri, Sandro Zaccardini), Amedeo Martegani, Ivano Mattocci, Pino Modica, Piero Mottola, Giancarlo Norese, Premiata Ditta, Laura Ruggeri, Anteo Radovan, Marco Samorè, Nicola Valentino e l'Archivio di Sensibili alle Foglie, Sebastiano Tafuri, Marco Vaglieri, Francesco Voltolina. In questa lista compaiono alcuni degli artisti



1 | *Ultime generazioni*, Quadriennale 1996, Catalogo della mostra, De Luca Editore, Roma 1996, dettaglio. Foto Giorgia Accorsi, Courtesy Studio Pietroiusti.

del gruppo 'Jartrakor' (con cui avevo lavorato alla fine degli anni '70 e nei primi anni '80)[1], gli artisti del 'Gruppo di Piombino' (sodalizio attivo fra 1987 e 1992)[2], artisti milanesi e bolognesi conosciuti e frequentati a metà degli anni '90, e va inoltre notata l'importante presenza di Sensibili alle Foglie, casa editrice e archivio di manufatti artistici provenienti da istituzioni totali come manicomi e carceri e di testimonianze di prima mano di ex-bri-gatisti o appartenenti ad altri gruppi politici che avevano, negli anni '70, scelto la lotta armata[3]. Infine, è indicato il (folto) gruppo di artisti denominato 'Giochi del Senso e/o Nonsenso' di cui, all'epoca, facevo parte già da un paio d'anni[4]. Con questi ultimi parlai estesamente del progetto. Quasi subito, da tali discussioni, venne fuori la proposta di estendere ulteriormente, ovvero, indefinitamente, l'invito a tutti coloro che avessero voluto partecipare, a qualsiasi titolo e per qualsiasi motivo, fossero artisti o meno. L'idea sembrò quella giusta, e tutti cominciammo a darci da fare per diffonderla il più possibile. A parte il passaparola e alcune affissioni murali (illegali), riuscimmo anche a far pubblicare la notizia su qualche giornale. La posta elettronica – e ancora meno le reti sociali digitali – non esisteva o almeno era ancora molto poco diffusa.



2 | 'Giochi del Senso e/o Nonsense', *Invito alla Quadriennale*, 1996, schede di partecipazione (dettaglio). Foto Giorgia Accorsi, Courtesy Studio Pietroiusti.

Per ovvi motivi decidemmo di non condividere la nostra decisione con i curatori né con gli uffici della Quadriennale, la cui inaugurazione era prevista per il 25 settembre 1996, divisa fra due sedi romane: Palazzo delle Esposizioni e Ala Mazzoniana della Stazione Termini.

Fra agosto e settembre il mio studio di Vicolo Savelli si trasformò in base operativa (per l'occasione, e per poter ricevere messaggi nella segreteria, installai la linea telefonica, che ancora non avevo), e si riempì di centinaia di oggetti di ogni genere. Ogni proponente ricevette una "scheda di partecipazione", numerata e controfirmata, con una breve descrizione dell'oggetto da esporre e il titolo (quando c'era). Le schede sono ancora tutte presso il mio archivio, in un grande raccoglitore nero. In questo momento, in cui sto scrivendo questo testo, le prendo in mano dopo molti anni e le conto. In totale sono 263.

Il progetto non sarebbe potuto andare a buon fine se non si fossero verificate una serie di circostanze, per noi, fortunate: una soffiata di una delle assistenti curatrici – unica persona dello staff della Quadriennale che conosceva e aveva capito il senso del nostro lavoro – ci informò che uno spazio piuttosto ampio dell'Ala Mazzoniana era rimasto vuoto perché avrebbe dovuto ospitare la casa editrice De Luca, responsabile della pubblicazione del catalogo che, però, era molto lontano dall'essere pronto; l'allestimento dell'intera mostra era stato affidato allo studio di un noto architetto e, a causa della complessità del progetto proposto, alla data prevista per l'inaugurazione circa un quarto dell'allestimento stesso non era disponibile. Non potendo posporre l'inaugurazione (a causa dell'arrivo previsto del Presidente della Repubblica), la direzione della mostra decise di chiudere, subito



3 | 'Giochi del Senso e/o Nonsense', *Invito alla Quadriennale*, 1996, veduta dell'allestimento. Foto dell'autore.

dopo la giornata dell'inaugurazione, e di riaprire – circa quindici giorni dopo – quando i lavori fossero stati finalmente completati. Di fatto, all'inaugurazione, i lavori di più di trenta artisti invitati non erano visibili. Questa situazione di disorganizzazione e confusione favorì il nostro piano; nei giorni precedenti ci eravamo fatti amici alcuni fra gli addetti alla vigilanza.

A ventiquattr'ore dall'inaugurazione arrivammo, di sera tardi, nella sede espositiva con tre o quattro automobili cariche di opere e, grazie a quanto detto sopra, riuscimmo a occupare senza sforzo lo spazio previsto per l'editore del catalogo e a trovare un posto per ognuno degli oggetti che ci erano stati consegnati. La sala era perfetta, con una bella *boiserie* a scansie quadrate molto adatte a ospitare piccoli oggetti, e con una notevole altezza delle pareti, e i quadri più grandi finirono lassù, per rispettare il principio per cui ogni pezzo esposto avesse simile visibilità.

Molte opere vennero portate e allestite a mostra iniziata. Tutti i sabati lo spazio era disponibile per performance, piccole conferenze, riunioni e altri eventi.

In sintesi, l'operazione risultò evidentemente critica per diversi aspetti. La paternità dell'opera fu trasferita da un singolo artista a un gruppo. Artisti non ufficialmente invitati risultarono inclusi: come per una sorta di proprietà transitiva, erano invitati da un invitato.



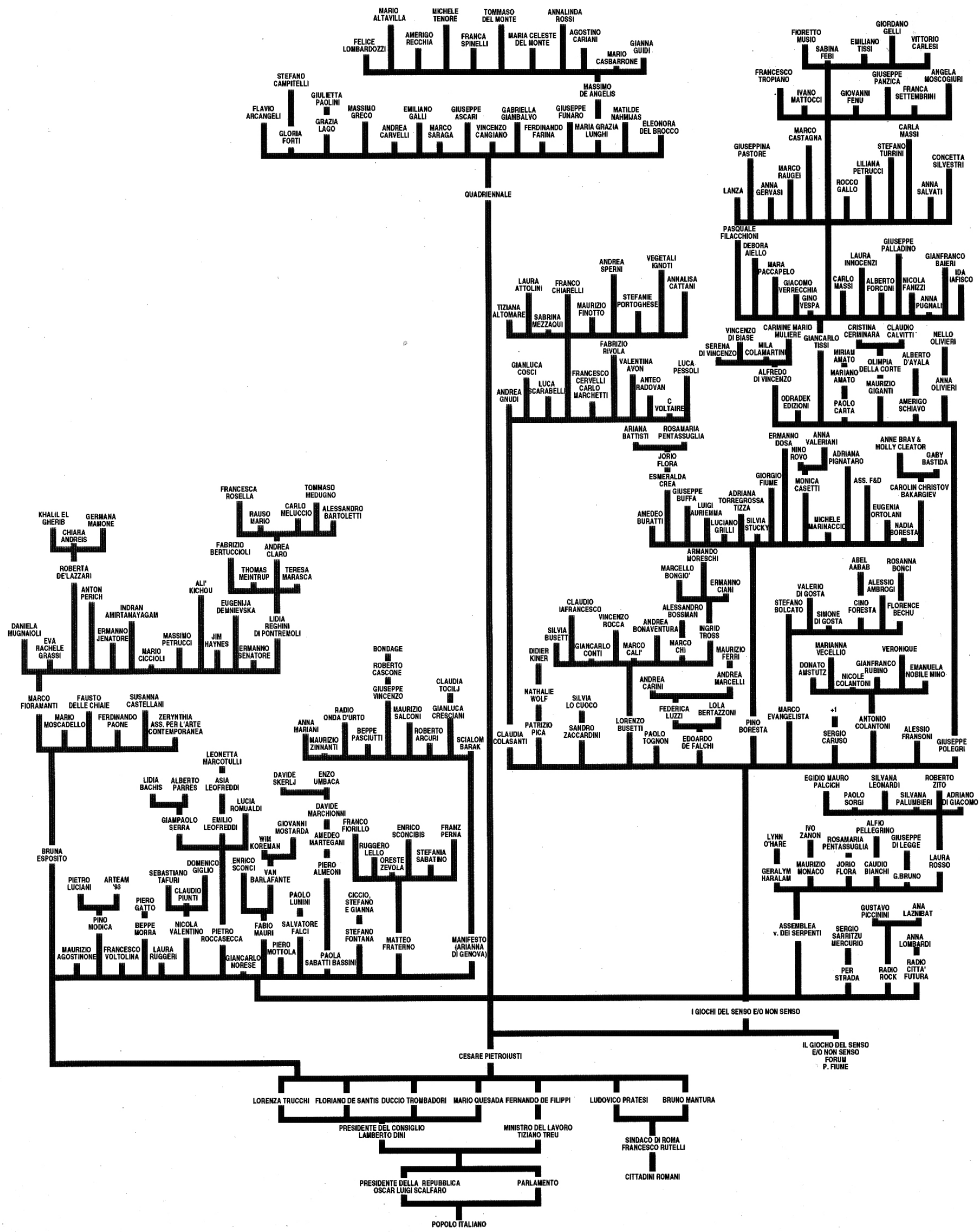
4 | 'Giochi del Senso e/o Nonsense', *Invito alla Quadriennale*, 1996, dettaglio dell'allestimento. Foto dell'autore.

Non-artisti furono accolti in mostra alla stessa stregua degli artisti. Non venne operata alcuna selezione rispetto all'esibizione degli oggetti che ci erano stati affidati.

Lo spazio sacrale, statico, a statuto prefissato, della mostra, fu profanato poiché portammo dentro diversi elementi mescolando i livelli di intervento – performance, test, giochi, attività para-didattiche – e decostruendo la distinzione opera/non-opera.

Infine, le immagini fotografiche che documentano l'installazione dei 263 oggetti mostrano un dato rilevante che, oltre a essere dovuto alla natura del progetto, è stato determinato dalle caratteristiche dello spazio espositivo. Si tratta del fatto che, da un punto di vista di riconoscibilità e forse anche di auraticità, l'insieme è molto più significativo della somma delle singole opere. L'aura di ciascun oggetto presente è sacrificata a vantaggio di una raccolta che sembra collocarsi in un punto, intermedio e indecidibile, fra una mostra, un archivio, una *Wunderkammer* e un negozio di cianfrusaglie.

Per tutta la durata dell'operazione si costituì una rete di persone e gruppi interessati ad approfondire questa esperienza attraverso discussioni collettive e tentativi di creare, a partire da ciò, una organizzazione mutuale fra artisti[5]. Per accogliere tutti quelli che volevano partecipare, riuscimmo a farci prestare, per alcuni pomeriggi dei mercoledì di



5 | 'Giochi del Senso e/o Nonsense', *Invito alla Quadriennale*, 1996, la diramazione dell'invito. Courtesy Studio Pietroiusti.

ottobre e novembre, la sala del comitato di quartiere in via dei Serpenti. Vennero artisti da mezza Italia.

Sebbene le informazioni su questa generalizzata possibilità di essere “invitati alla Quadriennale” non soltanto fossero circolate sulla stampa, ma fossero anche scritte in bella vista all’ingresso della sala, la direzione della mostra si rese conto delle finalità dell’operazione soltanto alcune settimane dopo, quando un giornalista di Repubblica lo fece presente alla Presidente, e quando un anonimo collezionista chiese all’“Ufficio vendite” (che era stato abolito negli anni ’70 e ripristinato per l’occasione) di acquistare un lavoro che era esposto nella nostra installazione.

A quel punto fui convocato dalla Direzione per dare spiegazioni, fui accusato di danno all’immagine della Quadriennale, fui minacciato di azioni legali e mi fu detto che la sala sarebbe stata chiusa. Ovviamente nulla di tutto ciò, alla fine, accadde.

Una volta chiusa la mostra (25 novembre 1996) ciascuna delle persone che avevano partecipato ricevette indietro l’oggetto che ci aveva lasciato.

L’iniziativa, insomma, ebbe successo; non tanto perché la generalizzazione dell’invito avesse potuto creare una reale opportunità di legittimazione artistica per le singole opere esposte, cosa che sarebbe stato ingenuo e superficiale pensare. L’operazione era soprattutto una critica ai meccanismi della mostra e le centinaia di adesioni diventarono, di fatto, uno strumento per dare evidenza a tale critica. Più o meno consapevolmente, ciascuna persona partecipante accettò il sacrificio della propria individualità artistica a vantaggio del progetto collettivo[6].

Quel che mi pare evidente è che l’istituzione non fu in grado di confermare e sostenere le premesse paradossali da cui partiva e secondo le quali la Quadriennale è una mostra che riconosce gli artisti italiani e che quindi ha il suo senso proprio e soltanto in una selezione (sei mesi di lavoro della commissione per decidere chi è dentro e chi è fuori). Come dire che, una volta stilata la lista degli invitati, la faccenda, culturalmente, era chiusa e la mostra, sostanzialmente, inutile.

Infine, fu chiaro che ogni intervento censorio avrebbe avuto l’effetto non di annullare bensì di amplificare la portata critica, e forse anche quella mediatica, dell’operazione, rovesciando il paradosso di una scelta senza contenuto, contro l’istituzione.

---

## Note

[1] Il Centro studi e spazio sperimentale sui problemi dell’arte Jartrakor è stato fondato nel 1977 da Sergio Lombardo (che mise per questo a disposizione il suo atelier nel centro di Roma), Anna Homberg e il sottoscritto e ha funzionato per molti anni come luogo di ricerca teorica, laboratorio di sperimentazione e spazio espositivo. Nel 1979, i tre fondatori, insieme a Domenico Nardone, hanno dato vita alla “Rivista di Psicologia dell’Arte”.

[2] Il 'Gruppo di Piombino' è stato un collettivo artistico attivo dal 1984 al 1992. Ne facevano parte il teorico Domenico Nardone e gli artisti Salvatore Falci, Stefano Fontana e Pino Modica nonché, dal 1987, l'autore di questo testo. Quella del 'Gruppo di Piombino' è considerata un'esperienza che ha percorso molte delle ricerche della cosiddetta Arte relazionale e delle pratiche artistiche partecipative che si sono affermate internazionalmente negli anni Novanta.

[3] Sensibili alle Foglie è una casa editrice e laboratorio di ricerca sociale fondata a Roma nel 1990; oltre a pubblicare libri (fra l'altro, sull'esperienza armata che ha attraversato l'Italia negli anni '70 del Novecento), raccoglie – sotto il nome di Archivio di arte ir-ritata – e valorizza opere di persone che hanno vissuto esperienze di reclusione in carcere o in manicomio.

[4] 'Giochi del Senso e/o Nonsense' è un collettivo di una quindicina di artisti fondato nel 1993 e che ha proposto in particolare azioni urbane anonime e para-legali, fra cui il progetto Disordinazioni (1994-1996).

[5] Molti degli artisti coinvolti, come organizzatori, sostenitori o partecipanti, a *Invito alla Quadriennale* diedero vita ai Progetti Oreste. Questi, cominciati nel 1997 con una residenza promossa dagli ex-galleristi Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier, nel comune di Paliano (Roma), sono proseguiti con numerose iniziative che hanno coinvolto centinaia di artisti e curatori, specie italiani, e sono culminati nell'invito, da parte di Harald Szeemann, alla mostra *dAPERTutto*, Biennale di Venezia 1999.

[6] *Invito alla Quadriennale* fu indubbiamente un lavoro complesso che, tanto a livello ideativo quanto pratico, coinvolse tutto il gruppo dei 'Giochi'. Però, da parte del "sistema dell'arte", fu messo in atto un riconoscimento autoriale individuale: per semplificare, ma forse anche per ridurne la portata, l'operazione venne letta, per lo più, come una mia opera. Anche a causa di queste dinamiche, il gruppo dei 'Giochi del Senso e/o Nonsense', finita la Quadriennale, a larghissima maggioranza e contro il mio parere, si sciolse.

---

## English abstract

This text presents Cesare Pietroiusti's firsthand account of an artistic incursion carried out during the 1996 Rome Quadriennale. Coordinated and facilitated by the art collective 'Giochi del Senso e/o Nonsense', the project served as a critical intervention against the logic of curatorial authority and artistic recognition. By indefinitely broadening the exhibition's official invitation to hundreds of uninvited contributors, the collective exposed the paradox of an institutional system that grounds artistic value in exclusion. Ultimately, attempts at containment by the exhibition's management failed, since any act of censorship would have merely amplified the work's critical impact.

---

*keywords* | Quadriennale di Rome; Invitation; Inclusion/exclusion; Participation; Collective art.

---



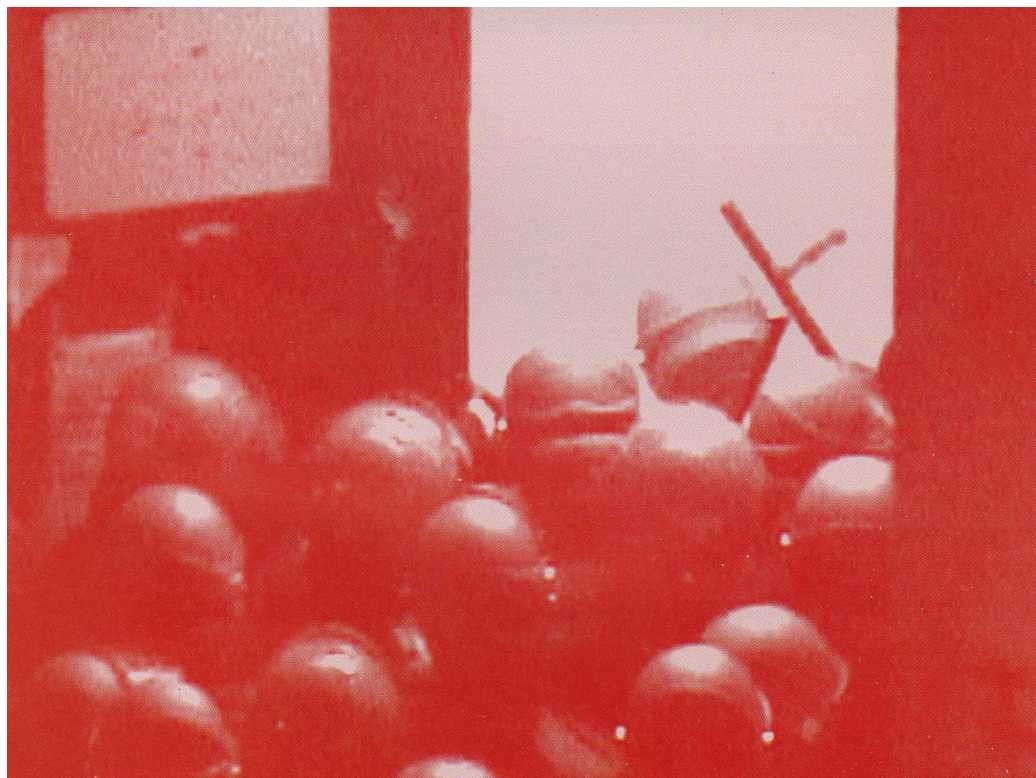


# Territori



# Politica dell'immagine. Vedere, conoscere, restituire

Carlo A. Bachschmidt



*Still frame* dal girato di Hamish Campbell sul blitz alla scuola Diaz, 21 luglio 2001.

## **Introduzione: immagini, verità pubblica, domanda di ricerca**

Le immagini occupano oggi una posizione centrale nella costruzione della verità pubblica. Fotografie, video, registrazioni di sorveglianza, immagini satellitari e modelli tridimensionali intervengono sempre più frequentemente nei processi attraverso cui eventi complessi vengono raccontati, interpretati e giudicati. Nei dibattiti pubblici contemporanei – dai conflitti armati alle proteste di piazza, dalle indagini giudiziarie alle crisi umanitarie – le immagini non svolgono soltanto una funzione illustrativa (Huysen 2003;

Baron 2014). Esse contribuiscono a definire ciò che viene riconosciuto come fatto, ciò che appare credibile e ciò che rimane invece incerto o contestato.

Questa centralità sembra suggerire che la crescente disponibilità di immagini renda il mondo più trasparente. L'espansione dei dispositivi di registrazione, la diffusione capillare degli smartphone e la presenza costante di sistemi di sorveglianza sembrano promettere un accesso diretto alla realtà degli eventi (Chun 2011). Tuttavia, la proliferazione visuale che caratterizza il presente produce spesso l'effetto opposto. L'accumulazione di materiali visivi non coincide necessariamente con una maggiore intelligibilità del reale. Al contrario, la moltiplicazione delle immagini può generare una frammentazione del visibile che rende difficile stabilire relazioni tra i fatti, isolando episodi e sequenze in una successione discontinua di frammenti.

In questo contesto, vedere non equivale automaticamente a conoscere. Le immagini circolano rapidamente, vengono selezionate, montate, decontestualizzate e reinterpretate in contesti diversi (Crawford 2021). Un singolo fotogramma può essere assunto come prova, contestato come manipolazione o trasformato in simbolo mediatico. L'abbondanza di immagini non elimina il conflitto interpretativo: spesso lo intensifica. La visibilità, lungi dal produrre automaticamente verità, diventa uno spazio di contesa in cui diverse narrazioni cercano di affermarsi.

A partire da ciò, il presente saggio si propone di interrogare il ruolo politico delle immagini tecniche nelle pratiche contemporanee di investigazione visuale. La domanda che guida l'analisi può essere formulata in questi termini: in che modo le immagini possono operare non soltanto come rappresentazioni degli eventi, ma come strumenti di conoscenza critica e di responsabilità pubblica? In altre parole, quali condizioni permettono alle immagini di contribuire alla comprensione di eventi complessi, anziché limitarsi a produrre nuove forme di ambiguità interpretativa?

L'ipotesi sostenuta è che le immagini non debbano essere concepite come evidenze isolate, ma come processi relazionali. La loro capacità conoscitiva non emerge dalla singola fotografia o dalla singola ripresa video, ma dalla messa in relazione di materiali differenti. Operazioni come il montaggio, la sincronizzazione temporale, la comparazione tra punti di vista e la ricostruzione spaziale permettono di trasformare frammenti visivi dispersi in configurazioni interpretabili. Per indicare questa condizione propongo il concetto di *immagine-processo*, con cui si intende una configurazione visuale costruita attraverso la relazione tra materiali eterogenei, temporalità multiple e dispositivi tecnici differenti.

In questa prospettiva, l'immagine non è più pensata come un oggetto concluso, ma come parte di un processo conoscitivo. La fotografia o il video non rappresentano semplicemente un evento già dato; partecipano alla sua ricostruzione. L'immagine diventa un elemento di un campo più ampio di relazioni in cui intervengono archivi, testimonianze, dati spaziali e strumenti analitici. La conoscenza non si produce nel momento in cui

l'immagine viene osservata, ma nel lavoro di relazione che permette di collocarla in una sequenza, in uno spazio e in un contesto interpretativo.

L'argomentazione si sviluppa lungo tre passaggi principali. In primo luogo, il saggio analizza il ruolo delle immagini come dispositivi di produzione del visibile nel quadro teorico aperto da Michel Foucault, Nicholas Mirzoeff e Horst Bredekamp. In questa prospettiva le immagini non sono considerate semplici rappresentazioni, ma elementi di apparati che organizzano lo sguardo e definiscono ciò che può essere visto e ciò che rimane invisibile. In secondo luogo, il testo prende in esame il caso del G8 di Genova del 2001, dove pratiche di ricostruzione audiovisiva hanno anticipato alcune metodologie oggi riconosciute nelle indagini forensi sulle immagini. Infine, il saggio discute il paradigma contemporaneo dell'investigazione visuale sviluppato negli ultimi anni nel campo delle *investigative aesthetics*, con particolare attenzione al lavoro di Forensic Architecture e alle pratiche che utilizzano immagini, dati e modelli spaziali per ricostruire eventi complessi.

L'obiettivo non è dimostrare che le immagini possano produrre una verità definitiva. Piuttosto, il saggio intende mostrare come esse possano contribuire alla costruzione di spazi pubblici di verifica, in cui la visione non è un atto passivo ma una pratica condivisa di interpretazione e responsabilità. In questo senso, le immagini non chiudono il conflitto interpretativo; lo rendono visibile e discutibile. Proprio in questa possibilità di riaprire il campo dell'interpretazione risiede il loro potenziale politico.

### **Immagine come dispositivo**

Nel corso del Novecento la fotografia e il cinema hanno progressivamente assunto una funzione probatoria sempre più rilevante, fino a diventare strumenti centrali nella costruzione della verità pubblica. Processi giudiziari, inchieste giornalistiche, documentazione storica e comunicazione politica hanno fatto ampio ricorso alle immagini come forme di evidenza visiva capaci di attestare l'esistenza di un evento o di sostenere una determinata interpretazione dei fatti. In questo passaggio, la fotografia e il filmato sono stati spesso percepiti come tracce dirette della realtà, elementi in grado di restituire ciò che è accaduto con una presunta immediatezza.

Questa fiducia nell'evidenza dell'immagine tecnica ha accompagnato gran parte della cultura visiva moderna. Tuttavia, la diffusione delle tecnologie digitali e la crescente complessità dei sistemi di produzione e circolazione delle immagini hanno reso sempre più evidente che tale evidenza non è mai neutrale. Ogni immagine è prodotta, selezionata e attivata all'interno di apparati tecnici, istituzionali ed economici che ne orientano il senso e ne determinano le condizioni di visibilità.

Il concetto di dispositivo elaborato da Michel Foucault consente di comprendere questa dimensione. Con il termine dispositivo, Foucault indica un insieme eterogeneo di pratiche, istituzioni, tecnologie e discorsi che concorrono a organizzare ciò che può essere visto, detto e pensato in un determinato contesto storico (Foucault 1976). Le immagini non

sono quindi semplici rappresentazioni del reale, ma elementi di una rete di relazioni che contribuisce a definire le modalità attraverso cui il mondo diventa percepibile e interpretabile.

Applicata al campo visivo, questa prospettiva implica uno spostamento significativo. L'immagine non è più soltanto ciò che mostra, ma parte di un sistema che regola l'accesso alla visibilità. Nicholas Mirzoeff ha mostrato come la visualità moderna sia strettamente legata a pratiche di potere che organizzano lo spazio sociale e disciplinano i corpi. In questo senso, la visualità non coincide semplicemente con l'atto di vedere, ma con "l'autorità di determinare ciò che può essere visto e ciò che deve rimanere invisibile" (Mirzoeff 2011, 2).

Parallelamente, Horst Bredekamp ha insistito sul carattere attivo delle immagini, sottolineando come esse non siano soltanto oggetti passivi di interpretazione, ma operatori culturali capaci di produrre effetti nel mondo sociale. Le immagini agiscono: orientano lo sguardo, suggeriscono interpretazioni, costruiscono forme di evidenza che possono influenzare decisioni politiche, giudiziarie e mediatiche (Bredekamp 2017).

In questo quadro, la promessa di oggettività associata alle immagini tecniche appare particolarmente problematica. L'immagine non è mai una traccia immediata del reale, ma il risultato di una serie di decisioni che precedono e accompagnano la sua produzione. Ogni fase del processo implica una scelta: dove collocare una camera, quale angolazione privilegiare, cosa includere o escludere dall'inquadratura, quali materiali conservare, come montarli e chi potrà accedervi.

Queste decisioni non sono mai puramente tecniche. Esse riflettono contesti istituzionali, finalità operative e rapporti di potere che influenzano profondamente il modo in cui un evento viene registrato e successivamente interpretato. Un sistema di sorveglianza urbana, ad esempio, produce immagini secondo logiche differenti rispetto a un reportage giornalistico o a una registrazione amatoriale. Ogni dispositivo visuale organizza il visibile secondo criteri specifici, determinando ciò che appare rilevante e ciò che rimane fuori campo.

Riconoscere il carattere dispositivo delle immagini significa quindi spostare l'attenzione dal contenuto visivo alle condizioni della sua produzione. Non si tratta soltanto di interpretare ciò che un'immagine mostra, ma di interrogare il sistema di relazioni tecniche, istituzionali e culturali che ne rende possibile l'esistenza. In questo senso, l'immagine tecnica non può essere considerata una finestra neutrale sul reale, ma un nodo all'interno di un campo di forze che organizza la visibilità e contribuisce a definire ciò che, in un determinato momento storico, può essere riconosciuto come vero.

### **Immagine-processo**

Nel presente saggio il termine immagine-processo non indica una proprietà ontologica dell'immagine né una semplice funzione tecnologica. Esso designa piuttosto una pratica

epistemica, un modo di intendere la produzione di conoscenza a partire dalle immagini. In questa prospettiva l'immagine non viene considerata come un oggetto autosufficiente, capace di testimoniare direttamente un evento, ma come un elemento di una configurazione più ampia, costruita attraverso relazioni, confronti e operazioni interpretative.

Un'immagine-processo è dunque una configurazione visuale che emerge dalla relazione tra materiali differenti – fotografie, video, registrazioni audio, dati spaziali, metadati digitali, testimonianze – organizzati attraverso operazioni di montaggio, sincronizzazione e comparazione. In questo quadro, la conoscenza non è contenuta nell'immagine singola ma nella rete di relazioni che la rende interpretabile. L'immagine isolata appare sempre parziale, spesso ambigua; è soltanto attraverso la sua collocazione all'interno di una costellazione di altri frammenti che diventa possibile costruire una comprensione più articolata degli eventi.

Questo spostamento implica una trasformazione dello statuto epistemologico dell'immagine. Nella cultura visuale moderna la fotografia e il film sono stati spesso concepiti come tracce dirette del reale, elementi capaci di attestare ciò che è accaduto. Tuttavia, la crescente complessità dei contesti visivi contemporanei – caratterizzati da una molteplicità di fonti, dispositivi e piattaforme – rende sempre più evidente che nessuna immagine può essere interpretata al di fuori delle relazioni che la connettono ad altre immagini e ad altri dati.

In questo senso, l'immagine-processo si colloca all'interno di una tradizione teorica che ha messo in discussione l'idea dell'immagine come evidenza immediata. Walter Benjamin aveva già suggerito che la conoscenza storica emerge dalla disposizione dei frammenti in una costellazione. "Non è che il passato illumini il presente o il presente illumini il passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato incontra l'adesso in una costellazione" (Benjamin 1940). L'immagine, nella sua prospettiva, non vale per il contenuto che mostra, ma per la posizione che occupa all'interno di una configurazione più ampia di materiali e di tempi. La comprensione nasce dall'incontro tra frammenti eterogenei, dalla loro capacità di illuminarsi reciprocamente.

Nelle pratiche contemporanee di investigazione visuale questa intuizione assume una forma metodologica precisa. Il montaggio non è più soltanto una tecnica narrativa o cinematografica, ma diventa un'operazione di conoscenza. Mettere in relazione immagini provenienti da fonti differenti significa costruire un campo di relazioni attraverso cui un evento diventa leggibile. Sincronizzare flussi video registrati da punti di vista diversi consente di ricostruire una temporalità condivisa; collocare immagini all'interno di uno spazio tridimensionale permette di rendere visibili distanze, traiettorie e linee di vista che altrimenti resterebbero invisibili.

In questo senso il montaggio assume una funzione propriamente epistemologica. Non si limita a raccontare una storia, ma organizza un dispositivo interpretativo che rende pos-

sibile la comprensione. L'immagine-processo non produce dunque una verità immediata, ma costruisce le condizioni affinché una verifica diventi possibile. La conoscenza emerge dal confronto tra frammenti, dall'analisi delle loro relazioni e dall'esposizione del percorso attraverso cui tali relazioni vengono costruite.

Questa dimensione processuale modifica anche il rapporto tra immagine e spettatore. Se l'immagine non è più una prova autosufficiente, lo spettatore non è chiamato semplicemente a riconoscere ciò che vede, ma a seguire un ragionamento. Guardare diventa parte di un processo di interpretazione che implica tempo, attenzione e confronto. L'immagine non si offre come conclusione, ma come punto di accesso a una trama di relazioni che deve essere esplorata.

Pensare l'immagine come processo significa quindi riconoscere che la conoscenza visuale non è mai immediata né definitiva. Essa prende forma attraverso pratiche di relazione, confronto e ricostruzione che rendono visibile non soltanto ciò che è accaduto, ma anche il modo in cui cerchiamo di comprenderlo. In questo senso l'immagine-processo non è semplicemente un oggetto visivo, ma un dispositivo di indagine che rende possibile interrogare criticamente il reale.

#### **Genova 2001: immagini frammentate**

Il G8 di Genova del 2001 rappresenta uno snodo emblematico per comprendere la natura politica delle immagini e la loro dimensione conflittuale. In quei giorni la produzione visiva fu straordinariamente intensa e diffusa. Migliaia di fotografie, ore di riprese televisive, video amatoriali, registrazioni provenienti da telecamere di sorveglianza e materiali prodotti dalle stesse forze dell'ordine generarono un archivio visivo vastissimo. Per la prima volta nella storia recente italiana, un evento politico e di ordine pubblico fu documentato simultaneamente da una molteplicità di sguardi distribuiti nello spazio urbano.

A prima vista questa sovrabbondanza di immagini avrebbe potuto garantire una forma di trasparenza. La presenza capillare di telecamere e macchine fotografiche sembrava promettere una documentazione completa degli eventi. Tuttavia, la proliferazione dei materiali visivi non produsse automaticamente una maggiore comprensione di ciò che stava accadendo. Al contrario, l'enorme quantità di immagini contribuì a generare una frammentazione del visibile che rese estremamente difficile stabilire relazioni tra i diversi frammenti documentari.

Le immagini del G8 circolarono fin da subito in modo discontinuo e spesso decontestualizzato. Molte riprese televisive furono montate secondo logiche narrative che privilegiavano la spettacolarizzazione degli scontri, isolando episodi di violenza dal contesto in cui si erano verificati. Allo stesso tempo, numerosi video amatoriali e fotografie rimasero dispersi in archivi personali o circolarono sui primi spazi digitali senza metadati affidabili che ne consentissero una collocazione precisa nel tempo e nello spazio. Se-

quenze isolate, prive di riferimenti temporali o spaziali, vennero utilizzate per sostenere interpretazioni radicalmente divergenti degli stessi fatti.

Accanto alla circolazione frammentaria delle immagini nello spazio mediatico, prese forma anche un lavoro di ricomposizione sistematica dei materiali visivi all'interno dei procedimenti giudiziari. Questo processo ebbe origine nei mesi immediatamente successivi al vertice del luglio 2001 con la nascita del Genoa Legal Forum, una struttura di coordinamento che riunì circa centocinquanta avvocati impegnati nella difesa degli imputati e nell'assistenza alle parti offese.

All'interno di questa rete prese forma la Segreteria legale del Genoa Legal Forum, struttura operativa incaricata di raccogliere, catalogare e analizzare la documentazione prodotta durante le giornate del G8. L'archivio non nacque inizialmente come progetto storico o archivistico, ma come strumento di lavoro per la difesa legale. Nei giorni immediatamente successivi al vertice iniziarono ad affluire centinaia di testimonianze, fotografie e video attraverso la rete dei media di movimento, dei fotografi indipendenti e delle piattaforme di informazione attive in quei giorni. Molti manifestanti consegnarono spontaneamente il proprio materiale, consapevoli che potesse costituire una prova utile nei procedimenti giudiziari.

Nel corso degli anni questo flusso di documenti si trasformò in un archivio di dimensioni eccezionali. La parte audiovisiva comprendeva circa 1.350 ore di video, oltre 80.000 fotografie e circa 18.000 registrazioni audio. A questi materiali si aggiungevano gli atti processuali prodotti dalla Procura di Genova e acquisiti nel corso delle indagini: circa 260 faldoni di documentazione, 250 videocassette VHS con riprese delle forze dell'ordine e circa 30.000 fotografie provenienti dai repertori investigativi. L'archivio includeva inoltre migliaia di comunicazioni radio delle forze di polizia, telefonate ai numeri di emergenza e registrazioni radiofoniche trasmesse durante le giornate del vertice.

All'interno dei procedimenti giudiziari questo materiale venne progressivamente riorganizzato attraverso un lavoro sistematico di analisi audiovisiva. Attraverso operazioni di sincronizzazione temporale, comparazione tra fonti differenti e montaggi multiquadrante, fu possibile mettere in relazione immagini provenienti da punti di vista diversi e ricostruire sequenze di azioni che nei singoli filmati apparivano frammentarie.

Un esempio significativo riguarda la ricostruzione dell'irruzione della polizia nella scuola Diaz. La sincronizzazione dei video girati dalla scuola Pascoli con altre riprese disponibili consentì di ricostruire con precisione la sequenza dell'operazione e di evidenziare l'introduzione delle due bottiglie molotov all'interno dell'edificio dopo l'ingresso delle forze di polizia, un elemento decisivo per l'accertamento delle responsabilità nel corso del dibattito.

Un secondo caso riguarda la carica dei Carabinieri in via Tolemaide contro il corteo autorizzato dei Disobbedienti. L'analisi comparata dei filmati e delle fotografie mostrò l'as-

senza di lanci di oggetti prima dell'intervento delle forze dell'ordine, documentando una carica indiscriminata contro un corteo di circa 10.000 persone e contribuendo a chiarire la dinamica degli scontri che precedettero l'uccisione di Carlo Giuliani.

Un ulteriore livello di ricostruzione fu reso possibile dall'analisi dei materiali audio. Le comunicazioni radio delle forze di polizia, le telefonate ai numeri di emergenza e le richieste di soccorso permisero di confrontare le decisioni operative con ciò che le immagini mostravano nello spazio urbano, trasformando l'archivio in una vera e propria mappa sonora e visiva degli eventi.

Questo lavoro di ricomposizione audiovisiva sviluppato durante i processi sul G8 rappresenta una delle prime esperienze italiane di analisi forense delle immagini prodotte in contesti di conflitto politico. Le tecniche di sincronizzazione dei flussi video, di comparazione tra fonti differenti e di ricostruzione delle sequenze temporali anticipano alcune delle metodologie che negli anni successivi sarebbero state sistematizzate nelle pratiche contemporanee di investigazione visuale.

### **Forensic Architecture e investigazione visuale**

Negli ultimi anni il lavoro sviluppato da Forensic Architecture, il gruppo di ricerca fondato da Eyal Weizman presso il Goldsmiths College di Londra, ha contribuito a ridefinire in modo significativo il rapporto tra immagini, prova e spazio pubblico (Weizman 2011). Il punto di svolta introdotto da questo approccio non consiste semplicemente nell'uso di tecnologie avanzate, ma nella trasformazione epistemologica dello statuto dell'immagine. Le immagini non sono più trattate come documenti autosufficienti, capaci di attestare direttamente un evento, ma come frammenti che acquisiscono significato solo all'interno di una rete di relazioni costruita attraverso procedure di analisi e ricomposizione. Come osserva Eyal Weizman, nelle pratiche contemporanee di investigazione visuale "la prova emerge dalla relazione tra tracce eterogenee piuttosto che da un singolo documento visivo" (Weizman 2017).

Le indagini condotte da Forensic Architecture si fondano sull'integrazione di materiali estremamente eterogenei: fotografie e video amatoriali, riprese giornalistiche, immagini satellitari, modelli tridimensionali, registrazioni audio, dati ambientali e testimonianze. Presi singolarmente, questi elementi possiedono spesso un valore probatorio limitato o ambiguo. È nella loro messa in relazione che diventa possibile produrre una ricostruzione plausibile degli eventi. L'immagine non viene quindi assunta come evidenza immediata, ma come componente di un dispositivo conoscitivo complesso, costruito attraverso operazioni di montaggio, sincronizzazione temporale e modellazione spaziale.

In questo quadro, il montaggio assume una funzione radicalmente diversa rispetto alla tradizione cinematografica o giornalistica. Non si tratta più di organizzare una narrazione coerente, ma di rendere visibili le relazioni tra frammenti provenienti da punti di vista differenti. Attraverso la sincronizzazione dei flussi audiovisivi, ad esempio, è possibile

collocare più riprese all'interno della stessa sequenza temporale, mostrando ciò che accade simultaneamente in luoghi diversi. Analogamente, la modellazione tridimensionale consente di collocare immagini e testimonianze all'interno di uno spazio ricostruito, rendendo leggibili distanze, traiettorie e linee di vista.

Un esempio particolarmente rilevante riguarda le indagini realizzate negli ultimi anni su diverse operazioni militari nella Striscia di Gaza. Attraverso la raccolta sistematica di video diffusi sui social media, immagini satellitari e testimonianze dirette, gruppi di investigazione visuale hanno ricostruito la sequenza di numerosi bombardamenti e operazioni terrestri. In molti casi l'analisi ha utilizzato tecniche di geolocalizzazione delle immagini, sincronizzazione temporale dei video e modellazione tridimensionale degli edifici colpiti per stabilire la dinamica degli attacchi e verificare la compatibilità delle versioni ufficiali con le tracce visive disponibili.

Questo tipo di indagini è stato utilizzato anche nel contesto delle accuse di genocidio discusse presso la Corte Internazionale di Giustizia. Le ricostruzioni visuali consentono infatti di mettere in relazione la distruzione sistematica di infrastrutture civili, la sequenza temporale dei bombardamenti e la distribuzione spaziale degli attacchi sul territorio. In questo senso l'investigazione visuale non produce soltanto nuove immagini, ma organizza dati eterogenei in configurazioni analitiche che possono essere utilizzate come strumenti di verifica pubblica e come materiali di supporto nelle procedure giudiziarie internazionali.

Matthew Fuller ed Eyal Weizman hanno definito questo approccio con l'espressione *investigative aesthetics* (Weizman, Fuller 2021). L'estetica, in questo contesto, non è un rivestimento formale dell'indagine né un semplice strumento di comunicazione dei risultati. Essa costituisce una componente strutturale del processo conoscitivo. Diagrammi, mappe, *timeline* e modelli tridimensionali non servono soltanto a rendere più comprensibili i dati raccolti; sono dispositivi attraverso cui le relazioni tra eventi diventano interpretabili. L'estetica investigativa opera quindi come una forma di organizzazione del sapere, capace di trasformare un insieme disordinato di tracce in una configurazione analitica condivisibile.

Un caso recente che mostra con particolare chiarezza il funzionamento di queste metodologie riguarda l'uccisione della bambina palestinese Hind Rajab a Gaza nel gennaio 2024. La bambina, di sei anni, si trovava all'interno di un'automobile insieme ad alcuni familiari quando il veicolo venne colpito durante un'operazione militare israeliana nel quartiere di Tel al-Hawa. L'evento divenne noto anche grazie alla registrazione della telefonata con i servizi di emergenza della Mezzaluna Rossa palestinese, durante la quale la bambina chiedeva aiuto mentre si trovava intrappolata nel veicolo.

L'indagine realizzata da gruppi di investigazione visuale ha ricostruito l'accaduto attraverso la comparazione di immagini satellitari, fotografie del luogo dell'attacco, registrazioni

audio delle comunicazioni di emergenza e modelli tridimensionali dell'area urbana. Attraverso la geolocalizzazione delle immagini e la ricostruzione delle linee di vista è stato possibile identificare la posizione del veicolo, la presenza di mezzi militari nelle immediate vicinanze e la sequenza temporale degli spari che hanno colpito l'automobile e successivamente l'ambulanza inviata per prestare soccorso.

In questo caso l'investigazione visuale non si limita a documentare un singolo evento, ma rende visibile la relazione tra spazio urbano, presenza militare e dinamica degli spari, trasformando una tragedia inizialmente conosciuta solo attraverso frammenti mediatici in una ricostruzione analitica verificabile.

Un aspetto decisivo di questo paradigma riguarda la dimensione pubblica dell'indagine. I progetti di Forensic Architecture non sono pensati esclusivamente per contesti accademici o giudiziari. Le loro ricostruzioni vengono spesso presentate simultaneamente in tribunali, commissioni d'inchiesta, spazi espositivi e piattaforme digitali. Questa circolazione tra contesti diversi modifica profondamente il rapporto tra immagine e autorità. La ricostruzione non viene presentata come verità definitiva, ma come ipotesi argomentata che espone il proprio metodo e rende visibili le scelte interpretative su cui si fonda.

In questo senso, il lavoro di Forensic Architecture non si limita a utilizzare nuove tecnologie di analisi visuale. Esso propone un diverso modo di concepire la prova visiva e il suo ruolo nello spazio pubblico. L'immagine non è più il luogo in cui la verità appare immediatamente evidente; diventa piuttosto uno spazio di interrogazione, in cui la conoscenza emerge dalla relazione tra frammenti, strumenti tecnici e pratiche di interpretazione condivisa.

### **Politica dell'immagine e spazio pubblico della verifica**

La proliferazione contemporanea delle immagini non garantisce automaticamente una maggiore comprensione degli eventi (Zuboff 2019). Al contrario, la moltiplicazione dei dispositivi di registrazione e di diffusione – telecamere di sorveglianza, smartphone, piattaforme digitali, archivi audiovisivi – tende spesso a produrre una condizione paradossale: una visibilità crescente accompagnata da una conoscenza sempre più incerta. Le immagini circolano in quantità senza precedenti, ma lo fanno spesso come frammenti isolati, privi di contesto temporale, spaziale e relazionale. In questo regime di ipervisibilità, ciò che appare immediatamente visibile non coincide necessariamente con ciò che diventa comprensibile.

La frammentazione visuale produce così una forma di opacità specifica del presente. Le immagini mostrano molto, ma spiegano poco; documentano gli eventi, ma raramente permettono di comprenderne la dinamica complessiva. Sequenze isolate, fotografie decontestualizzate e clip video estratte dal loro contesto originario possono essere mobilitate per sostenere interpretazioni divergenti degli stessi fatti. In questo senso, l'abbondanza di immagini non elimina il conflitto interpretativo, ma spesso lo intensifica.

È proprio all'interno di questa tensione che diventa necessario ripensare lo statuto epistemico dell'immagine. Considerare l'immagine come processo significa spostare l'attenzione dalle singole rappresentazioni alle relazioni che le rendono interpretabili. La conoscenza non emerge più dall'immagine isolata, ma dalla configurazione di relazioni che si stabiliscono tra materiali differenti: video, fotografie, registrazioni audio, dati spaziali, testimonianze. Operazioni come il montaggio, la sincronizzazione dei flussi audiovisivi e la ricostruzione tridimensionale degli spazi non costituiscono semplici strumenti tecnici, ma veri e propri gesti conoscitivi attraverso cui il visibile diventa analizzabile.

In questa prospettiva, l'immagine smette di funzionare come prova autosufficiente e diventa parte di un processo di indagine. Il suo valore non risiede nella pretesa di offrire un'evidenza immediata, ma nella possibilità di essere messa in relazione con altri materiali e altri punti di vista. La verità che emerge da queste pratiche non è una verità definitiva, ma una costruzione argomentata e verificabile, esposta alla discussione pubblica.

Le pratiche contemporanee di investigazione visuale – dal lavoro di Forensic Architecture alle diverse forme di contro-inchiesta audiovisiva sviluppate negli ultimi decenni – mostrano con particolare chiarezza questa trasformazione. In questi contesti, le immagini non sono utilizzate come testimonianze isolate, ma come elementi di configurazioni complesse che rendono leggibili relazioni tra eventi, spazi e responsabilità. L'indagine visuale non si limita a mostrare ciò che è accaduto, ma espone il processo attraverso cui una ricostruzione diventa plausibile.

Da questo punto di vista, la dimensione pubblica del metodo assume un ruolo decisivo. Le pratiche di investigazione visuale non producono verità nel senso autoritativo del termine, ma costruiscono spazi di verifica in cui le immagini possono essere osservate, confrontate e discusse. La visione non è più un atto passivo, ma una pratica condivisa che implica responsabilità interpretativa (Keenan 2014).

In questo quadro, la politica dell'immagine non consiste nella produzione di nuove icone né nella ricerca di una rappresentazione definitiva degli eventi. Il suo compito è piuttosto quello di riattivare criticamente le immagini esistenti, sottraendole alla circolazione automatica che tende a neutralizzarne il senso. Profanare le immagini – nel senso indicato da Giorgio Agamben – significa restituire all'uso comune ciò che era stato sottratto alla pratica condivisa (Agamben 2006).

Il caso del G8 di Genova mostra con particolare evidenza questa dinamica. La straordinaria quantità di immagini prodotte durante quei giorni non ha garantito automaticamente trasparenza. Al contrario, la loro frammentazione ha contribuito a generare narrazioni divergenti degli eventi. È stato soltanto attraverso pratiche di ricomposizione audiovisiva –

sincronizzazione dei flussi video, comparazione tra fonti differenti, ricostruzione delle sequenze temporali – che è stato possibile restituire una maggiore leggibilità agli eventi.

In questo senso, la ricostruzione visuale non è un semplice esercizio tecnico. È un gesto politico e civile che restituisce alle immagini la loro dimensione relazionale e al pubblico la possibilità di interrogare criticamente ciò che vede. Le immagini non salvano, non producono automaticamente giustizia né verità. Possono tuttavia impedire che la violenza venga normalizzata o dimenticata, mantenendo aperto lo spazio della responsabilità collettiva.

Pensare una politica dell'immagine significa allora riconoscere che vedere non è mai un atto innocente. Ogni immagine implica una posizione, ogni ricostruzione una scelta. In questa esposizione al conflitto interpretativo risiede la loro dimensione propriamente politica. Restituire le immagini al mondo significa restituirle a questa rete di relazioni, sottraendole alla chiusura dell'evidenza e riaprendo la possibilità di continuare a porre domande.

---

### Riferimenti bibliografici

Agamben 2006

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma 2006.

Baron 2014

J. Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, New York-London 2014.

Benjamin [1931] 1966

W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, "Die Literarische Welt", 1931; trad. it. *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

Benjamin [1940] 1962

W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1940; trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Torino 1962.

Bredenkamp 2017

H. Bredenkamp, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, Berlin-Boston 2017.

Chun 2011

W.H.K. Chun, *Programmed Visions. Software and Memory*, Cambridge (MA)-London 2011.

Crawford 2021

K. Crawford, *Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, New Haven-London 2021.

Deleuze [1985] 1989

G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985; trad. it. *L'immagine-tempo*, Milano 1989.

Didi-Huberman [2009] 2010

G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009; trad. it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino 2010.

Foucault [1975] 1976

M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino 1976.

Huysen 2003

A. Huysen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.

Keenan 2014

T. Keenan, *Counter-Forensics and Photography*, Cambridge (MA)-London 2014.

Mirzoeff 2011

N. Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham-London 2011.

Scotini 2021

M. Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, Milano 2021.

Weizman 2011

E. Weizman, *The Least of All Possible Evils. Humanitarian Violence from Arendt to Gaza*, London-New York 2011.

Weizman [2017] 2021

E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017; trad. it. *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, Milano 2021.

Weizman, Fuller [2021] 2025

E. Weizman, M. Fuller, *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London: Verso 2021; trad. it. *Estetiche investigative. Conflitti e commons nella politica della verità*, Brescia 2025.

Zuboff 2019

S. Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism*, New York 2019.

---

## English abstract

This article develops a critical framework for understanding the political role of images in contemporary societies. It argues that images should not be conceived as neutral representations of reality but as dispositifs that actively structure visibility, knowledge, and responsibility. In a context characterized by visual overproduction and technological mediation, seeing does not coincide with knowing: images often operate as tools of governance, legitimization, and control rather than as transparent evidence.

The article proposes the concept of "image as process" in order to rethink the epistemic status of visual materials. Knowledge does not emerge from isolated images but from their relational arrangement through montage, synchronization, and spatial reconstruction. Practices of visual counter-investigation and counter-narration are examined as political interventions into regimes of visibility, focusing in particular on the paradigm developed by Forensic Architecture. Through an analysis of audiovisual archives, investigative aesthetics, and forensic reconstruction, the article highlights the political significance of exposing methods, uncertainties, and interpretative choices. Rather than producing definitive truths, these practices construct shared spaces of verification and responsibility. The case of the G8 in Genoa is discussed as an emblematic example of how the abun-

dance of images does not guarantee transparency and how archival recomposition becomes a civil and political gesture.

The article concludes by defining a politics of images grounded in profanation, reactivation, and collective vision. Images do not save, but they can prevent normalization and oblivion by reopening the field of interpretation and contestability. In this sense, visual reconstruction operates as a form of public memory and civic practice, transforming seeing into a situated and responsible act.

---

*keywords* | Image politics; Visual investigation; Archive; Forensic Architecture; Counter-narrative.

---

# Profaning space

## Body, visibility and vulnerability as practices of deactivation of the urban device

Ilaria Iacconi Iambrenghi

In contemporary theoretical discourse, the concept of profanation developed by Giorgio Agamben stands out as a powerful category for interrogating the forms of separation that structure the present. To profane does not mean to destroy what is sacred, but to return to everyday use what has been withdrawn, separated, and made unavailable. If, within religious traditions, separation operated through sacrifice and ritual, in advanced modernity it is reorganised through economic, political, and aesthetic *dispositifs* that permeate space, time, and the bodies of everyday life. This contribution is situated at the intersection of political philosophy, critical urban studies, and crip theory, taking urban space as a privileged site for interrogating *dispositifs* of separation from use. The contemporary city constitutes one of the primary contexts in which this logic of separation can be observed. The organisation of urban space tends to privilege visibility, regulation, and controlled forms of use, producing an increasing distance between space and habitability, between experience and representation. The reflections of Walter Benjamin and Guy Debord provide fundamental tools for understanding how this separation takes on an aesthetic and political dimension, inscribing itself within regimes of vision and mediation. Within this framework, profanation can be understood as a practice of deactivation of the *dispositifs* that regulate access, use, and visibility. It does not take the form of an iconoclastic gesture, but instead of a suspension of prescribed function, capable of reopening the possibility of use where it has been neutralised or rendered improper. To profane means to intervene in the mechanisms that assign to spaces and bodies legitimate roles, temporalities, and behaviours. The essay proposes to articulate this perspective from the body and its vulnerability by adopting intersectional urbanism as a critical lens. Far from being neutral, separation from use differentially affects bodies and subjectivities along axes of gender, health, disability, class, and temporal regimes. Through the concept of crip space, the contribution explores how spatial practices can render these forms of separation visible and deactivate them, restoring a dimension of everyday use to urban space.

### **Separation and Use: A Genealogy**

In Giorgio Agamben's thought, profanation does not coincide with an act of transgression or violent desacralisation, but with a restitution to use of what has been separated. Sep-

aration should not be understood as a simple prohibition, but as a positive operation that establishes a distinct, regulated sphere, withdrawn from common availability. What is separated is not merely removed but inserted into an order that defines its legitimate modes of access and use. In this sense, religion represents the original paradigm of separation, though not its only field of application.

Agamben shows how modernity inherits and reorganises this logic through what he defines as *dispositifs*. The *dispositif* is not an abstract entity, but a heterogeneous assemblage of practices, norms, forms of knowledge, and techniques that orient behaviour and produce subjectivities. To govern does not mean merely to prescribe what is permitted or forbidden, but to organise the field of the possible, defining what can be done, inhabited, or experienced. Separation from use thus takes shape as an ordinary technique of government, one that invests everyday life in its most elementary dimension.

Profanation intervenes precisely at this threshold. It does not introduce a new order, nor does it directly oppose the existing one, but temporarily suspends its functioning, returning to use what had been captured by function. To profane does not mean to replace one destination with another, but to render the destination itself inoperative, opening up an improper availability that withdraws the object, gesture, or practice from the logic of separation.

In this sense, use should not be understood as a simple alternative function or as an intentional reappropriation, but as what emerges when the destination is rendered inoperative. In Agamben, inoperativity does not coincide with inactivity or withdrawal, but with the suspension of purposiveness that makes another relation to practices and gestures possible. To profane, therefore, means not so much as 'doing something else', but rather interrupting the nexus between the means and ends that organises experience, restoring to space an availability that exceeds function.

Walter Benjamin's reflections make it possible to grasp how this separation also assumes an eminently aesthetic form. The concept of aura does not designate merely a quality of the artwork, but a structure of distance that organises experience. Even when the object is physically close, the aura maintains its inaccessibility, preserving a separation that resists manipulation and transformation. Auratic distance is therefore not a simple spatial remoteness, but a mode of relation that precludes use.

With modernity, this structure is not eliminated, but reconfigured. The *dispositifs* of exhibition multiply visibility without thereby restoring use. On the contrary, display tends to coincide with a new form of withdrawal, in which visual access replaces the possibility of intervention. Experience is increasingly organised around the gaze, while direct use is rendered secondary, marginal, or improper. In this sense, the loss of aura does not imply a return to use, but rather a different administration of it.

It is in Guy Debord that this dynamic takes on an explicitly political and systemic formulation. The spectacle is not reducible to a set of images or media but designates a mediated social relation in which experience is progressively separated from life. What is expropriated is not only the object, but the very possibility of directly living what is represented. Separation no longer operates as an exception, but as the generalised condition of modern experience. Debord's intervention clarifies that spectacle is not an excess of images but a historical organisation of social relations in which mediation replaces direct experience. The spectacle is not what we see, but the condition under which seeing substitutes for living. In urban space this translates into environments designed primarily to be perceived, circulated, and consumed visually, while the possibility of direct, transformative use becomes secondary or suspect.

This dynamic produces a subtle shift: separation no longer requires explicit prohibition. Instead, it operates through overexposure, through a saturation of representation that neutralises intervention. Space becomes available to perception while remaining resistant to appropriation. In this sense, spectacle intensifies rather than abolishes separation, transforming visibility into a new modality of distance.

Agamben, Benjamin, and Debord thus allow us to trace a genealogy of separation that traverses different domains yet converges on the same node: the subtraction of use as a form of governing experience. Profanation, within this framework, should not be understood as an oppositional or destructive gesture, but as a practice capable of intervening in this subtraction, rendering available once again what had been made untouchable, visible, or representable only according to prescribed modalities.

This genealogy does not aim to reconstruct a history of ideas, but to provide a conceptual grid for reading contemporary forms of the capture of experience. It is from this theoretical framework that it becomes possible to interrogate how separation from use is materially inscribed in space and in the dispositifs that organise everyday life.

### **The City as a Diffused Museum**

The understanding of urban space as a *dispositif* of separation is indebted to a broader theoretical lineage. Michel Foucault's analyses of disciplinary power show how spatial arrangements operate as technologies of governance, organising visibility, circulation, and conduct without necessarily resorting to explicit prohibition. Henri Lefebvre further radicalises this perspective by arguing that space is not a passive container but a social product shaped through the interaction of conceived representations, spatial practices, and lived experience. From this standpoint, the apparent neutrality of urban form conceals an ongoing production of normative spatial relations.

Michel de Certeau complements this genealogy by shifting attention toward everyday practices that appropriate, *détourne*, or subtly reconfigure institutional space. Walking, lingering, informal occupation, and minor spatial deviations do not overthrow the urban order but introduce tactical misalignments within it. These practices anticipate what is

here described as profanation: not a frontal opposition to spatial *dispositifs*, but a situated suspension of their prescribed uses. Together, these perspectives make it possible to read urban space as the outcome of an ongoing tension between institutional spatial production and everyday practices of appropriation, deviation, and informal use — a tension that becomes central to understanding how separation from use is both imposed and intermittently undone.

Within the framework outlined by the preceding genealogy, the contemporary city can be read as a space in which separation from use takes on an eminently visual form. Neoliberal urbanism does not merely organise functions and flows, but constructs environments designed to be perceived and consumed through the gaze. Urban space thus takes shape as a continuous exhibition surface, in which visibility tends to precede and orient experience.

In this context, the production of space is increasingly mediated by representational *dispositifs*: renderings, visualisations, illustrated masterplans, and promotional images that anticipate and guide the perception of places. Even before being inhabited, the city is seen; before being used, it is displayed. Representation does not play an ancillary role but becomes an integral part of the urban project, contributing to the definition of expectations, behaviours, and legitimate forms of use.

This centrality of vision has a profound impact on public space. Squares, streets, parks, and waterfronts are designed as legible, traversable, recognisable settings, yet they are also tightly regulated. The possibility of lingering, modifying, or appropriating space is subordinated to predefined, temporary, and controlled forms of use. Visual accessibility does not necessarily coincide with experiential access: what is exposed is made available to the gaze, but not necessarily to intervention or transformation.

It is in this sense that the city can be understood as a diffused museum — not as a decorative metaphor, but as a mode of operation of urban space. This interpretation resonates with a broader body of literature on the aestheticisation of urban space, which has shown how contemporary cities are increasingly shaped by regimes of visibility, symbolic consumption, and experiential branding. Authors working across urban sociology, cultural theory, and critical geography have highlighted how urban redevelopment often privileges imageability, atmosphere, and recognisability over everyday usability.

In this perspective, aestheticisation does not simply mean beautification. Rather, it indicates a shift in the function of space: from a medium of social reproduction to a surface of representation. Classic urban analyses such as Sharon Zukin's study of the redevelopment of Bryant Park illustrate how aestheticisation often coincides with intensified regulation. The park's transformation into an attractive, highly curated public space improved safety and visibility while simultaneously narrowing the range of tolerated uses. What appears as revitalisation can thus operate as a subtle form of exclusion, in which

design, management, and symbolic branding converge to produce a more legible but less appropriatable urban environment.

Space is organised to be seen, circulated, and narrated, often in anticipation of investment, tourism, or symbolic capital. The museum metaphor therefore captures not only the visual coherence of contemporary urban environments, but their orientation toward display, controlled access, and regulated experience.

As in a museum, environments and paths are organised for observation rather than touch; as in a museum, experience is mediated by implicit rules, orienting dispositifs, and forms of control. The city-as-museum does not preserve the past, but exhibits the present, translating everyday life into a sequence of coherent and recognisable images.

When visibility becomes the organising principle of space, use tends to be anticipated, delimited, and above all normalised. Dwelling is reduced to regulated consumption, and presence to authorised passage. Separation from use, already identified on a theoretical level, here finds a spatial translation that does not manifest itself as an explicit prohibition, but as a selective organisation of possibilities.

In this regime, the urban subject is primarily called upon to recognise, traverse, and consume space, rather than to modify it or inhabit it in a situated way. Consumption replaces use, and experience is organised as a legible sequence of surfaces and paths rather than as an open field of practices. The city-as-museum thus produces a form of aesthetic citizenship, grounded in regulated presence and the continuity of flow, leaving little room for improper, intermittent, or non-performative uses.

It is from this condition that it becomes possible to interrogate the forms through which urban experience can be suspended, misaligned, or rendered improper with respect to dominant visual and functional regimes. The city as a diffuse museum does not exhaust the discussion. However, it constitutes an analytical threshold from which a reflection can open onto practices capable of interrupting the dispositif's continuity.

If separation from use assumes an eminently visual form in the contemporary city, then visual culture is not merely a field of representation, but a site in which the dispositif is reproduced and can be contested. Renderings, visualisations, and promotional images do not function solely as communicative tools: they define in advance what is recognisable as "urban space," which practices appear legitimate, and which remain invisible or out of frame. The city-as-museum is not only a collection of places, but an image regime that organises access through visibility.

One of the most visible contemporary attempts to profane the visual dispositif operates within investigative and counter-forensic image practices. Within this framework, certain contemporary representational practices can be read as attempts to profane the visible. Where spectacular visibility produces distance and neutralisation, practices such as spa-

tial investigation and forensic reconstruction call the self-evidence of the image into question and overturn its function: not image as showcase, but image as evidence, as counter-narrative, and as reappropriation of a confiscated experience. In this direction, works such as those produced by Forensic Architecture show how the image can be withdrawn from its promotional function and returned to a counter-hegemonic use.

In practices such as those developed by Forensic Architecture, the image is removed from the logic of immediacy and spectacular consumption and reinserted into a slow, analytical, and conflictual temporality. Far from producing new icons, these practices deactivate the image's aesthetic function, transforming it into a trace, a clue, and evidence. What is profaned is not only the visual regime, but the very idea of evidence as a form of direct access to reality. In this displacement, the image once again becomes a space of critical use rather than consumption.

### **Intersectional Urbanism: When Separation Is Not Neutral**

The separation from use that characterises contemporary urban space does not operate uniformly or abstractly. It affects specific bodies and subjectivities through structural differences related to gender, health, disability, class, and the temporalities of everyday life. Adopting an intersectional urbanism perspective means recognising that space is not a neutral container, but a matrix of power in which these dimensions materially intersect, producing differentiated access, unequal possibilities, and selective forms of visibility.

Recent work such as *Intersectionality and the City* (Bernroider et al, 2025) signals a growing attention to the intersectional dimensions of urban space. However, much of this literature remains focused on representation, access, and identity recognition, while the question of separation from use – particularly in relation to visibility regimes and embodied vulnerability – is less systematically addressed. Intersectional urbanism engages with this emerging field but shifts the focus toward how spatial norms organise spatial agency, temporal alignment, and everyday inhabitation.

In this sense, intersectional urbanism does not take shape as a mere aggregation of categories, but as a lens that makes legible how urban space normalises certain bodies while marginalising others. The implicit norms that regulate the use of space – speed, autonomy, continuity, productivity – are constructed around an ideal subject that coincides with an efficient, available, and performative body. Everything that deviates from this standard is tolerated only in residual, temporary, or assisted forms. This perspective resonates with the intervention proposed by Alison Kafer, who invites us to move disability away from an individualised deficit framework toward a political-relational understanding. Rather than conceiving vulnerability as a lack to be compensated, Kafer shows how it emerges within specific socio-material arrangements that distribute access, legitimacy, and futurity unevenly. From this standpoint, urban space cannot be considered a neutral backdrop but becomes one of the sites where disability, gender, class, and health are actively produced as differentiated conditions of inhabitation. Intersectional urbanism extends this insight

spatially, interrogating how the built environment stabilises some bodies as normative while rendering others provisional, assisted, or out of place.

### **Beyond Inclusion: Deactivating the Norm, Not Integrating the Exception**

It is on this material plane, and not only on a conceptual one, that separation from use also reveals its non-neutrality. When spatial norms are assumed as technical givens or functional requirements, they continue to operate silently as measures of dwelling, selecting legitimate bodies, temporalities, and practices. It is from this differential materiality that it becomes necessary to shift the discourse away from access to the norm and from mere presence, toward use.

Adopting an intersectional lens implies taking distance from the vocabulary of inclusion that dominates much of the institutional discourse on space. To 'include' literally means to put someone inside who was previously outside. For this very reason, inclusion tends to preserve intact the presupposition that produces exclusion in the first place: the existence of a legitimate inside and an outside to be integrated, the presence of a silent norm that defines who counts as a full inhabitant and who is admitted only as an exception. In this sense, inclusion does not put the separating structure into crisis but manages its effects.

From this perspective, inclusion risks operating as a technique of government. It does not remove separation from use but administers it through adjustments and accommodations that maintain the existing spatial order. The problem is not adding vulnerable bodies into a given arrangement, but interrogating the arrangement itself that produces out-of-place bodies, improper temporalities, and illegitimate presences. What appears as design neutrality is often the spatial translation of an implicit subject – autonomous, continuous, efficient – that functions as the tacit measure of dwelling.

In this sense, intersectional urbanism does not coincide with a more advanced form of inclusivism. It does not aim to "let in" those who have been excluded, but to render visible the norm that produces exclusion as an ordinary condition. Its starting point is more radical and, at the same time, more literal: we are already here. There is no abstract body to be included, but a dispositif to be deactivated, because what is separated is not only subjects, but possibilities of use, forms of permanence, and non-performative temporalities. Separation from use indeed strikes differentially. Fatigued, painful, intermittent, or vulnerable bodies encounter a space that exposes them to the gaze while limiting its habitability. Visibility, far from being an index of inclusion, often becomes a condition of exposure without effective spatial agency, in which presence is admitted only on the condition of not interrupting the flow, not slowing the rhythm, not exceeding the prescribed function. In this framework, exclusion operates not primarily through explicit prohibition, but through a design that renders specific uses impracticable and certain presences structurally out of place.

Intersectional urbanism allows this condition to be read as the outcome of a specific spatial organisation of power, rather than as a side effect or a lack of adaptation. It is from this awareness that profanation can be conceived as a situated practice: not as an undifferentiated reactivation of space, but as an intervention into the concrete forms of separation that affect particular bodies and temporalities. In this passage, the vulnerable body emerges not as an exception to be integrated, but as an epistemic threshold from which to rethink dwelling.

It is on this material ground, where spatial norm and body come into friction, that profanation can be thought not only as a concept, but as a situated practice.

### **Crip Space as a Practice of Profanation**

If the contemporary city operates as an aesthetic dispositif that separates visibility from use, the vulnerable body is one of the points at which this separation ceases to function silently. Not because the body symbolically exceeds the urban order, but because it puts into tension material presuppositions taken for granted: continuity, autonomy, performance. Crip and feminist theories show that space is designed around an implicit subject whose capacity to move, pause, and dwell is assumed to be evident and universal. Those who deviate from this standard are not simply excluded but rendered problematic within an order that continues to present itself as neutral.

Robert McRuer's notion of compulsory able-bodiedness is particularly helpful here. McRuer shows how contemporary societies naturalise able-bodiedness not as one bodily condition among others, but as the silent norm organising institutions, expectations, and environments (McRuer, 2006). Urban space participates in this compulsory regime: it presupposes speed, continuity, endurance, and autonomy, treating them as neutral design parameters rather than ideological assumptions. Crip spatial practices expose this presupposition precisely by failing to align with it, transforming misfit into a critical resource that reveals the contingency of what is presented as universal.

From this perspective, vulnerability is not an individual property or a contingent datum, but a produced spatial relation. The vulnerable body does not fail in urban space; it is space that fails to recognise it as a legitimate measure of dwelling. Recent architectural theory has also begun to foreground the entanglement of space, health, and bodily normativity. In *Sick Architecture* (Colomina, 2025), Beatriz Colomina explores how architecture has historically participated in the production of medicalised environments and normative bodily standards. This perspective reinforces the idea that vulnerability is not external to spatial design but actively shaped by it, confirming that the relation between body and space is neither neutral nor merely functional, but deeply political and cultural. Ableism operates not only through physical barriers but through a normative regime that assumes capacity as an implicit obligation. Likewise, the visibility of the non-conforming body is often accompanied by a management of the gaze that exposes and regulates without restoring access to use.

This dynamic does not concern disability alone. It traverses those bodies that the city renders legible without recognising them as complete inhabitants. Feminine and feminised bodies, racialised bodies, precarious bodies encounter space as friction: made visible but not legitimised in use. Space is not neutral, but oriented: it favours specific movements and directions, while others encounter obstacles, deviations, and arrests. Friction is not an accident, but the effect of an orientation that assumes an implicit subject as the measure of dwelling.

In this sense, visibility does not coincide with recognition. Hypervisible bodies in urban space are often those whose presence must be managed, surveilled, or contained. The city admits them as image, as passage, as exposure, but rarely as stable use. This logic runs through transformations linked to urban poverty, gentrification, and housing precarity. Urban space becomes one of the primary dispositifs through which capitalism manages human surplus, producing expulsion, concentration, and differential vulnerability. Critical accounts of securitised urbanism have long documented these exclusionary dynamics. Mike Davis, for instance, describes how late-capitalist urbanism increasingly relies on architectural and spatial strategies, such as defensive design and securitised public space, to manage perceived surplus populations. These processes do not simply exclude bodies from space; they reorganise visibility, mobility, and legitimacy of presence, reinforcing the separation between authorised use and improper dwelling.

At the same time, many forms of urban dwelling are rendered illegitimate not because they are informal or precarious in themselves, but because they are not recognised as valid uses of space. Informality is not the opposite of order, but one of its selective productions. From this perspective, unproductive use, non-finalised dwelling, waiting, and shelter become practices constantly threatened with expulsion. Expulsion, delegitimation, and stigmatisation thus appear as convergent modalities of the same separation from use.

It is here that the question of use assumes decisive theoretical centrality. Use does not coincide with the assigned function, but with a quotidian practice that exceeds planning and resists complete formalisation. In the contemporary city, however, use is progressively captured and subordinated to visibility, circulation, and valorisation. What does not align with these criteria is tolerated only as a temporary exception.

Within this entanglement of gender, race, class, and capacity, it becomes clear why the vocabulary of inclusion proves insufficient. If the problem is not the accidental absence of certain bodies, but the norm that organises spatial use, inclusion risks translating into a form of governed integration. Post-inclusivism, in this perspective, is not a moral stance, but a profanatory method: it assumes that bodies are already present and that what is lacking is not nominal access, but the legitimacy of use.

It is in this gap between presence and legitimacy that the concept of *crip space* becomes relevant as a practice of profanation. *Crip space* does not designate a dedicated space nor a simple extension of accessibility policies. It emerges when the presence of vulnerable bodies renders the prescribed functions of space inoperative, even if only temporarily, bringing to the surface the normative presuppositions that sustain it.

The temporality that emerges in *crip space* is not simply slower but misaligned with the rhythms that organise the performative city. Waiting, stoppage, repetition, and fatigue introduce a rupture in the continuous times of circulation and productivity, making visible the normative character of what is taken to be 'urban time'. In this sense, *crip space* does not claim an alternative time to be institutionalised. However, it renders perceptible the arbitrariness of dominant temporal regimes, opening a space of use that does not coincide with efficiency or continuous presence.

It is not another space, but a situated transformation of ordinary space, produced through interruption, slowing down, and inadequacy with respect to prescribed times and uses.

This deactivation directly affects the visual regime. When the body occupies space in unforeseen ways, the continuity of the city-as-museum cracks: space can no longer be read as a smooth, immediately consumable surface, but once again exposes friction, materiality, and unsynchronisable temporalities.

In this sense, *crip space* does not merely denounce exclusion, but operates as a profanatory practice. To profane means to restore to space an availability that exceeds function and representation. Places of waiting, incompleteness, forced pause, or limit become spaces in which use re-emerges as a non-prescribed possibility, reintroducing non-performative temporalities and calling into question the equation between access, efficiency, and visibility.

Profanation does not exist or institute. It renders a destination inoperative, suspends a function, and opens an improper availability. In *crip space*, this inoperativity does not coincide with emptiness, but with an active condition in which use is not immediately oriented toward production or circulation.

There is finally an aesthetic stake. By cracking the visual continuity of the city-as-museum, *crip space* introduces opacities and misalignments that resist spectacular capture. Space ceases to appear as a coherent image and returns to being perceived as an environment that offers resistance. In this sense, profanation does not simply restore use but alters the regime of the visible.

*Crip space* should not be understood as an outcome to be pursued or a model to be institutionalised. Its force lies in its precarity and temporality: it marks the point at which the city, as organised by urban capitalism, reveals its inability to absorb vulnerability without

neutralising it. It is in this inability that the space of profanation opens, as a temporary restitution of use and a reopening of dwelling.

### **Returning to Use**

Profanation, as it emerges throughout this trajectory, does not coincide with a resolute gesture or an alternative project. Instead, it operates as a practice of subtraction, intervening where separation from use has become ordinary and invisible. To profane does not mean to introduce a new order, but to render the existing one unstable, temporarily suspending the functions that govern space, time, and bodies.

From this perspective, the contemporary city appears less as an object to be reformed than as a dispositif to be deactivated, even if only partially. Vulnerability, far from being a limit to be compensated, emerges as one of the points at which this deactivation becomes possible, because it puts into tension the continuity of use, visibility, and performance. It does not produce solutions but opens frictions; it does not find models, but interrupts automatisms.

Returning to use does not mean recovering a lost fullness, nor claiming universal access. It means, instead, keeping open an improper availability, in which space is not entirely captured by function and remains partially appropriable beyond prescribed uses, so that dwelling does not coincide entirely with performance. It is in this unstable, fragile, and reversible openness that profanation finds its force: not as a definitive answer, but as a practice that insists precisely where the dispositif claims to be total. It remains a minimal gesture, an intermittent possibility of restoring to space and to what had been separated, without stabilising it, protecting it, or rendering it safe.

---

### **Bibliographic references**

Agamben 2007

G. Agamben, *Profanations*, New York 2007.

Agamben 2009

G. Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford 2009.

Agamben 2011

G. Agamben, *The Kingdom and the Glory. For a Theological Genealogy of Economy and Government*, Stanford 2011.

Ahmed 2006

S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham 2006.

Benjamin 2008

W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge (MA) 2008.

- Bernroider et al. 2025  
L. Bernroider, A. Miro Born, C. Kulz, S. U. Gang (eds.), *Intersectionality and the City. Exploring Violence and Inequality in Urban Space*, London 2025.
- Colomina 2025  
B. Colomina, *Sick Architecture*, Cambridge (MA) 2025.
- Davis 1990  
M. Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, London 1990.
- Debord 1994  
G. Debord, *The Society of the Spectacle*, New York 1994.
- de Certeau 1984  
M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley 1984.
- Foucault 1977  
M. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 1977.
- Garland-Thomson 2009  
R. Garland-Thomson, *Staring. How We Look*, Oxford 2009.
- Hooks 1992  
B. Hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Boston 1992.
- Kafer 2013  
A. Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington – Indianapolis 2013.
- Lefebvre 1991  
H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 1991.
- McRuer 2006  
R. McRuer, *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York 2006.
- Weizman 2017  
E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017.
- Zukin 1995  
S. Zukin, *The Cultures of Cities*, Oxford 1995.
- 

## Abstract

The contribution investigates the concept of profanation as a critical practice capable of interrogating contemporary forms of separation from use that permeate urban space. Drawing on Giorgio Agamben's reflections, profanation is understood not as an iconoclastic or transgressive gesture, but as the suspension of prescribed function and the restitution to use of what has been withdrawn and rendered unavailable. The essay develops a genealogy of separation that, through the works of Walter Benjamin and Guy Debord, brings to light its aesthetic and political dimensions, showing how the contemporary city increasingly operates as a visual dispositif privileging exhibition, regulation, and controlled forms of use. Within this framework, urban space is analysed as a diffuse museum, in which visibility does not coincide with access to use but often neutralises it. Adopting the lens of intersectional urbanism, the contribution demonstrates how separation from use is not neutral but differentially affects bodies and subjectivities along axes of gender, health, disability, class, and temporality. Through the concept of *crip space*, the essay ultimately explores how bodily vulnerability

can operate as a situated practice of profanation, rendering dominant spatial and temporal regimes inoperative and reopening, in an unstable and non-institutionalisable form, a possibility of common use of urban space.

---

*keywords* | Profanation; Use; Urban space; Intersectional urbanism; Crip space.

---



# The Practice of Play

## On the Profane Gesture and the Architecture of Use

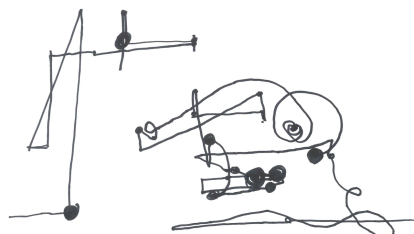
Enrico Miglietta, Liselotte Vroman



STANDING BRILL



MOVING MASS



1 | *Performing Space and Objects*, doctoral workshop organised by T. Lagrange, D. Vangrunderbeek and G. Belpaeme with students of the MSc in Architecture. Participants explore space through body movement – guided by dramaturgist G. Belpaeme and researcher L. Vroman – while others simultaneously draw movement notations. Left: performance photographs; right: movement notations. KU Leuven, Faculty of Architecture, Campus Sint-Lucas Ghent. Photos: Liselotte Vroman, 2017.

### I. Introduction

Friedrich Schiller describes the 'Play Drive' (*Spieltrieb*) as the impulse to hold together, through contradiction, the human experience of the finite and the infinite, of sense and reason, of matter and form. For the philosopher, it is precisely the pursuit of a 'living

form', and thus the contemplation of the beautiful, that allows human beings to become more fully human (Schiller 1993). Play often emerges where function is momentarily suspended, or more precisely, where the ordinary conditions of use are held in abeyance. It appears at those moments when space and function fall slightly out of alignment, when rules begin to lose their grip, and when gestures drift away from what is expected without yet becoming oppositional. In such moments, play does not escape reality, but abstracts it from within, operating inside its frameworks while temporarily loosening their necessity. One might think, for instance, of a child who suddenly breaks into running, jumping, or singing inside a museum. Such behaviour is not necessarily disruptive. Rather, it exposes the latent tensions embedded in the space itself: the delicate choreography through which silence, slowness, and controlled movement are ordinarily produced and maintained. What becomes visible is not disorder, but the fragility of the construction of order. Through play, architecture may momentarily reveal itself not as a stable framework of forms and programmes, but as a carefully articulated field of distances, thresholds, and separations that must be continuously upheld.

While Schiller's notion of *Spieltrieb* provides an important philosophical point of departure, play cannot be understood as a singular or stable concept across disciplines. Its meaning shifts according to context and practice. In the performing arts, for instance, play may refer to a written, choreographed, or improvised work staged within a defined spatial and temporal frame. In everyday language, it may denote a game or activity pursued for enjoyment, distraction, or imaginative displacement. Despite their differences, these meanings share a common trait: a partial withdrawal from regimes of purpose and efficiency, allowing actions, gestures, and roles to unfold without being fully subordinated to prescribed ends. Rather than fixing its definition, this essay approaches play as a relational practice that operates across such fields, remaining attentive to the ways in which it suspends necessity without abolishing structure.

Architecture organises use by establishing margins, between seeing and touching, moving and staying, approaching and keeping one's distance. These margins are rarely neutral. They are embedded in spatial arrangements, in the disposition of surfaces and objects, in the way bodies are invited in, guided out, or restrained. Certain spaces are designed to be crossed without pause, others to be contemplated without contact; certain elements demand reverence, others familiarity. Use, in this sense, is never simply given. It is shaped, withheld, delayed, or redirected through architectural gestures. It is through this continuous work of distancing—by which proximity is modulated, contact deferred, and attention regulated—that the notion of profanation acquires its relevance. As such, to 'profane' does not mean to negate a spatial order, nor to oppose it through overt transgression. Rather, it describes a subtle operation, the return of what has been set apart to a shared field of use. In architecture, profanation acts through minor displacements, through gestures that do not abolish rules but suspend their necessity. A boundary remains in place, yet becomes permeable [Fig. 02]; a device continues to function, yet no

longer commands a single mode of behaviour. What is at stake is not the destruction of form, but its temporary disarming. Play constitutes one of the most precise modalities through which such disarming can occur. Far from being a realm of pure freedom, play unfolds within constraints. Yet these constraints no longer serve a final purpose. Rules are present, but they do not compel; they can be repeated differently, stretched, or momentarily set aside. In this sense, and following Benveniste's understanding of play as a 'structural operation', play does not suspend action itself but the obligation attached to it: gestures remain recognisable, procedures intact, while their necessity is loosened (Benveniste 1947). Action continues to take place, but without having to fulfil a prescribed end. It is in this suspension of the means–ends relation that play operates as a form of use without destination: a practice that renders function inoperative without rejecting it. Through play, space is no longer occupied according to a single plan, but tested, reinterpreted, and reopened to other possibilities of inhabitation.

Building on this understanding, the essay approaches architecture not as closed, resolved forms, but as spatial conditions that can be activated, misused, or reinhabited through gesture. Through selected situations, read alongside artistic and performative practices, it traces how play can operate as a profanatory gesture in architectural space—moving from the suspended gesture of the individual body in relation to aura and distance, through the roles and tools by which space is conceived and inhabited, to the political question of how such gestures can sustain common use. What emerges is not a catalogue of examples, but a field of relations in which space appears as an offering: a constellation of thresholds, surfaces, and devices that may be returned, however briefly, to shared inhabitation. Written in two converging voices—one grounded in the minute negotiations of architectural detail, the other in movement and embodied spatial exploration—writing itself becomes a form of offering: an open, iterative practice that mirrors the logic of play and profanation it seeks to articulate, remaining attentive to the gestures through which space may be offered anew.

## **II. Aura, Distance and Play as Profanatory Suspension**

Before organising form or programme, architecture works by establishing distances between bodies and objects, between what may be looked at and what may be touched, between movement and rest. These distances are materially and spatially constructed through thresholds, surfaces, devices, and details that regulate behaviour and stabilise expectations. In this sense, architecture does not simply 'host' use; it actively produces 'regimes of use'. Within this material and spatial economy, *aura* can be understood not as an ineffable quality but as an operative condition of distance. Aura resides in the experience of separation itself, persisting even when physical proximity is possible, as "the unique appearance of a distance, no matter how close it may be" (Benjamin 2008, 285). Separation preserves objects and spaces by withdrawing them from use, fixing them in a state of untouchability that transforms engagement into contemplation. Architectural space participates in this logic whenever it produces attitudes of reverence, restraint, or



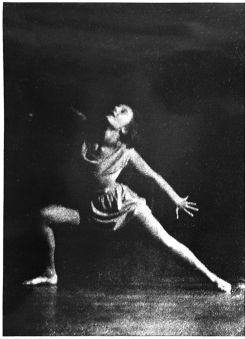
2 | Carlo Scarpa, Palazzo Abatellis – Galleria Regionale della Sicilia. View of the Chapel and suspended rope, a minimal device that maintains distance while remaining permeable, exposing separation as a constructed and reversible condition of use. Photo: Vaclav Sedy, 2004. © CISA-A. Palladio.

passive observation. This condition is not limited to religious or exceptional domains. Modernity generalises separation across everyday life. Benjamin already identifies this logic in the nineteenth-century World Exhibitions, where the regime of display anticipates a condition in which visibility replaces use. The imperative governing spaces of exhibition and consumption is explicit: look at everything; use nothing (Benjamin 2008, 101). From this perspective, the canonical museum emerges as an allegory of the unusable, a space in which objects are made universally visible and preserved while being collectively withdrawn from common use. When separation operates in this way, through the simultaneous exposure and withdrawal of objects, it produces a condition that is inherently unstable. Distance is no longer secured by inaccessibility but must be continuously maintained in the very moment of visibility. Objects are brought close, rendered legible, and yet withheld from use. It is within this tension—between proximity and interdiction—that the possibility of profanation emerges.

Profanation does not aim to abolish distance or to negate the arrangements that sustain it; rather, it intervenes in their mode of operation. As Agamben formulates it, “to profane means not simply to abolish and erase separations, but learn to put them to a new use,

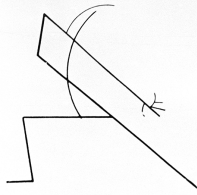
to play with them" (Agamben 2007, 87, *emphasis added*). Separation remains in place, but its necessity is suspended. This condition of suspension does not imply the disappearance of rules or boundaries, but their transformation into a more permeable regime. Thus, play operates within a regulated separation that functions less as a rigid border than as a porous membrane, capable of filtering reality rather than excluding it altogether (Maestri 2020). It is precisely this regulated permeability that allows gestures to be displaced without collapsing the spatial order they inhabit. What is returned is not an original immediacy, but the possibility of use itself. Play constitutes a privileged mode of this suspension. Far from opposing rules, play inhabits them. It accepts the presence of constraints while disengaging them from their prescribed ends. Gestures are repeated, but their obligation is lifted; actions are performed without fulfilling their function. Agamben insists on this point with deliberate clarity when he describes play as a form of use "in vain", in which gestures are enacted without finality (Agamben 2007, 85). The gesture remains recognisable, yet its end is neutralised.

Children's play again offers the clearest image of this operation. Children never play outside history or culture; they inherit a world already structured by adult tools, objects, and expectations. As Benjamin observes, "the perceptual world of the child is influenced at every point by traces of the older generation, and has to take issue with them" (Benjamin 2005, 118). Objects and toys are already saturated with functions and intentions imposed from elsewhere. Yet play does not consist in reproducing these models. Through repetition without obedience, children expose the contingency of function and meaning. For Benjamin, the core of play lies in repetition, governed by what he calls the "great law that presides over the rules and rhythms of the entire world of play" (Benjamin 2005, 120). This repetition is not mechanical. In children's play, repetition does not stabilise form; it keeps it open. "A child creates the entire event anew and starts again right from the beginning" (Idem). What is repeated is not a model to be followed, but a gesture performed again, differently, without closure. Repetition here suspends the linear logic of means and ends, preventing action from congealing into habit. Against the tendency of repetition to harden into automatism, Benjamin insists that play always leaves behind a residue. Even where gestures have congealed into convention, "a small remainder of play survives to the end" (Idem). This remainder persists at the margins of use, in minor deviations and quiet reorientations. Play, in this sense, does not oppose order from the outside; it inhabits it from within, keeping open the possibility that what appears fixed might be used otherwise. Understood as a practice of suspension rather than negation, play returns to what has been withdrawn without claiming ownership or mastery. It neither destroys distance nor dissolves form, but transforms separation into a field of possible gestures. Crucially, this transformation does not occur at the level of representation alone. It unfolds through moving bodies that enact play as a situated practice: through gestures repeated without obligation and movements that explore space without fulfilling its prescribed ends. Movement here is not simply what happens within space, but how spatial roles, distances, and



PALUCCA

Zwei große parallellaufende Linien auf einem geraden Winkel gestützt. Energetische Entwicklung der Diagonale. Gesamer Aufbau der Finger als Beispiel für Flexibilität in jeder Einzelheit.



PALUCCA

Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen. Als Gegensatz: zwei Gerade im Winkel. Beispiel für die extreme Biegsamkeit des Körpers. Gebogene als bestes Mittel dazu.



3a-b | Two of the four drawings that were included in Wassily Kandinsky's essay, *Dance Curves: On the Dances of Palucca* (original title: 'Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca'), 1926. Abstraction of the human body and its movement on the basis of photos by Charlotte Rudolph (source: "Das Kunstblatt", Potsdam, vol. 10, no. 3 [1926], 120-21). © Deutsche Fotothek / Erich Höhne.

permissions are negotiated and rehearsed. In this sense, play operates as a profanatory force capable of reactivating architectural space not by overturning its order, but by inhabiting it otherwise, through movement, experimentation, and embodied rehearsal.

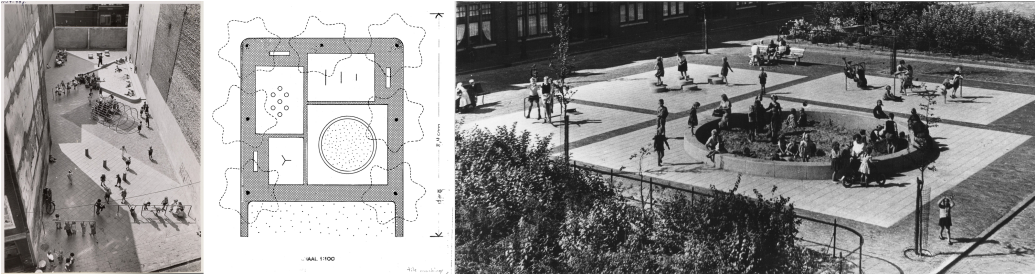
### III. Movement, Roles and the Learning Body

Movement precedes knowledge—not in a chronological sense, but in an experiential one. Before language and representation, before meaning stabilises into concepts or formal structures, bodies learn by moving. As Merleau-Ponty suggests, it is through bodily engagement with space that understanding first takes shape, as a form of practical orientation rather than reflective thought (Merleau-Ponty 2012). Long before space can be described, measured, or named, it is encountered through action, through approaching and withdrawing, touching and avoiding, falling and standing up again, repeating gestures until they become familiar. Knowledge, in this sense, is not initially symbolic but corporeal; it emerges through the ongoing negotiation between body and environment. As phenomenological accounts of embodiment suggest, movement constitutes a primary mode of sense-making, a kind of 'mother tongue' through which spatial, temporal, and bodily understanding take shape prior to abstraction (Sheets-Johnstone 2011, 419–49). From this perspective, learning cannot be reduced to the transmission of information or the internalisation of abstract rules. It unfolds instead as a situated process in which perception is inherently multisensory and relational. Vision alone is insufficient to grasp space as lived experience; it must be integrated with touch, proprioception, and kinaesthetic awareness. Spatial understanding arises through what Rodaway describes as a 'haptic mode of perception', in which the body actively negotiates its position in relation to surfaces, distances, and forces, rather than observing them from a detached standpoint (Rodaway 1994, 41-59). Space is thus not apprehended as a static container, but as a dynamic field

continuously reconfigured through movement. What is learned is not simply where things are, but how they can be reached, avoided, leaned against, circled, or crossed.

Play occupies a crucial position within this process of learning. In *Homo Ludens*, Johan Huizinga situates play as a foundational condition of human culture, introducing the figure of the 'playing human' alongside, and even prior to, *homo sapiens*. For Huizinga, play is not a derivative or utilitarian activity, but an impulse that precedes rational order and instrumental purpose, grounded in human (and animal) life itself (Huizinga 1949). Play, in this sense, does not serve an external goal, nor does it operate according to the logic of efficiency or optimisation. It unfolds as an activity that is "not 'ordinary' or 'real' life" (Huizinga 1949, 8), interrupting the chain of needs and ends that normally govern action and sustaining itself as a meaningful practice in its own right. Within play, gestures are thus allowed to unfold without being strictly subordinated to fixed outcomes. Movement is repeated, but not in order to perfect performance or achieve mastery—repetition instead becomes a way of testing variation, rhythm, and difference. Actions may be exaggerated, slowed down, or carried out in vain, detached from their usual consequences. Through this temporary suspension of purpose, play opens a space in which learning can occur without being absorbed into predefined results, allowing bodily experience to remain exploratory, open-ended, and generative (Ibid). Children's play offers a paradigmatic image of this process, not because it is innocent or spontaneous, but because it reveals how learning is always entangled with inherited structures. Roles are tried on, displaced, or exchanged; objects are used against their intended functions; spaces are crossed in unexpected ways. Learning takes place precisely in this interval between prescription and use, where gestures expose the contingency of what appears given and open it to reinterpretation.

Architecture participates directly in shaping this interval. Space does not merely host movement; it conditions and invites it. Architectural environments often prescribe behaviour through programmatic clarity, circulation schemes, and functional hierarchies. Paths suggest speed or slowness, thresholds demand pause or permission, and surfaces discourage or encourage contact. In such contexts, movement risks becoming purely instrumental, reduced to circulation between fixed points. Yet architecture can also operate otherwise, not by abandoning structure altogether, but by offering situations that invite interpretation rather than compliance. Performance practices make this invitation particularly explicit. In performance, space does not precede action as a stable frame; it emerges through use, as meaning is produced through trajectories, pauses, repetitions, and encounters between bodies over time. A floor becomes a field of negotiation; a wall becomes something to lean against, slide along, or resist. Lawrence Halprin's work is instructive in this regard, precisely because it exposes the difficulty architecture has traditionally had in accounting for movement, despite movement being central to spatial experience. As he observes, "since we have no techniques for describing the activity that occurs within spaces or within buildings, we cannot adequately plan for it, and the ac-



4a | Aldo van Eyck, Amsterdam playgrounds, Dijkstraat 6-12. Stadsarchief Amsterdam.

4b-c | Aldo van Eyck, Amsterdam playgrounds, Zaanhof 28-34, Design plan and photograph of the realised work. Collection Nieuwe Instituut, Aldo and Hannie van Eyck archive.

tivity comes, in a sense, as a by-product after the fact” (Halprin 1965, 126). By bridging choreography and architectural thinking, Halprin thus foregrounds space not as a fixed designation, but as something that is realised through bodily action, unfolding in time and through use.

A similar logic can be found in Aldo van Eyck’s rejection of strict functional determinism, where space is conceived not as a container for predefined activities, but as a relational field that supports bodily adjustment, encounter, and learning through use. Rather than assigning a single, correct use to space, van Eyck’s architecture allows users to negotiate meaning through action, inhabiting space in ways that remain open and reversible (van Eyck 2008). In such contexts, a distinction becomes necessary. When a project deliberately resists behavioural prescription—as in van Eyck’s playgrounds—the profanatory potential does not disappear, but shifts register. It is no longer the body that acts against the space, but the space that has already internalised the gesture of suspension. What remains available to profanation is not the spatial order itself, but the social and institutional frameworks that surround it: the expectations of correct use, the surveillance of adult behaviour, the silent norms that govern what a playground is for. Profanation here operates at the boundary between architectural intention and lived practice, in the gap between what the project offers and what the body actually does with that offer. Learning, in this sense, is never purely individual. It unfolds through shared situations in which roles remain fluid and reversible. The distinction between observer and performer, teacher and learner, designer and user is temporarily suspended without being erased. One watches, then imitates; one acts, then reflects; one leads, then follows. These shifts do not abolish authority or expertise, but render them situational rather than fixed. Profanation operates here not as an act of rebellion, but as a redistribution of positions, in which roles remain legible while losing their rigidity. Such collective learning processes cultivate a heightened sensitivity to difference, variation, and contingency. Through shared movement and observation, bodies attune themselves to the nuances of space and to one another, gradually refining “an education of attention” (Gibson 1979, 254), a situat-



5 | Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, probably printed in 2001. Later gelatin silver print made from Gordon Matta-Clark's negative, 40,6x50,5 cm. PHCON2002:0016:088:004, Canadian Centre for Architecture, Gift of Estate of Gordon Matta-Clark. © Estate of Gordon Matta-Clark/A R S/by SIAE.

ed capacity to perceive, adjust, and respond within a shared environment (Ingold 2000). What is learned is not a correct way of using space, but an awareness that use itself is negotiable. Architecture, when engaged through embodied practices of play and movement, reveals its capacity to support this negotiation from within. It becomes a field in which gestures precede knowledge, and where learning takes place not through instruction alone, but through the lived experience of space as something that can always be used otherwise.

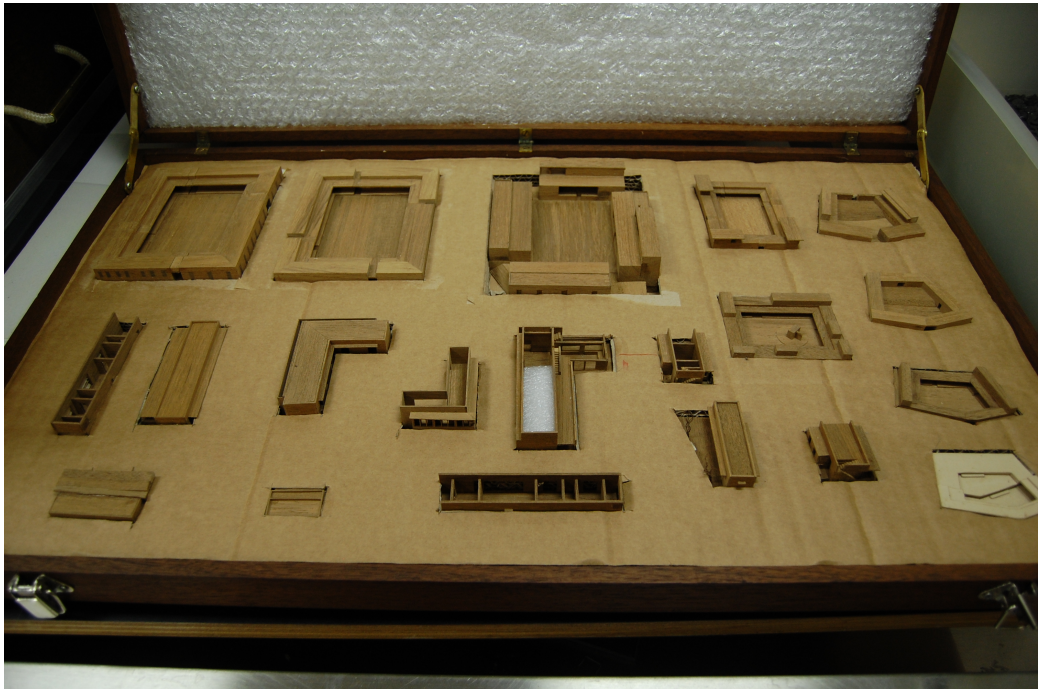
#### **IV. Gestures of Profanation**

In *Splitting* (1974), Gordon Matta-Clark cuts a suburban house in half, opening a vertical fissure that runs through walls, floors, roof, and foundations. The gesture is neither destructive nor purely symbolic. The house remains standing; its domestic order is not erased but rendered unstable. What is exposed is not an alternative form of habitation,

but the latent structure of separation upon which the house already relied. By cutting through it, Matta-Clark does not abolish the building's rules; he suspends their self-evidence, returning the house to a condition in which use becomes uncertain, negotiated, and newly perceptible.

This gesture offers a useful point of entry for thinking about profanation in architecture. Profanation does not operate by negating form, function, or discipline, but by intervening in their internal logics. It acts through precise displacements that render established separations inoperative without dissolving them. In architecture, such separations are embedded not only in spatial organisation, but also in the procedures through which space is conceived, designed, and inhabited. Architectural tools are often understood as neutral mediators between intention and construction, as instruments meant to stabilise form and translate ideas into buildable instructions. Yet drawing and modelling operate less as representations of a finished object than as procedures through which architecture is analytically disassembled and synthetically recomposed. Plans, sections, and models do not merely describe space; they actively decompose it into units, fragments, and components, subjecting form to a process of controlled reduction before it can be reassembled into a coherent whole (Miglietta 2024). This logic of decomposition and re-composition situates architectural tools closer to practices of assembly than to acts of depiction. The project emerges through a sequence of operations—taking apart, isolating, recombining—rather than through the linear refinement of a pre-existing image. In this sense, drawing and modelling function as devices that hold together rule and variation, norm and freedom: they prescribe relations between parts while leaving open the possibility of alternative configurations. What is fixed is not the outcome, but the framework within which transformation can occur. Such a logic is structurally analogous to play. Like the child who disassembles an inherited object not to destroy it but to reinvent it, the architect who treats drawing and modelling as open procedures enters a condition of suspension in which rules remain operative but outcomes remain undetermined.

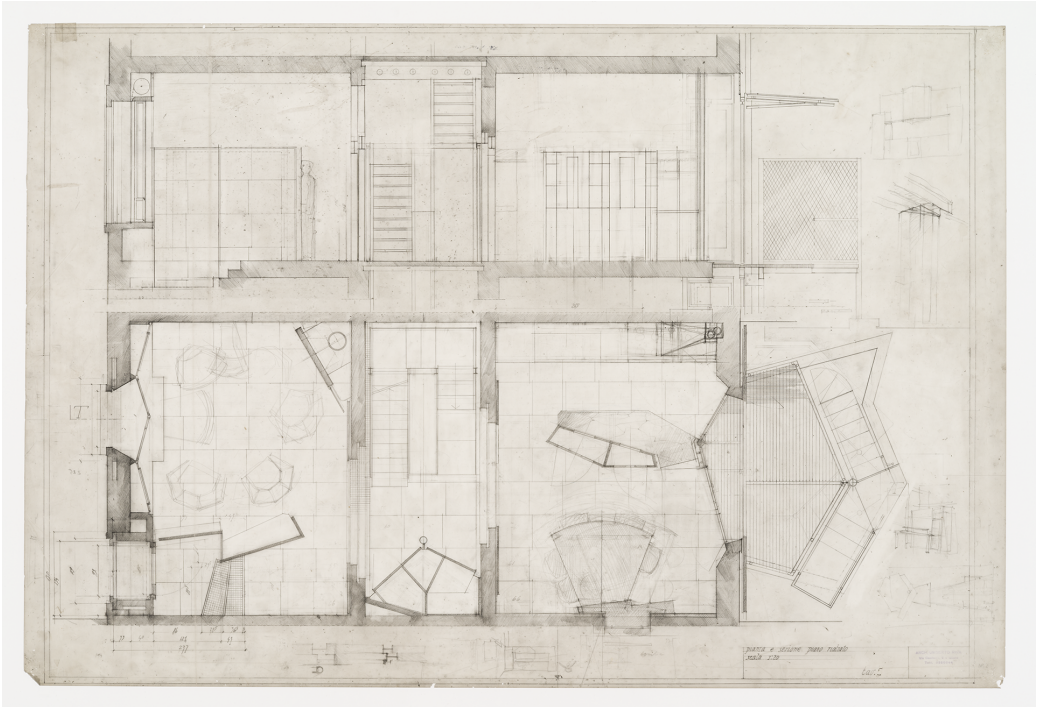
It is precisely here that the architectural model acquires a specific operative status. Rather than anticipating a final form, the model functions as a synthetic device of assembly, a spatial apparatus in which elements are provisionally held together while remaining available for disjunction and reconfiguration—something akin to an “assembly box” rather than a representational miniature (Morpurgo 2024). Profanation operates precisely within this procedural space. When architectural tools are treated not as authoritative representations but as provisional assemblages, their function shifts from *prescribing use* to *enabling* it. The model, in particular, becomes a site where form can be tested, interrupted, and reconfigured, suspending the closure that representation typically demands. Rather than anticipating a final state, it sustains a condition of reversibility, allowing construction to be thought as an ongoing process rather than a resolved result. This condition of reversibility is precisely what aligns the architectural model with play: both sustain a space



6 | Studio Mumbai, Weavers' Studio: study model, 2013. Wood, model: 2x11x2,5 cm. ARCH272805, Bijoy Jain fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of Bijoy Jain.

of operations in which form can be tested without being fixed, and in which the gesture of assembly carries meaning independently of its final result.

The model produced for the *Weavers' Studio* by Studio Mumbai exemplifies this condition with particular clarity. Presented as a collection of discrete elements arranged within a case, it resists any totalising view of the project. Its logic is neither illustrative nor explanatory. Instead, it foregrounds the act of assembly itself, keeping visible the tension between parts and whole. In doing so, the model does not negate architectural order, but suspends its authority, transforming representation into a field of possible operations and returning the project to use. Such a displacement inevitably reverberates onto roles. Architecture has long relied on the stabilisation of positions—architect and user, designer and builder, performer and audience—through which authority, responsibility, and authorship are distributed. These roles do not merely organise labour; they regulate behaviour and expectation, establishing who is entitled to act and who is expected to receive. Profanation intervenes here not by abolishing these distinctions, but by loosening their necessity. When tools cease to function as commands and begin to operate as open assemblages, roles lose their fixity. Authorship becomes provisional, agency circulates, and knowledge is no longer produced from a single, privileged position, but emerges through movement



7 | Umberto Riva, plan and section of raised ground floor showing entrance, living room, closet, kitchen, dining room and loggia for Casa Frea, Milan, Italy, circa 1982. Graphite on drafting film with ink stamp and traces of transfer lettering, 60x87,8 cm. ARCH271180, Umberto Riva fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of Umberto Riva. © Estate of Umberto Riva.

between roles, through forms of learning that are situated, shared, and reversible. In this sense, architecture does not determine meaning in advance, but provides a framework within which it can be interpreted and appropriated in different ways (Hertzberger 1991). The consequences of this redistribution become most tangible in space itself. Functionalist space anticipates use by prescribing circulation, programme, and efficiency in advance, seeking to eliminate ambiguity, hesitation, and deviation. In such environments, behaviour is foreseen and normalised before it can occur. Profanation does not destroy function, but suspends its inevitability, allowing space to be inhabited otherwise. In this sense, form does not operate as an end in itself, nor as a prescriptive instruction, but as a structured condition that invites use while leaving room for interpretation and appropriation (Ibid).

This suspension can be observed, in a different register, in the work of Umberto Riva, where plan and section cease to function as distributive diagrams and instead operate as instruments for modulating movement. In Casa Frea, for instance, the organisation of space does not rely on the clear separation of rooms or on linear circulation, but unfolds



8a-b | Trisha Brown, *Roof Piece* (1971), Photo: Kevin Vast (@kevinvast). Courtesy Kevin Vast and Trisha Brown Dance Company.

through a sequence of 'internal margins' (de Curtis 2015) produced by fixed furnishings, thresholds, and subtle misalignments. The distributive path at ground level is articulated around elements such as the entrance screen, windows, built-in storage, and the veranda leading towards the garden, each of which redirects movement without prescribing it. Space is not divided once and for all, but continuously negotiated through proximity, obstruction, and deviation, so that what appears as 'furniture' simultaneously acts as architectural structure and spatial boundary. What emerges is a spatial condition in which use is neither free nor predetermined. Precision does not result in closure; rather, it sustains a field of possible gestures. Movement is slowed, redirected, or momentarily interrupted, inviting the body to adjust its rhythm and orientation. In this sense, architecture prepares use instead of dictating it. The experience of space unfolds through bodily negotiation—by passing alongside a wall-armadio, leaning against a surface, adjusting one's pace in response to light, depth, or resistance. Here, profanation does not take the form of a transgressive act, but of a continuous, minor displacement of the relation between rule and use. Ultimately, it is through the body that such a suspension becomes effective. Abstract separations between prescription and experience are quietly displaced by small, situated gestures: slowing down, deviating from an expected path, touching a surface that is neither purely structural nor purely decorative. Thinking does not precede action but unfolds within it; understanding is grounded in bodily engagement rather than detached observation. In Riva's work, architecture is not opposed by these gestures, nor overridden by them. It is reactivated from within, as a precise yet open system that remains receptive to use as an ongoing practice rather than a resolved outcome.

This condition becomes particularly legible in the choreographic practices of Trisha Brown, where bodies engage architectural space without treating it as a stable frame or neutral support. Rather than opposing architecture through acts of transgression, Brown's work operates through precise shifts in orientation, balance, and alignment that place spatial order under a different kind of pressure. In *Roof Piece* (1971), the city unfolds as

a distributed gravitational field rather than as a unified spatial container. Bodies are positioned on separate rooftops, connected only through delayed imitation and fragile lines of sight. There is no shared ground, no central stage, and no stable point of reference. What holds the piece together is not spatial continuity but the transmission of gesture across distance. Roofs, parapets, and edges are not obstacles to be crossed nor symbols to be subverted; they function as operative conditions that structure movement while remaining open to reinterpretation. In this sense, gravity, orientation, and verticality are not abolished, but continuously renegotiated through bodily effort and balance. Space is experienced not as an abstract geometry, but as a condition sensed through weight, tension, and the constant risk of loss of equilibrium—an understanding of space that aligns closely with Paul Virilio's notion of spatial experience as fundamentally gravitational rather than purely visual or metric (Virilio 1994). The dancers do not claim mastery over architecture; they test its limits through repetition, delay, and minor deviation, exposing the contingency of what ordinarily appears fixed. What emerges is not a new spatial order, but a temporary suspension of the given one. The separation between performer and spectator, between private roof and public city, between architecture and choreography, is neither erased nor dramatised. It is rendered permeable. Architecture remains fully itself, yet becomes available to use otherwise. Through these gestures, the city is not transformed into a scenography, but reactivated as a field of bodily negotiation rather than a framework of control.

Seen in this light, profanation is neither an exceptional act nor a strategy of rupture. It is a situated practice that unfolds through tools that remain open, roles that remain reversible, and spaces that remain negotiable. What it returns is not an original immediacy, but the possibility of use—maintained in tension with form, rather than resolved by it.

#### **V. Common Use: The Politics of Shared Offering**

If profanation restores what was separated to use, the question that follows is not merely *who* may use space, but *how* such use can remain common. Common use does not coincide with access, availability, or collective ownership; it names a fragile condition in which space remains usable by many without being fully appropriable by any single subject. What profanation returns, in this sense, is not a right guaranteed in advance, but a shared possibility, always exposed to closure, capture, or exhaustion. The distinction becomes clearer when contrasted with architectural projects that sought to install play as a permanent condition. From Cedric Price's *Fun Palace* to Constant's *New Babylon*, play was elevated to a totalising principle, envisioned as a new social order capable of replacing work, programme, and fixed use altogether. While these projects remain crucial for understanding the political ambitions of play within architecture, they also reveal a critical limit: when play becomes continuous and prescribed, it risks losing precisely its profanatory force. Rather than suspending the necessity of rules, it establishes a new norm, one that absorbs indeterminacy into a programmed horizon. In this sense, play ceases to operate as a gesture of use without destination and instead becomes a destination in itself.



9 | Lina Bo Bardi, *Preliminary Study – Practicable Sculptures for the Belvedere at Museu de Arte de São Paulo*, 1968. Indian ink and watercolour on paper, 56,2x76,5 cm. MASP Collection, donation, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006.

From this perspective, offering emerges as a specific political gesture. To offer space is not simply to open it or to provide it with a function, but to suspend regimes of possession and authority that seek to fix its meaning and outcome. Offering entails a partial renunciation of control: the project does not withdraw, but accepts that use will exceed intention. Architecture, when it offers rather than prescribes, exposes itself to practices it cannot fully anticipate. This exposure is political precisely because it redistributes agency without guaranteeing results. As research on play and spatial conditions has shown, ‘making room’ for use does not mean designing activities, but articulating conditions—margins, degrees of openness, moments of indeterminacy—within which use may emerge and persist (Vroman 2021). Play operates within this offered condition as a quiet form of redistribution. Rather than overturning order, play subtly reconfigures how space may be used together. It suspends the necessity of rules without abolishing them, allowing gestures to unfold without being absorbed into predefined ends (Huizinga 1949). In this sense, play does not oppose structure; it inhabits it otherwise. Minor, repeatable prac-



10 | Flores y Prats, Sala Beckett, Barcelona. Photo: Adrià Goula (2016).

tices—often ordinary and unspectacular—can maintain shared use precisely by resisting closure and spectacle, working instead through duration, attention, and care.

A paradigmatic architectural articulation of this condition can be found in Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo (MASP). Here, common use is not produced through dedicated programmes or zones, but through a radical act of suspension. By lifting the museum above the ground, Bo Bardi returns the site to the city as an open civic ground—neither fully interior nor exterior, neither monumental nor domestic. The plaza beneath the suspended volume is not designed as a space of play, yet it persistently becomes one: a place for gathering, protest, rest, informal sport, waiting, and lingering. What is offered is not a scripted activity, but a condition of shared availability, maintained through the precise articulation of structure, distance, and openness. This logic is already legible in Bo Bardi's drawings for the project, where the museum is conceived less as an object to be contemplated than as a spatial apparatus that frames use while withholding instruction. The *Preliminary Study* [Fig. 09] makes this especially clear: the vast empty ground plane, the suspended mass, and the structural span articulate a field in which bodies are free to circulate, stop, appropriate, and reorient themselves without being assigned a role in advance. Space remains exact and constructed, yet deliberately unfinished in its relation to use; it invites occupation without prescribing behaviour, allowing multiple and often conflicting practices to coexist within the same architectural frame.

A comparable condition can be observed, in a more recent and deliberately non-spectacular register, in the Sala Beckett by Flores y Prats in Barcelona—though here the profanatory logic operates through a different mechanism. Housed within a former workers' cooperative, the project enacts a double act of profanation: it displaces the building's

previous social function without erasing it, and it unsettles the theatrical conventions through which performance space typically distributes roles and distances. What remains—residual rooms, passages, staircases, thresholds—is neither museified nor neutralised, but held in suspension between what it was and what it has become. This indeterminate condition is not incidental; it is precisely what enables play. Like the child who inherits an adult object and reinvents its use without abandoning its form, Flores y Prats inhabit an existing spatial grammar and displace it from within. Circulation areas, foyers, rehearsal rooms, and technical spaces bleed into one another, resisting the categorical separation between preparation and performance, between actor and witness. The roles the building offers are legible but not fixed; they remain reversible, available to reinterpretation through bodily presence. What is offered is not openness as such, but a structured ambiguity, an architectural condition that sustains play precisely by refusing to resolve the tension between form and use, between the building's memory and its present occupation.

In this sense, common use must be understood as a condition that requires care. Care here does not imply preservation or protection from change, but the ongoing effort to keep space responsive, permeable, and shared. To care for such a space is to resist its sacralisation—whether cultural, institutional, or economic—and its reduction to image or value, allowing it instead to remain exposed to wear, misuse, and transformation. These possibilities are easily lost when space becomes overdetermined; they survive only where openness is actively maintained rather than declared once and for all. Seen in this light, profanation unfolds as a situated practice sustained over time through tools that remain open, roles that remain reversible, and spaces that remain negotiable. Architecture cannot guarantee common use, but it can refuse to foreclose it, preserving, within its separations, the conditions under which use may remain shared. What profanation ultimately returns is not an original state of things, but the ongoing capacity to use space in common, not despite its separations, but by learning to inhabit them otherwise.

#### **VI. Coda / Notes for a Possible Play**

Pause at a threshold. Not only at the door, but where levels change, where materials shift, where inside and outside hesitate. Remain there longer than required by passage.

Lean against a surface designed to be seen, not touched. Test its depth, its temperature, its resistance. Allow contact to undo distance.

Sit where circulation is expected. Stand where rest was anticipated. Let use interrupt programme without cancelling it.

Reverse a role embedded in space. Become a spectator where a performer was assumed, a performer where observation was implied. Accept the position as temporary, reversible. Repeat a movement along a stair, a ramp, a corridor. Change its rhythm. Slow it down, accelerate it, interrupt it. Let the section become legible through the body.

Begin again. Not to optimise, but to explore variation. Let repetition reveal what the plan could not prescribe.

Play may begin here: not in a designated place, but in the misalignment between space and use, in the interval where architecture remains precise, yet available, in a shared suspension that allows space to be used without being exhausted.

---

### **Bibliographic references**

Agamben [2005] 2007

G. Agamben, *Profanations* [2005], New York 2007.

Benveniste 1947

É. Benveniste, *Le Jeu comme Structure*, "Deucalion. Cahiers de Philosophie" n. 2 (1947), 161-167.

Benjamin [1928] 2005

W. Benjamin, *Toys and Play* [1928], in *Selected Writings, Volume 2, part 1: 1927–1930*, M.J. Jennings, H. Eiland, G. Smith (eds.), Cambridge (MA) 2005, 117-121.

Benjamin [1935] 2008

W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* [1935], Cambridge (MA) 2008.

de Curtis 2015

A. de Curtis, *Figurazione. Alla Ricerca della Forma. Dialoghi con Umberto Riva*, Milano 2015.

Gibson 1979

J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.

Halprin 1965

L. Halprin, *Motation*, "Progressive Architecture" n. 46 (7) (July 1965), pp. 126-133.

Hertzberger 1991

H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Rotterdam 1991.

Huizinga 1949

J. Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, London 1949.

Ingold 2000

T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London 2000.

Maestri 2020

G. Maestri, *Notes on the Semantics of Play*, "FAM" n. 51 (January-March 2020), 23-32.

Merleau-Ponty [1945] 2012

M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [1945], London 2012.

Miglietta 2024

E. Miglietta, *Re-reading Form through the Agency of the Joint. The Archaeological Attitude of Design Driven Research*, PhD diss., Politecnico di Milano—KU Leuven 2024.

Morpurgo 2024

G. Morpurgo, *Architectus Ludens. Giochi di Costruzioni/Scatole di Montaggio*, "La Rivista di Engramma" n. 213 (June 2024), pp. 41-49.

Rodaway 1994

P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, London 1994.

Sheets-Johnstone 2011

M. Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*, Amsterdam 2011.

Schiller [1795] 1993

F. Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man* [1795], in *Essays*, W. Hinderer and D.O. Dahlstrom (eds.), London 1993, 86-178.

Van Eyck [1962] 2008

A. Van Eyck, *The Child, the City and the Artist. An Essay on Architecture: The In-Between Realm* [1962] V. Ligtelijn, F. Strauven (eds.), Amsterdam 2008.

Virilio 1994

P. Virilio, *Gravitational Space. Interview with Laurence Louppe, Daniel Dobbels*, in L. Louppe (ed.), *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, Paris 1994, 35-60.

Vroman 2021

L. Vroman, *Make Room for Play. Questioning the Role of the Moving Body between Thinking and Making*, PhD diss., KU Leuven 2021.

---

## Abstract

This essay approaches *Play* as a situated practice that unsettles the separations through which architecture organises use, distance, and behaviour. Rather than opposing order, play operates from within architectural regimes of prescription, making visible how space is stabilised through margins, thresholds, and devices that regulate proximity, movement, and access. In doing so, play exposes how these regimes may be quietly loosened, rendered permeable without being overturned. Emerging from the distinct yet converging practices of the two authors of this essay—one grounded in the minute negotiations of architectural detailing, the other in movement and embodied spatial exploration—the text itself unfolds as a profanatory practice. Writing is treated not as a neutral commentary but as an operative field, where thinking and making remain intertwined, and where concepts are tested through spatial, bodily, and procedural displacement.

Through close readings of architectural situations, set in resonance with artistic and performative practices, the essay traces how profanation arises when bodies inhabit the margins of use: lingering where circulation prescribes speed, touching what is meant to remain at a distance, or repeating gestures without fulfilling their expected ends. Architecture is thus approached as a field of offerings—thresholds, surfaces, and spatial devices whose separation sustains distance, yet remains open to reinterpretation through play. To profane, in this sense, is not to negate architectural order but to suspend its necessity, expanding the affordances of familiar spatial arrangements. The Practice of *Play* reveals architecture as a precise yet open system, capable of sustaining common use without fixing meaning in advance, and of offering space anew through minor, repeatable gestures of inhabitation.

---

*keywords* | Play; Profanation; Spatial affordance; Common use; Architectural gesture.



# Geografie latenti

## Pratiche di riappropriazione della cartografia digitale

Mariabruna Fabrizi

Nel 1998, il filosofo della mente Andy Clark e lo scienziato della cognizione David Chalmers presentarono per la prima volta in un articolo scientifico la loro celebre teoria della mente estesa (*extended mind thesis*) illustrandola con un esempio molto elementare e altrettanto esplicito: due persone, Otto e Inga, devono raggiungere il MoMa; il primo è affetto da Alzheimer. Entrambi riescono nel loro intento, ma per farlo Otto ricorre a un taccuino sul quale ha annotato le direzioni per raggiungere il museo, mentre Inga fa affidamento solo sulla propria memoria.

Nell'esempio, il taccuino di Otto corrisponde a tutti gli effetti a una memoria esternalizzata (Clark e Chalmers 1998). La teoria sviluppata da Clark e Chalmers mette in discussione la visione cognitivista classica secondo la quale le funzioni mentali avvengono esclusivamente entro i confini del cervello, collocandosi invece nel più ampio quadro teorico dell'*embodiment* (cognizione incarnata). La tesi della mente estesa afferma infatti che i processi cognitivi sono strettamente intrecciati con l'ambiente esterno, gli strumenti utilizzati e i media con i quali l'uomo entra in relazione diretta. Secondo questa teoria, allo stesso modo del taccuino di Otto contenente le indicazioni stradali, le mappe possono essere intese come un'estensione della memoria spaziale, dell'orientamento e dei processi cognitivi con cui interpretiamo il mondo. Strumento cruciale nella navigazione della realtà fisica, la cartografia traduce infatti in segni, astratti e convenzionali, la configurazione dei territori urbani e naturali selezionando allo stesso tempo le informazioni da rappresentare. Da un punto di vista cognitivo, le mappe permettono allo stesso tempo di 'scaricare' (*off-load*) o esternalizzare delle informazioni mnemoniche su un documento esterno che possa essere facilmente manipolato (Tversky 2019). L'origine cognitiva della mappa come documento stratificato che sovrappone ai dati fisici le loro interpretazioni, secondo l'antropologo Matteo Meschiari, nasce da una trascrizione delle complesse abilità mentali dei cacciatori-raccoglitori arcaici che leggevano e memorizzavano segni e tracce nel paesaggio, e allo stesso tempo immaginavano e desideravano gli animali da cacciare che quello stesso paesaggio attraversavano (Meschiari 2025). Nel tempo, in Occidente, le mappe sono diventate progressivamente anche strumenti di navigazione, a partire dai peripli greci e dai portolani medioevali.

Durante il Medioevo europeo, le mappe hanno tuttavia mantenuto anche una forte dimensione simbolica e cosmologica, come mostrano le *mappae mundi*, nelle quali la disposizione dei luoghi rispondeva tanto a esigenze conoscitive quanto a strutture culturali e religiose, riflettendo una rappresentazione dello spazio insieme pratica, intellettuale e teologica. A partire dall'età moderna, con l'espansione delle rotte commerciali, lo sviluppo delle tecniche di misurazione e la crescente centralità della navigazione oceanica, la cartografia ha assunto una funzione più operativa e strumentale. Parallelamente, la sua produzione si è progressivamente allontanata sia dalle sue originarie caratteristiche immaginative sia da una postura di presupposta neutralità nella descrizione del territorio, configurandosi sempre più come uno strumento attraverso cui il potere economico e politico impone, riconosce o nega confini e identità, orienta la lettura di relazioni specifiche e gestisce gli spazi naturali e urbani (Farinelli 2009). Come ricorda sempre Meschiari, in precedenza e in parallelo a uno sviluppo della cartografia con ruolo normativo e politico, in contesti soprattutto non occidentali, si è sviluppata una pratica immaginativa per la quale la mappa diventa universo simbolico e proiezione cosmologica, tracciato di sogni e speranze di un gruppo umano che legge nelle stratificazioni del territorio sistemi evolutivi che si intrecciano con i propri.

Da un punto di vista tecnico, nel corso dei secoli, il livello di dettaglio e di accuratezza delle mappe è progressivamente aumentato. Sono stati introdotti sistemi scalari, i simboli si sono trasformati in convenzioni standardizzate e sono state stabilite norme di rappresentazione codificate. Tuttavia, questa evoluzione non ha impedito alle mappe di andare oltre la loro funzione pratica: in una loro progressione parallela, esse si sono in molti casi trasformate in supporti per ricerche visive oppure in vere e proprie opere d'arte, con esempi celebri quali le mappe di Alighiero Boetti e Marcel Broodthaers. In tempi più recenti, applicazioni come Google Maps, usate quotidianamente da circa un miliardo di persone, hanno trasformato la cartografia in un'interfaccia ordinaria di accesso a informazioni spazializzate. La loro interattività, espandibilità, possibilità di condensare scale diverse e l'immediatezza delle ricerche le rendono in grado di potenziare le facoltà mentali degli utilizzatori in maniera più radicale rispetto alla cartografia analogica.

La caratteristica dell'interattività, in particolare, ha fornito alle mappe digitali e ai navigatori satellitari un ulteriore completamento del loro ruolo di estensione cognitiva grazie all'abilità di incrementare in maniera sostanziale la capacità di orientamento umana nello spazio a tutte le scale. Allo stesso tempo, come ci ricorda il filosofo Pietro Montani, a questo potenziamento corrisponde una forma di limitazione; infatti, anche le mappe come tutti i media digitali si esprimono "in comportamenti ripetitivi e autoreferenziali istruiti grazie a strategie pervasive di controllo e orientamento dell'azione" (Montani 2025, 123). La questione risulta particolarmente evidente nel caso della cartografia digitale, caratterizzata da numerosi *bias* cognitivi, precisi orientamenti geopolitici e da logiche di monetizzazione legate a informazioni sponsorizzate, che orientano l'utente verso scelte precostituite e ne riducono perciò l'autonomia esplorativa. Inoltre, un'applicazione come

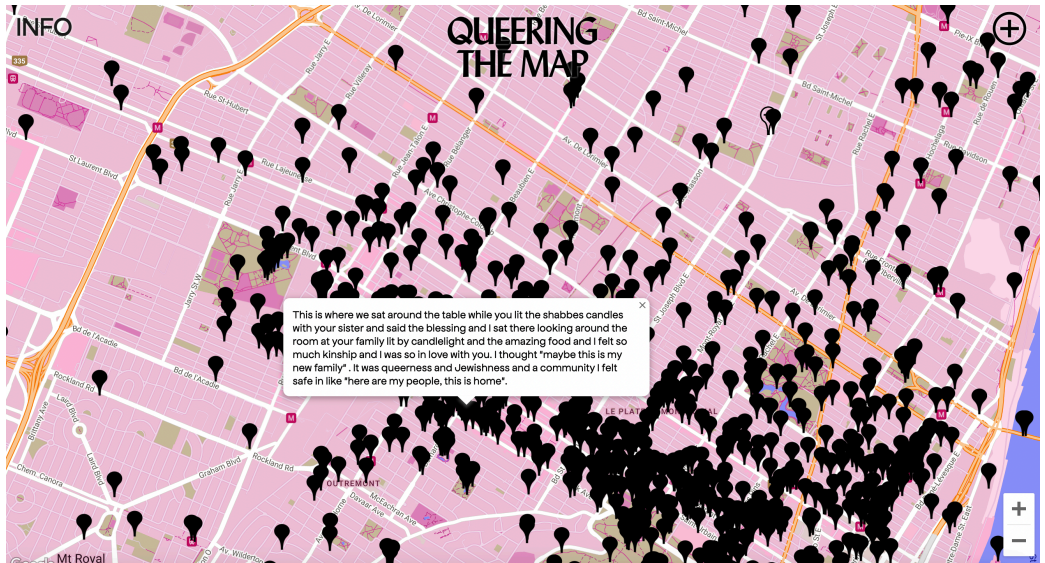
Google Maps rientra nella logica produttiva del cosiddetto “capitalismo delle piattaforme”, poiché i dati raccolti dai comportamenti dei suoi utenti vengono utilizzati sia per sviluppare, migliorare e arricchire l’applicazione stessa, sia per prevedere e influenzare i comportamenti futuri degli stessi utenti (Zuboff 2019). In questo senso, letta attraverso la prospettiva del regista e teorico dell’immagine Harun Farocki, la mappa, compresa quella digitale, può essere considerata come un’“immagine operativa” (*operative Bilder*): un’immagine che non serve in primo luogo a rappresentare il mondo, ma a operare su di esso. Farocki utilizza infatti questa nozione per descrivere immagini prodotte come strumenti di azione, impiegate ad esempio in ambiti militari, industriali, logistici o di sorveglianza. Le mappe digitali in particolare, come i sistemi GIS, le mappe catastali, le mappe di rischio o le mappe predittive, o anche, come visto prima, le mappe generalistiche come Google Maps, rientrano pienamente in questa categoria, poiché non si limitano a descrivere lo spazio geografico, ma contribuiscono attivamente a organizzarlo, gestirlo e governarlo (Farocki 2004). Secondo l’approccio del filosofo e teorico dei media Vilém Flusser, inoltre, ogni dispositivo tecnologico ha regole intrinseche condizionanti che rispondono a un progetto tecnico-politico e l’unico modo per sottrarsi a tali vincoli e mantenere dei margini di libertà è quello di distorcere il programma agendo *contro* il dispositivo stesso (Flusser 1983, come citato in Pinotti e Somaini 2016).

Con una volontà intrinseca di mettere in discussione il potere di condizionamento delle mappe, a partire dagli anni Settanta si è diffusa la produzione di controcartografie, dei lavori che sono stati definiti come “qualsiasi iniziativa che metta radicalmente in discussione i presupposti o i *bias* delle convenzioni cartografiche, che contesti gli effetti di potere predominanti della mappatura, oppure che pratichi la cartografia in modi capaci di sovvertire i rapporti di potere” (Harris and Hazen 2005, 115). Con l’arrivo degli anni Ottanta, in particolare, i lavori di ricerca e di critica che prendono in considerazione le mappe sono stati investiti dal più ampio orientamento teorico e metodologico del *cultural turn*, secondo il quale il linguaggio e le immagini, e dunque anche i dispositivi visivi e le mappe, non si limitano a descrivere il mondo, ma contribuiscono attivamente a costruirlo. In questo contesto, il ruolo di orientamento della cartografia è stato profondamente messo in discussione, in quanto tradizionalmente implicato nella costruzione di narrazioni di potere di matrice coloniale ed escludente. Questo contesto ha ulteriormente incoraggiato l’emergenza di pratiche e studi critici orientati a disinnescare il suo potenziale coercitivo, settorializzante o discriminatorio (Cosgrove 2008). In questa prospettiva si collocano, ad esempio, le esperienze di mappatura critica promosse da Denis Wood, in particolare *Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas* (1987), composto da 49 mappe dedicate a un singolo quartiere, Boylan Heights, a Raleigh, in North Carolina. Le mappe descrivono la sovrapposizione di molteplici aspetti della vita del quartiere – dai rapporti interpersonali ai percorsi del postino, fino a caratteristiche fisiche e infrastrutturali – restituendo una lettura stratificata del territorio. Attraverso questa moltiplicazione dei livelli di osservazione, Wood mette in evidenza la complessità di significati potenzialmente esprimibili

attraverso la rappresentazione cartografica e rende visibili dimensioni sociali e territoriali normalmente escluse dalla cartografia ufficiale contribuendo inoltre a una lettura poetica del territorio. Da un punto di vista teorico, questo lavoro si collega ai contemporanei studi di Brian Harley sulla cartografia critica, che invitano a leggere le mappe come testi culturali, attraversati da implicazioni ideologiche e da dinamiche di potere, piuttosto che come rappresentazioni neutrali e oggettive dello spazio (Harley, 1992).

Con l'avvento e la diffusione dell'informatica e delle tecniche di georeferenziazione, le possibilità di operare in contrasto con le narrazioni cartografiche ufficiali si sono ulteriormente ampliate permettendo quindi di mettere in pratica questa volontà di andare *contro* il dispositivo di cui parla Flusser. Sono stati infatti introdotti nuovi strumenti, altamente personalizzabili e facilmente appropriabili, che hanno favorito la democratizzazione della produzione di mappe personalizzate, rendendola un'attività accessibile anche a soggetti privi delle competenze tecniche e conoscitive dei cartografi di professione. L'accresciuta capacità di registrare e georeferenziare informazioni su scala globale, resa possibile dai sistemi di *Geographic Information Systems* (GIS), dalle mappe digitali e dagli strumenti di produzione e riproduzione di informazioni multimediali, ha ulteriormente incoraggiato artisti, designer e ricercatori a sviluppare cartografie capaci di restituire narrazioni alternative, di svelare rapporti di potere, o di tradurre componenti emozionali e prospettive paradossali, sovvertendo le logiche delle mappe ufficiali. A partire dai primi anni Duemila si sono moltiplicati i progetti che operano una forma di *détournement* della cartografia ufficiale: appropriandosi dei suoi codici e delle sue convenzioni, questi lavori ne deviano l'uso per rendere visibile l'operatività spesso nascosta delle mappe, intese come immagini operative. Un ulteriore passaggio è avvenuto a metà dello stesso decennio a seguito della messa a disposizione pubblica, da parte di Google e Yahoo, delle API di mappatura (strumenti che permettono a un software di usare le funzioni di una mappa digitale all'interno di un'altra applicazione), che hanno consentito l'emergere di progetti di cartografia digitale comunitaria. Queste pratiche sono basate sulla raccolta, l'aggregazione e la geolocalizzazione di dati provenienti da contributi generati dagli utenti stessi (Kirby et al. 2021).

L'interesse rinnovato per la nozione di controcartografia di quegli anni e dei successivi è testimoniato anche dalla pubblicazione di nuovi volumi dedicati al tema contenenti esempi storici e contemporanei come *An atlas of radical cartography* (Mogel, Bhagat 2007) e *This Is Not Atlas. A global Collection of Counter-Cartography* (Kollektiv Orangotango 2018). Inserendosi quindi nella tradizione delle controcartografie, sono fioriti negli ultimi venticinque anni dei progetti situabili tra la ricerca artistica, il militantismo e l'esplorazione tecnologica. Questi lavori, pur sfruttando le caratteristiche di immediatezza, espandibilità e interattività proprie delle mappe digitali, nonché la precisione nella raccolta dei dati fornita dai sistemi GIS, e pur inscrivendosi in una volontà di critica politica riconducibile al quadro del *cultural turn*, rievocano e fanno rivivere, in un certo senso, quelle esperienze



1 | Lucas LaRoche, *Queering the Map*, mappa digitale, screenshot, 2017–2026.

primigenie di mappatura del territorio fondate su parametri affettivi e immaginativi, cui fa riferimento, tra gli altri, il già citato Meschiari.

I casi studio riportati di seguito si fondano in particolare sulla possibilità di far emergere, attraverso un uso critico degli strumenti di mappatura digitale, realtà territoriali, sociali o politiche normalmente escluse dai sistemi cartografici ufficiali. Queste pratiche di controcartografia attuale mirano a rendere visibili soggetti, spazi e relazioni marginalizzate, permettendo nuove forme di identificazione, riconoscimento e presa di parola da parte delle comunità coinvolte.

Un primo esempio contemporaneo di *détournement* dei sistemi di cartografia digitale e di tentativo di superamento dei loro *bias* è *Queering the Map*, un progetto artistico e di controcartografia online ideato dal designer e artista canadese Lucas LaRoche nel 2017 [Fig. 1]. Si tratta di una piattaforma collaborativa e comunitaria che si espande nel tempo in cui chiunque, in modo anonimo, può aggiungere una *puntina* ('pin') su una mappa mondiale per indicare un luogo specifico associato a un'esperienza personale legata alla propria identità queer, siano esse storie di *coming out*, momenti d'amore, esperienze di discriminazione, attivismo collettivo o semplici ricordi affettivi. La mappa così concepita rievoca uno dei principi della psicogeografia situazionista, ovvero quella volontà "di mettere in relazione il rapporto tra spazio urbano e comportamento individuale, che può essere frammentato e immaginifico" (Pignatti 2023, 155). In questo senso *Queering the Map* diventa un collage localizzato di frammenti di storie e un archivio digitale di memorie queer che non si limita ai luoghi tradizionalmente associati alla comunità, (bar, club,

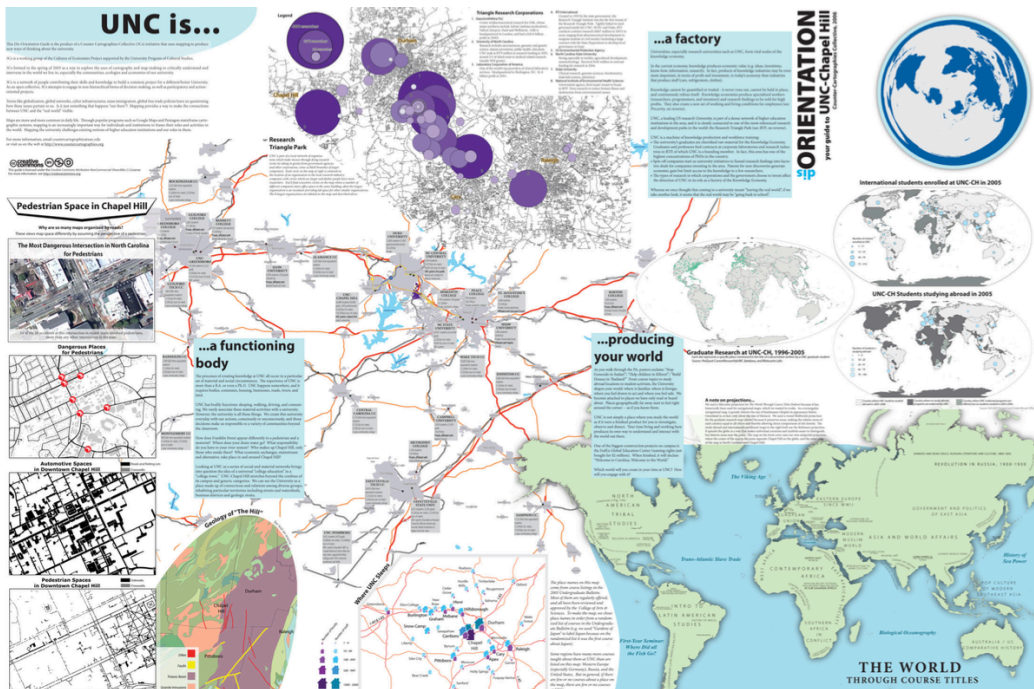
associazioni) ma include anche spazi apparentemente ordinari (come panchine, angoli di strada o spazi naturali) che hanno un significato affettivo o politico per chi vi ha vissuto degli eventi particolari. Questo processo fa emergere una geografia queer che si sovrappone alla mappa generale e che non possiede solo caratteristiche spaziali, ma anche affettive, relazionali e storiche, evidenziando la presenza e le microstorie legate al mondo LGBTQ2IA+ in ogni contesto geografico. Secondo l'autore, questa piattaforma è una riconquista e una forma di resistenza di storie che "continuano a essere invalidate, contestate e cancellate" (LaRochelle 2017). Il progetto è stato proposto in origine come parte di un corso universitario e ha in breve tempo raccolto decine di migliaia di contributi in molte lingue da tutto il mondo, trasformandosi in uno strumento efficace per favorire la visibilità, la costruzione di una memoria collettiva e la connessione tra persone queer attraverso il tempo e lo spazio. *Queering the Map* si basa su OpenStreetMap, un database geografico aperto e collaborativo, basato sul contributo volontario di cittadini, ricercatori e professionisti, che raccolgono, aggiornano e condividono dati spaziali (strade, edifici, infrastrutture, luoghi specifici, confini, ecc.) sotto una licenza aperta. OpenStreetMap non è una mappa in sé, ma una piattaforma che fornisce strumenti di mappatura personalizzabili da chiunque. Poiché l'architettura della piattaforma non consente l'identificazione né la tracciabilità degli utenti, il racconto geolocalizzato anonimo su *Queering the Map* consente anche di trasformare la mappa in una forma di *safe space* (spazio sicuro) digitale in contrasto col contesto dell'internet contemporaneo che generalizza forme di tracciabilità e rilevamento dei dati personali per fini pubblicitari e di orientamento futuro della navigazione.

Nella sua veste grafica, *Queering the Map* appare come una profanazione dei codici visuali propri della mappa digitale più diffusa, Google Maps: l'intera carta è stilizzata, tinta di rosa, e i pin prendono la forma degli stessi simboli originali disegnati da Google ma in questo caso colorati di nero. Il progetto non solo funziona cognitivamente per la sua capacità di cartografare una realtà parallela e spesso sommersa, ma fornisce anche un'immagine immediata caratterizzata da una forte agentività. Vista nella sua interezza, la mappa appare infatti colonizzata dalle puntine nere, comunicando l'idea di un'altissima diffusione dei fenomeni e delle esperienze queer, una forma di pervasività che rinvia a un'immagine del mondo diversa da quella ufficiale, in cui la cultura e la presenza queer non sono relegate a spazi definiti e conclusi, ma persistono in ogni luogo visitabile. In linea con quanto osservato dall'artista e teorico Lev Manovich sulla logica del database e sulla capacità delle visualizzazioni digitali di produrre forme specifiche di conoscenza (Manovich 2013), la mappa non si limita a rappresentare una realtà alternativa, ma agisce come un contro-dispositivo cartografico, capace di sovvertire i regimi dominanti di visibilità e legittimità spaziale. La piattaforma è anche diventata un contesto di resistenza e memoria delle persone queer in paesi in guerra o in cui l'omosessualità è proibita e punita. Decine di messaggi localizzati sulla mappa nella striscia di Gaza, per esempio, costituiscono oggi una drammatica testimonianza delle condizioni di vita sotto i bombardamenti

e l'occupazione militare rendendo visibili storie che sono completamente escluse da ogni narrazione ufficiale.

Con una simile volontà di sovversione del potere coercitivo delle mappe – digitali e non – e di parallela valorizzazione di narrazioni latenti, lavora il Counter Cartographies Collective (3.C) che produce forme di mappatura in grado di rendere visibili immagini alternative di relazioni spaziali e sociali destabilizzando allo stesso tempo rappresentazioni escludenti e incoraggiando attraverso la cartografia pratiche non ortodosse di lotta collettiva. Il 3.C è un collettivo composto da soggetti che dichiarano di avere differenti forme di appartenenza, prevalentemente non strutturate, al mondo universitario, come docenti a contratto, assegnisti e ricercatori post-dottorato, liberi professionisti, dottorandi, ricercatori in fase di valutazione, dottori di ricerca disoccupati ecc. La condizione prevalentemente precaria di questi soggetti li ha spinti a interrogarsi sulla precarietà come caratteristica congenita della società contemporanea, che investe ambiti quali l'accesso all'abitazione, la conoscenza, la sanità e l'accesso al lavoro, utilizzando la mappatura come strumento per comprendere e rendere visibile la diffusione di tale condizione. Alla propria formazione accademica, i membri del collettivo associano esperienze di militanza politica; questo doppio background li ha portati a concentrarsi sulla produzione di una forma particolare di controcartografia, quella che definiscono "autonomous cartography" mediante la quale la mappa è impiegata come dispositivo politico, soggettivo e operativo, prodotta all'esterno o contro istituzioni accademiche, statali o aziendali, nella tradizione dell'autonomia politica. In particolare, le mappe realizzate dal collettivo si concentrano sulla comprensione dei cambiamenti del mondo del lavoro in un momento in cui la produzione, anche quella immateriale, non è più concentrata in specifici contesti, ma diffusa geograficamente.

La loro prima opera, chiamata *DisOrientation Guide*, risale al 2006 ed è basata sull'analisi cartografica della stessa università nella quale lavorano i membri del collettivo, la North Carolina University at Chapel Hill, e ha come obiettivo quello di visualizzare esplicitamente le relazioni regionali e globali di produzione di conoscenza e di lavoro (*labour*) dell'istituzione [Fig. 2]. Versioni successive di questo progetto hanno incluso progressivamente mappe e grafici che analizzano e decriptano il funzionamento delle classifiche universitarie, il contributo dei migranti alla produzione del sapere, elementi sulla precarizzazione del lavoro accademico e la localizzazione delle lotte per un'istruzione superiore alternativa su scala globale. Il lavoro del 3.C comprende mappe stampate, processi di progettazione collettiva ed esplorazioni di cartografia autonoma che uniscono tecniche analogiche e digitali. Progressivamente, in seguito alle prime versioni cartacee della *DisOrientation Guide*, i membri del 3.C hanno introdotto l'utilizzazione di software GIS, per raccogliere, elaborare e visualizzare i dati spaziali. Questi sistemi informatici sono progettati per acquisire, memorizzare, analizzare e rappresentare dati georeferenziati, cioè legati a specifiche posizioni nello spazio. Essi vengono utilizzati principalmente per mappare e analizzare dati geografici in modo preciso e standardizzato, sia per scopi ufficiali



2 | Counter Cartographies Collective, *DisOrientation Guide*, 2006.

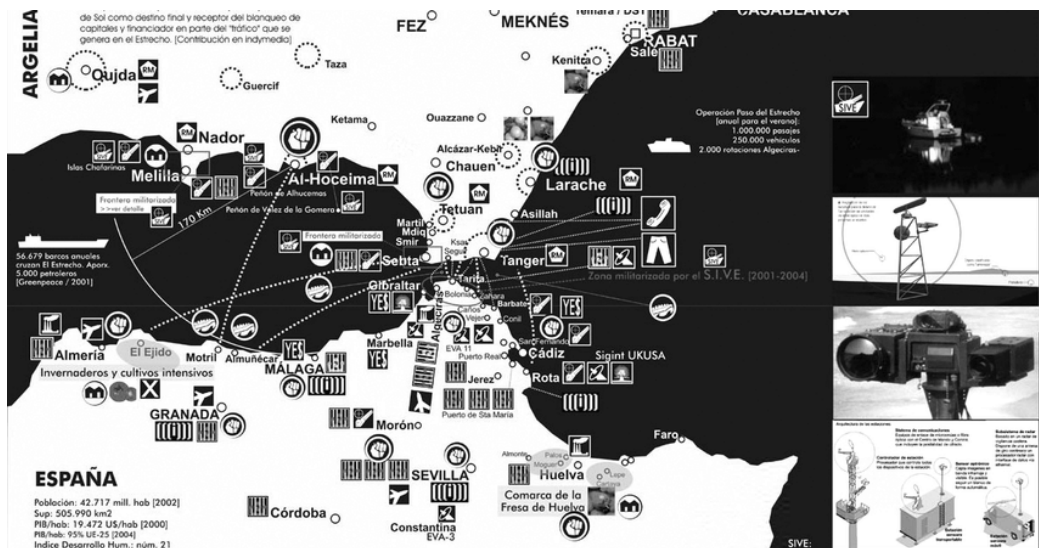
di controllo e gestione del territorio, sia per finalità militari. L'attività del 3.C utilizza invece i sistemi GIS come strumento non solo tecnico, ma politico e collettivo per far emergere relazioni di potere e sistemi di sfruttamento legati a territori e contesti specifici. Nella loro rappresentazione finale, tutti i progetti dei 3.C condividono la coesistenza, su uno stesso supporto, foglio o schermata, di mappe a scale differenti, che consentono di cogliere a colpo d'occhio il modo in cui uno spazio puntuale e circoscritto, come ad esempio quello di un campus universitario, sia strettamente connesso a un sistema molto più ampio, operante su scala regionale e persino globale. Tale coesistenza rende visibili rapporti di potere e di interdipendenza, ma permette anche di mettere in evidenza come l'appartenenza a un campus universitario produca una specifica modalità di comprensione e di interazione con il mondo esterno che il progetto tende anche a sottolineare esplicitamente.

Questi primi esempi lavorano entrambi sul potenziale della cartografia di costruire o de-costruire una realtà visualizzando e dando spazio in maniera esplicita alla presenza di specifiche relazioni sulla mappa tramite la sovversione di strumenti digitali legati alla cartografia. Inoltre questi due esempi di controcartografia digitale si propongono come strumenti capaci di riformulare l'immaginario comune mostrando, nel caso del primo, la diffusione capillare di quella che appare comunemente come una geografia latente, e nel

secondo rivelando le ramificazioni del potere e dello sfruttamento nascoste di un'istituzione accademica. Altri lavori di questo genere agiscono invece come effettivi strumenti operativi che reinvestono le mappe digitali di un ruolo di supporto in contesti drammatici, complessi da navigare e sfavoriti dalle narrazioni ufficiali, come ad esempio la migrazione, o che consentono di migliorare la trasparenza sui valori fondiari di una città in crisi agendo di fatto contro i processi di speculazione.

In questo senso, i lavori di hackitectura, un collettivo di architetti, programmatori, artisti e attivisti, che ha operato dal 2002 al 2011, sono stati dedicati a indagare, sul piano teorico e pratico, "i territori emergenti in cui si incontrano spazi fisici, corpi mobili e flussi elettronici" (hackitectura 2002). In particolare, una serie di loro progetti dei primi anni Duemila è dedicata alla produzione di mappe digitali operative nate per creare la possibilità di un network di migranti più efficace e organizzato. Uno dei nuclei centrali della loro ricerca è infatti *Cartografías críticas del Estrecho / Mapping the Straits* (2002–2004), una serie di mappe critiche e digitali dedicate allo Stretto di Gibilterra, uno dei principali corridoi migratori verso l'Europa e, allo stesso tempo, uno dei territori più intensamente militarizzati e sorvegliati del continente [Fig. 3]. Le mappe mettono in relazione rotte migratorie, infrastrutture di controllo (radar, il sistema SIVE, o Sistema Integrato di Vigilanza Esterna che controlla il confine, basi militari), flussi economici e logistici, e reti di comunicazione e informazione con l'obiettivo di non descrivere un territorio immutabile, ma di rendere visibili i conflitti in corso e le asimmetrie prodotte dai regimi di frontiera.

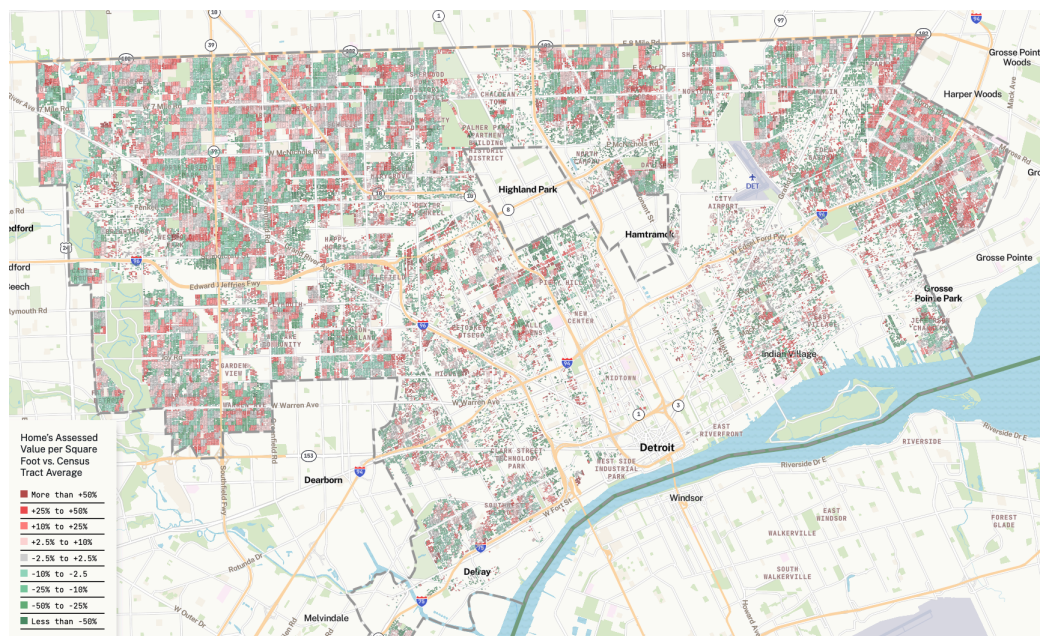
Espandendo l'ambizione di questo primo progetto, il collettivo ha ulteriormente sviluppato, sempre attorno a Gibilterra, tra il 2004 e il 2005, *Fadaiat: freedom of movement, freedom of knowledge*. Il progetto prende forma come un dispositivo che indaga il confine come campo operativo di flussi, segnali, rapporti di potere. *Fadaiat* è un dispositivo di contromappatura che costruisce una lettura critica del territorio del confine attraverso la descrizione sovrapposta di infrastrutture materiali e immateriali. Si tratta di un complesso progetto multimediale che integra reti wireless transfrontaliere tra Spagna e Marocco, che sfidano simbolicamente e tecnicamente la discontinuità imposta dal confine, streaming audio e video, utilizzati come strumenti di connessione in tempo reale e di produzione di uno spazio comunicativo condiviso, in aggiunta alle cartografie già prodotte nel primo progetto e che sono completate e ampliate. Il progetto prevede anche workshop e laboratori di tipo diverso su temi legati al contesto geopolitico e sociale. Grazie alla sovrapposizione digitale di diversi strati di informazione, *Fadaiat* completa l'opera di *Cartografías críticas del Estrecho* mappando ciò che di norma non viene mostrato: le infrastrutture del controllo, le zone di esclusione e le profonde differenze di mobilità che strutturano lo spazio del confine, aprendo una discussione critica e collettiva attorno a queste complesse questioni territoriali. La mappa non serve propriamente a orientare i migranti durante un attraversamento, ma a rendere intelligibile il dispositivo spaziale che governa e limita il loro movimento, trasformando il confine in un oggetto di conoscenza critica e di immaginazione politica. Quella che emerge è un'immagine operativa capace di



3 | hackitectura, *Cartografías críticas del Estrecho*, dettaglio, 2002-2004.

trasmettere una visione stratificata del complesso sistema di relazioni che si concentra in un territorio limitato.

Sulla stessa linea teorica, in un altro territorio critico situato questa volta dall'altra parte dell'oceano, la compagnia Loveland Technologies (oggi ReGrid) ha iniziato a operare nel 2011 con il progetto *Why Don't We Own This?*, una mappa catastale online di Detroit che forniva informazioni su proprietà, tassazione e stato di pignoramento, con l'obiettivo di aumentare la trasparenza sui processi legati alla crisi immobiliare [Fig. 4]. Il progetto evidenziava inoltre gli immobili in vendita nell'asta annuale dei terreni espropriati. Detroit è stata una delle città maggiormente colpite dal declino strutturale dell'industria automobilistica, avviatosi negli anni Settanta e intensificatosi tra gli anni Ottanta e Novanta, e dalla crisi dei mutui *subprime* del 2008, che ha portato decine di migliaia di immobili a essere sottoposti a pignoramento in tutta la città. Molti di questi sono stati successivamente abbandonati o demoliti, lasciando ampie porzioni di terreno vuoto a costellare la mappa urbana. Alla nascita del progetto, il 35% dei lotti della città erano vuoti o ospitavano edifici disabitati e spesso pericolanti. L'iniziativa mirava a fornire accesso pubblico alle informazioni sulle diverse proprietà e sulle aste e, parallelamente, a supportare residenti, attivisti e altri soggetti interessati alla comprensione e alla navigazione di questa complessa situazione urbana. Parallelamente, permetteva ai cittadini di rendersi conto delle opportunità di acquisto di terreni e immobili, spesso a costi molto bassi, favorendo una riflessione sulla loro possibile acquisizione ed evitando che finissero esclusivamente nelle mani di potenziali speculatori. In seguito, Loveland ha ampliato la propria azione con una serie di strumenti, tra cui applicazioni di *blexting* (o *blended texting*, ovvero segnalazioni



4 | Loveland Technologies, *Why Don't We Own This?*, dettaglio, 2011.

testuali arricchite da dati multimediali e geolocalizzati) che consentono di segnalare edifici fatiscenti tramite smartphone, utilizzate anche in progetti di mappatura collaborativa su larga scala. Producendo una vasta quantità di dati sulle condizioni fisiche degli immobili e sul loro stato di pignoramento fiscale, e rendendo queste informazioni ampiamente accessibili al pubblico, l'azienda ha perseguito l'obiettivo di aumentare la trasparenza dei processi urbani e fiscali. In questo senso, tali strumenti di mappatura miravano anche a supportare residenti, attivisti e organizzazioni locali nella comprensione delle dinamiche degli espropri e nella difesa della permanenza degli abitanti nelle proprie case, pur senza intervenire direttamente sui meccanismi legali o di mercato. In questo contesto, la mappatura catastale, le applicazioni di segnalazione dal basso e l'accesso pubblico a dati complessi sulla proprietà e sullo stato degli immobili funzionano come supporti esterni di memoria, conoscenza, percezione e ragionamento, che consentono agli individui e ai collettivi di orientarsi all'interno di un sistema urbano e amministrativo altrimenti opaco.

Nei vari esempi citati, gli strumenti di mappatura e restituzione dei dati non si limitano a rappresentare una realtà preesistente, ma partecipano attivamente alla strutturazione delle possibilità di pensiero e di azione dei soggetti coinvolti. Rendendo visibili relazioni giuridiche, fiscali, spaziali, di potere, di controllo, di esclusione o persino puramente emotive, essi contribuiscono a estendere le capacità dei soggetti che li utilizzano, permettendo loro di ricostruire il proprio immaginario in relazione al fenomeno osservato, comprendere la propria situazione abitativa, anticipare scenari di rischio e immaginare

strategie di permanenza o di riappropriazione dello spazio urbano e territoriale. Nel rapporto con queste mappe digitali, l'utente non è più confinato a un utilizzo puramente strumentale della cartografia, ma può partecipare attivamente alla produzione delle informazioni e dei contenuti che la costituiscono. L'interazione con il dispositivo digitale, infatti, non si esaurisce nell'immissione di dati di ricerca o nella semplice navigazione dello spazio cartografico inteso come mera proiezione di quello fisico, ma può configurarsi come una pratica creativa e partecipativa. In questo senso, tale interazione è in grado di sovvertire il tradizionale rapporto con la cartografia, storicamente intesa come strumento che traduce una sostanziale asimmetria tra il soggetto che guarda e l'istanza che, producendo la mappa, organizza e dirige lo sguardo. Tramite la reinterpretazione, la sovversione e la sistematica messa in discussione delle caratteristiche proprie delle mappe digitali oggi diffuse, come ad esempio l'assenza di raccolta dei dati, la messa in evidenza di informazioni non sponsorizzate e l'attivazione di modalità di esplorazione non guidate dall'ottimizzazione algoritmica, questi progetti mostrano la possibilità di disinnescare il potere coercitivo del dispositivo cartografico digitale.

La teoria della mente estesa permette inoltre di leggere questi esempi di controcartografia digitale come reali supporti cognitivi esterni che partecipano attivamente a dare nuove forme a processi di memorizzazione, immaginazione, orientamento e decisione, diventando una componente funzionale del pensiero spaziale. La mappa si trasforma in un vero e proprio ambiente di esplorazione cognitiva, in cui il soggetto non si limita a orientarsi nello spazio, ma può testare ipotesi, depositare memorie, costruire e comprendere relazioni, traiettorie e scoprire livelli nascosti di significato. Inoltre, il carattere spesso collaborativo e situato della controcartografia le consente di attivare forme cognitive non solo estese agli artefatti e agli strumenti, ma anche distribuite tra più soggetti. In questo senso, la mappa funziona come interfaccia condivisa di pensiero, che coordina conoscenze, percezioni, narrazioni e immaginazioni plurali. L'incontro avviene quindi anche al livello di una mente estesa collettiva, in cui il sapere spaziale emerge dall'interazione non solo con un'interfaccia digitale, ma anche dalla collaborazione con altri individui e gruppi coinvolti. Come quei cacciatori primordiali che fondevano mappa e territorio, mente individuale e gruppo, realtà fisica del paesaggio e paesaggio mentale del desiderio e dei sogni, gli utenti di questi progetti ritrovano nel rapporto con lo strumento cartografico digitale un'inedita dimensione operativa e insieme immaginifica.

---

### Riferimenti bibliografici

Clark, Chambers 1998

A. Clark, D. Chambers, *The extended mind*, "Analysis" 58 (1998), 7-19.

- Cosgrove 2008  
D. Cosgrove, *Cultural cartography: Maps and mapping in cultural geography*, "Annales de geographie" (660-661), 159-178.
- Farocki 2004  
H. Farocki, *Phantom images*, "Public" 29 (2004), 12-22.
- Farinelli 2009  
F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino 2009.
- Flusser [1983] 2006  
V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia* [Für eine philosophie der fotografie, Göttingen 1983] traduzione di C. Marazia, Milano 2006.
- Harley 1992  
J. B. Harley, *Deconstructing the map*, Ann Arbor 1992.
- Harris, Hazen 2005  
L. M. Harris, H. D. Hazen, *Power maps: (Counter) mapping for conservation*, "ACME: An International E-Journal for Critical Geographies" 4,2 (2005), 99-130.
- Kirby et. al. 2021  
E. M. Kirby, A. Watson, B. Churchill, B. Robards, L. LaRochelle, *Queering the map: stories of love, loss and (be) longing within a digital cartographic archive*, "Media, Culture & Society" 43,4 (May 2021), 1043-1060.
- Kollective Oranotango 2018  
Kollectivo Oranotango, *This is not an atlas: a global collection of countercartography*, Bielefeld 2018.
- Manovich 2013  
L. Manovich, *Software takes command*, Londra 2013.
- McQuire 2019  
S. McQuire, *One map to rule them all? Google maps as digital technical object*, "Communication and the public", 4,4 (December 2019), 150-165.
- Meschiari 2025  
M. Meschiari, *Terre che non sono le mie*, Torino 2025.
- Montani 2025  
P. Montani, *Vita Interactiva*, Torino 2025.
- Mogel, Bhagat 2007  
L. Mogel, A. Bhagat (ed. by), *An atlas of radical cartography*, Los Angeles 2007.
- Pignatti 2023  
L. Pignatti, *Cartografie radicali*, Milano 2023.
- Pinotti, Somaini 2016  
A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.
- Tversky 2019  
B. Tversky, *Mind in motion: how action shapes thought*, New York 2019.
- Wood 2010  
D. Wood, *Everithing signs, Maps for narrative atlas*, Los Angeles 2010.

Zuboff 2019

S. Zuboff, *The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*, New York 2019.

## **Sitografia**

Counter cartographies

Hackitectura

Queering the map

Regrid

---

## **English abstract**

According to Clark and Chalmers's (1998) theory of the extended mind, maps can be understood as extensions of spatial memory, orientation, and the cognitive processes through which we interpret the world. Applications such as Google Maps, used daily by approximately one billion people, have transformed cartography into an ordinary interface for accessing spatialised information. Their interactivity, expandability, and the immediacy of search functions can enhance mental faculties more effectively than analogue cartography. However, these tools incorporate numerous biases and respond to logics of monetisation that, by privileging sponsored information, steer users towards predetermined choices and thus reduce their exploratory autonomy. At the same time, the ability to record and spatialise information on a global scale has enabled artists, designers, and researchers to develop digital maps that offer alternative narratives, emotional dimensions, or paradoxical perspectives capable of subverting the logics of official maps. This contribution analyses examples of the reappropriation of digital mapping, such as *Queering the Map* by Lucas Larochelle and the practices of the Counter Cartographies Collective (3Cs), hackitectura, and Loveland Technology. By depicting unconventional geographies, revealing hidden data and relationships and describing collective, militant identities, these works make marginal realities visible through the redefinition of their boundaries and, simultaneously, transform users' modes of cognitive extension.

---

*keywords* | Counter-mapping; Extended Cognition; Map; Digital Cartography.

---

# La disincarnazione dello sguardo. Dal suave al sublime

Pierpaolo Ascarì

Il secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio si apre con un'immagine che nella storia della filosofia moderna e contemporanea non avrebbe più smesso di illustrare l'esperienza estetica del sublime. È l'immagine di chi, trovandosi sulla riva di un mare in tempesta, osserva le imbarcazioni flagellate dalla furia degli elementi e ne ricava una soddisfazione dovuta alla propria incolumità. La scena viene espressamente ripresa da Schiller nella sua teoria del tragico (Migliano 2021) e forse ancor prima da Kant, nonostante il suo generico riferimento allo sconfinato oceano in tumulto (*der grenzenlose Ozean in Empörung*) rimanga meno probante. Del sublime, in ogni caso, una tale immagine condensa sia i tratti peculiari (la potenza della natura, l'immunità dell'osservatore e il principio che a risultare suave non è mai il dramma umano che si sta consumando al largo, scrive Lucrezio, ma il carattere riflessivo della nostra sensazione di scampato pericolo), sia le ambiguità. Nei versi immediatamente successivi, d'altronde, lo stesso piacere viene esteso allo spettacolo della guerra purché non ci coinvolga (*tua sine parte pericli*), insistendo così sul problema dei rapporti che il sentimento del sublime sembra intrattenere, da un lato, con quella che anche Kant considera un'imprescindibile condizione di sicurezza (*nur in Sicherheit befinden*), dall'altro con la necessità simmetrica e complementare, se non proprio la *iucunda voluptas*, della partecipazione indiretta a un effettivo disastro.

In questa luce, mi pare importante sottolineare come il *De rerum natura* non si limiti a trattare gli esempi del naufragio e della guerra ma vada oltre, introducendo subito dopo un terzo e ancor più paradigmatico caso (*sed nil dulcius est*) delle circostanze in cui, a un determinato formato della visione, corrisponde lo stato d'animo che Lucrezio intende promuovere. È il caso di chi abita le roccaforti dell'epicureismo e di lassù può osservare gli affanni di coloro che, nella vana speranza di realizzare sé stessi, vivono continuamente alla ricerca di ricchezza e potere (*DRN II, 7-14*). Scrive Lucrezio nella traduzione di Renata Raccanelli:

Ma niente è più bello che abitare le alte dimore  
serene, ben difese dalla dottrina dei saggi,  
e da lì poter chinare lo sguardo sugli altri e vederli  
errare dispersi e cercare smarriti la via della vita,  
impegnare sfide d'ingegno, contese di nobiltà,  
notte e giorno sforzarsi con affanno tenace  
di salire ai vertici di ricchezza e impadronirsi del potere.

Nemmeno troppo sullo sfondo sono riconoscibili le convulsioni della tarda Repubblica e il loro imminente collasso nell'Età imperiale, ma ad aggiudicarsi il primo piano è un movimento con il quale il precedente travaglio degli uomini in mare (*magnum laborem*) si trasferisce nella fatica che opprime gli individui nella loro smania di successo (*prestante labore*), mentre le scene di combattimento assicurate dalla guerra (*belli certamina*) ritornano in un più metaforico ma formalmente identico *certare ingenio*. Che la posizione del nuovo spettatore non sia meno protetta della terraferma (*e terra*), lo esplicita l'informazione relativa alle dimore ben fortificate (*bene munita*), in un contesto nel quale compaiono almeno altri due termini (*tenere* e *doctrina*) mutuati dal lessico della vita militare (Fowler 2002, 27 e 53-54; De Lacy 2007, 148). A cambiare sensibilmente, invece, è proprio il modo di vedere, perché allo sguardo libero di posarsi ovunque dello *spectare* e del *tucri* subentra adesso lo statuto più vincolante del *despicere*, la visione dall'alto verso il basso, là dove continuano a confliggere e naufragare gli animi di coloro che rimangono insensibili alla lezione dei filosofi.

### **Indagini sulla scena lessicale di una profanazione**

La mia impressione, allora, è che a quest'ultima eventualità del *suave*, del quale il comparativo *dulcius* non fa che intensificare la vigenza, la riflessione estetica non abbia ancora prestato la dovuta attenzione, nonostante lo stesso Kant dovesse poi insistere sulla dipendenza del sublime dinamico da un rapporto inequivocabilmente verticale come quello che sussume la possibilità di cogliere la natura nella sua totalità alla superiorità (*Überlegenheit*) del soggetto morale (KU I, II, B, §28). A una medesima ipotesi di spazializzazione, che forzando decisamente i termini definirei quasi proto-satellitare, potrebbero coerentemente aderire anche i numerosi appelli di Lucrezio a una corretta conoscenza attraverso la conquista di una prospettiva esterna ai confini del mondo (*extra moenia mundi*).

Ma se davvero è legittimo sospettare che il tema della visione dall'alto possa aver languito all'ombra del riferimento di pragmatica all'immagine del naufragio, risulta altrettanto doveroso constatare che in un primo momento dovette imporsi con una certa risonanza tra le cerchie intellettuali del proprio tempo. È probabile che Ovidio se ne stia facendo testimone nel brano delle *Metamorfosi* in cui esalta il piacere di arrampicarsi fino al cielo per poi chinare lo sguardo sulla terra (*despectare*, frequentativo di *despicere*) dove gli uomini continuano a dannarsi senza meta (*Met. XV, 147 ss*; segnalato in Piazzi 2009, 55). Ma già prima, in un passaggio che si potrebbe repertoriare tra le varie incursioni concesse tacitamente a Lucrezio nel palinsesto degli *Academica* (Merrill 1909; Pizzani 1984), Cicerone aveva fatto dire a Lucullo: "L'osservazione e la contemplazione della natura rappresentano una specie di nutrimento per l'animo e l'ingegno. Ci rinfranchiamo, ci sembra di salire, chiniamo lo sguardo sulle vicende umane [*humana despicimus*] e con il pensiero rivolto alle cose più alte impariamo a non tenere in nessun conto la miserabile insignificanza dei nostri affanni" (*Acad. II, XLI, 127*).

Del verosimile modello lucreziano, Ovidio e Cicerone riproporrebbero anche i problemi. In particolare, si tratta di formulazioni che proprio in virtù della loro aderenza tematica e lessicale, non fanno alcuna luce sugli equivoci che avrebbero consentito a Pierre Hadot di identificare il *despicere* del secondo proemio con un *regard méprisant* (Hadot [2008] 2009, 63). In quella circostanza, Hadot sta contestando la lunga nota con la quale Hans Blumenberg, ne *La legittimità dell'età moderna*, attribuisce agli antichi una "singolare inibizione a contemplare il mondo dall'alto o a immaginarlo contemplato dall'uomo in questo modo" (Blumenberg [1966] 1992, 367). Come se non bastasse, un anno dopo doveva provvedere Leo Strauss a forzare il senso di II, 7-14 ricavandone le prove di quanto Lucrezio fosse interessato ad apparire superiore e di come la sua felicità dipendesse dall'inferiorità degli altri (Strauss 1968, 94). D'altronde il problema sta nelle cose, diciamo così, dal momento che il *despicere* latino può effettivamente slittare da un significato più letterale (*de alto loco conspiciere*) a quello allegorico di *peiores putare*. Quando Stazio vorrà descrivere la villa sulla costa sorrentina del proconsole Pollio Felice e magnificarne la visuale, che a quanto ne dice sarebbe stata talmente formidabile da trasformare tutte le tribolazioni e le gioie stesse della moltitudine umana in un motivo di derisione, è davvero probabile che al *despicere* stia corrispondendo la notazione prossemica dello sguardo altezzoso (*Silv.* II, 2, 129-132). Ma le due occorrenze del verbo nel *De rerum natura* non concedono un ampio margine di verosimiglianza alle conclusioni di Strauss e di Hadot, le quali si potrebbero piuttosto interpretare come un'avvisaglia delle contorsioni alle quali la prospettiva dall'alto verrà sottoposta nello sviluppo del nostro ragionamento, volto a cogliere una certa riconfigurazione dei rapporti tra il tatto e la vista nella distanza ideologica che separa l'esperienza contemporanea del sublime dal suo canonico richiamo alle immagini del *suave*.

Nel caso del secondo proemio abbiamo infatti a che fare con il coinvolgimento della *suavitas* nella rapida successione di quattro evenienze percettive che devono precisarne il contorno e i gradi di intensità (*spectare*, *tueri*, *despicere* e *videre*), alla ricerca di una soluzione formale, ritmica e insieme filosofica (Beltramini 2020) che un'estemporanea deviazione negli ambiti della psicologia o della morale (il disprezzo) manderebbe sciaguratamente in fumo. Allo stesso modo, l'unico altro compito che il *despicere* assume nel poema sarà quello non meno letterale di descrivere colui che osserva le nuvole riflesse in una pozzanghera (*DRN* IV, 418). Va però aggiunto che, una volta isolato dal contesto, anche nelle più autorevoli traduzioni novecentesche (*look down on others* in Bailey [1910] 1936, 65; *abaisser ses regards sur les autres hommes* in Ernout [1920] 1984, 61 e *auf das Treiben der andern herabsehn* in Diels [1923] 2013, 95) l'espressione continua a mantenere una possibile sfumatura di supponenza, la stessa che si può fastidiosamente riscontrare nell'atteggiamento di chi guarda gli altri dall'alto in basso.

Ma se in questa prospettiva il *despicere* volta le spalle alla figurazione e può rivendicare un solido ancoraggio nella concretezza del sensibile è anche per un motivo di ordine dottrinale. Quando Lucrezio scrive che a suscitare qualunque visione è la ferita prodotta negli

occhi da un corpo esterno (*corpora quae feriant oculos*, DRN IV, 217) non sta affatto indulgendo al lirismo. Vedere, udire, odorare o gustare sono attività che si risolvono comunque nel toccare ed essere toccati dalle *imagines* e dai *rerum simulacra*, pellicole di materia più o meno sottili che emanano dall'oggetto percepito e dopo aver attraversato una congrua distanza entrano fisicamente in contatto con la materia percipiente (Gidden 1979; Rosenmeyer 1996; Murette 2014). Gli stessi pensieri e qualunque altra forma di attività interiore consistono nella percezione interna di uno spessore materiale (Sedley 2018). L'unico elemento che si sottrae a questo radicamento della vita sensibile e spirituale nella tattilità è l'*intactus*, appunto, il vuoto concettualmente implicato dal perpetuo movimento di formazione e di sfacelo nel quale si determinano anche le infondate (perché relative a una più complessiva mancanza di finalità) ma indubitabili certezze dei sensi, il cui carattere profanatorio e di scioglimento dell'animo umano dai nodi della religione (DRN IV, 6-7) coincide con il compito che Lucrezio assegna ripetutamente alla propria missione filosofica. Ed è proprio in questa tensione tra l'infondatezza e l'intensità delle sensazioni, a mio modo di vedere, che si potrebbe indovinare il profilo di un eventuale sublime lucreziano, che pertanto non dovrà coincidere né con un'"estetica del vuoto" in sé (Porter 2007), perché allora il *suave* verrebbe trasferito nella cangiante composizione atomica dei mondi, dalla parte dell'oggetto, perdendo così il suo carattere statutariamente riflessivo, né con un trascendimento della concreta "misura dei sensi", come la chiama Kant, oltre la quale il *De rerum natura* non ammette nessun genere di proiezione. All'idea di una riserva di potenza custodita nella saggezza, addirittura dissimulata nel vittimismo (Prosperi 2015) o associata all'incorporeità della ragione, Lucrezio sembra piuttosto opporre l'esperienza comune del sentirsi immotivatamente ma visceralmente vivi, parte e non eccezione del formicaio in cui sembra risolversi la dannazione della specie (Fowler 2007), sia nella scena del naufragio che in quella dell'osservazione dall'alto. Tanto da giustificare la scelta operata nel 1785 dal vescovo di Derry e quarto conte di Bristol, Frederick Hervey, che sul fregio del suo piccolo tempio della saggezza affacciato sull'Atlantico fece incidere i primi due versi del secondo libro (Gillespie, Hardie 2007, 14), optando per una soluzione che a prendere per buona la versione di Hadot, adesso, comporterebbe l'assurdità di un disprezzo riservato alla presunta indegnità del mare.

### **La scomparsa della materia**

Propongo allora di provare a cogliere nelle letture di Strauss e di Hadot la manifestazione di un sintomo, alla cui persistenza si possono riferire anche i tre volumi dedicati da Thomas Nail al tentativo di riattualizzazione filosofica del poema, dove il *despicere* viene nuovamente costretto a significare che "l'occhio del piacere guarda dall'alto in basso e disprezza" (Nail 2018, 176). Anche in questo caso, le sorti dello sguardo verticale si direbbero opportunamente legate a quelle del naufragio, che a partire dalla fine del XVI secolo avrebbe cominciato a tradursi in un monumento al disinteresse nei confronti delle disgrazie altrui (Rodighiero 2009). È noto per esempio l'uso che ne fa Montaigne allo scopo di abbozzare una sua antropologia negativa, rilevando nel *suave mari magno* la conclama-

zione di un'inevitabile *volupté maligne* (*Essais* III, 1). Nel caso più specifico della nostra distanza storica dalle dimore ben fortificate di Lucrezio, inoltre, mi pare che possano aver retroagito anche l'affioramento e il successo di un *topos* ottocentesco come quello della torre d'avorio (Panofsky 1957), il quale meriterebbe però un'analisi a parte. Al di là degli aspetti filologici, infatti, il problema che adesso vorrei provare a porre riguarda la profonda trasformazione che la *suavitas* della visione dall'alto, interna allo sviluppo di un proemio che risulta fondamentalmente permeato dalla simpatia attiva nei confronti della condizione umana (Holtmark 1967) ma che tende insistentemente ad assumere la valenza opposta, può aver subito non tanto o non solo in chiave intertestuale, ma nella prospettiva di una storia sociale della percezione.

Per farlo, mi atterrò innanzitutto alla lezione di Erwin Panofsky e al presupposto che ad alcuni criteri di rappresentazione della realtà non corrisponde soltanto la funzione derivata di visualizzare qualcosa di già esistente, ma la vera e propria "costruzione di un mondo empirico saldamente fondato" (Panofsky [1927] 1984, 71). Nel caso del Rinascimento, per esempio, a entrare in azione sarebbe un dispositivo ottico saldamente fondato sulla matematica e sul conseguente concorso della matematica alla produzione dello stesso spazio in cui si determinano i limiti pratici e percettivi del mondo esterno alla pittura. Secondo la definizione di Ernst Cassirer alla quale Panofsky dichiara apertamente di rifarsi, possiamo infatti parlare di "forma simbolica" ogniqualvolta una forma deve la propria concretezza sensibile (e la possibilità stessa di venir concretamente percepita) all'intervento *a priori* di uno specifico regime di simboli. Va da sé che allo stesso titolo della prospettiva rinascimentale e della sua matematizzazione dello spazio, proprio come si può azzardare a supporre dei rapporti intercorsi tra la fisica epicurea e il *despicere* del secondo proemio, anche le tecnologie che oggi ci consentono di avvistare il mondo dall'alto non possono che comportare una nuova e determinata "oggettivazione della soggettività", come la definisce Panofsky (*eine Objektivierung des Subjektiven*). Vale a dire che la stessa visione satellitare in quanto realizzazione tecnologica dell'equivoca conquista sociale di una prospettiva *extra moenia mundi* (Graham 2016, 31), non sarebbe che un modo tra gli altri di stabilire un contatto visivo o rappresentazionale con una serie di fenomeni che si possono manifestare anche attraverso l'esperienza diretta o indiretta, la quale tenderà comunque a rendersi più universalmente visibile e dunque empiricamente acquisibile attraverso gli standard non meno situati che i notiziari o il web adottano per esempio in questo genere di circostanze. Sia il satellite che qualunque altra tecnologia contemporanea della visione a distanza, in ogni caso, la stessa distanza che viene resa opportuna dalla intrinseca totalità di fenomeni quali la geopolitica o il *climate change*, che si lasciano comprendere soltanto in una prospettiva globale, sembrano soddisfare il fondamentale fabbisogno di incolumità al quale si riferiscono sia Lucrezio che Kant, inducendoci a indagare quali possano essere le eventuali correlazioni tra le modalità in cui viene rappresentato e dunque percepito il pianeta nell'epoca di Google Maps, la soavità del *despicere* e l'estetica del sublime.

Il satellite si potrebbe allora considerare l'erede tecnologicamente più avanzato di tutte le soluzioni con le quali alla visione dall'alto, nella storia, ha corrisposto una maggiore capacità di controllo sull'ambiente. Già prima che il satellite venisse inventato, nel corso dei suoi pionieristici esperimenti con la fotografia aerostatica, Nadar poteva scrivere: "Dal punto di vista strategico, è noto quale fortuna sia per un generale in guerra trovare il campanile di un villaggio su cui un ufficiale di stato maggiore possa fare le sue osservazioni. Io navigavo sul mio 'campanile' e il mio obiettivo poteva scattare, una dopo l'altra, all'infinito, delle immagini su lastra che inviavo direttamente dalla mia navicella al quartier generale mediante una semplicissima forma di consegna", vale a dire una corda che veniva calata dalla mongolfiera fino a terra (Nadar [1899] 2004, 69). Questo resoconto ci permette di comprendere che se da un lato la visione dall'alto di Nadar assicura una serie di vantaggi che si possono illustrare con il riferimento ai contesti della difesa e della conquista o più trasversalmente all'esercizio di un potere, dall'altro (e per lo stesso motivo) si commetterebbe un grossolano errore a considerarla una prospettiva epistemologicamente neutrale.

Scriva Nadar del mondo osservato dalla mongolfiera: "Come il corso dei tempi passati, l'altezza che lo allontana riporta ogni cosa alle sue proporzioni relative: alla Verità. In questa sovrumana serenità, lo spasmo dell'ineffabile sensazione libera l'anima dalla materia, dimentica di sé come se non esistesse più, sublimata essa stessa in pura essenza". E ancora: "In realtà questo è proprio un planisfero, perché non si percepiscono differenze di altitudini". Ad apparire immediatamente vistoso nel tentativo di confrontare il volo di Nadar con il precedente di Lucrezio, entrando peraltro in contraddizione con le pagine in cui lo stesso Nadar si richiama alla lezione di Balzac e dunque a quella che secondo Walter Benjamin risulterebbe una chiara reviviscenza dell'atomismo e della sua teoria dei sensi (Nadar [1899] 2004, 11-16; Benjamin [1982] 2002, 747; Downing 2006), è la violenta dissociazione tra le nuove circostanze in cui si determina la possibilità di assumere uno sguardo *extra moenia mundi* e il dominio della tattilità, dal momento che ora l'altezza sembra comportare una generale scomparsa dell'elemento materiale. Alla sublimazione dell'anima (in realtà *volatilisation*, nel testo francese), corrisponde infatti una tendenza più complessiva al trasferimento di "ogni cosa" in un sistema qualitativamente omogeneo di rapporti tra pure essenze. La si potrebbe definire una tendenza all'incorporeità della visione, questa, che per risultare sublime dovrà far valere delle ragioni brutalmente opposte alle prerogative del *suave* ma pertinenti alla definizione di Kant, qualificando l'irruzione di una verità che, attraverso le proporzioni astratte di un diagramma geometrico, "supera ogni misura dei sensi".

Ma a volerla prendere tremendamente sul serio, la testimonianza di Nadar ci fornisce almeno altri due motivi di riflessione. Nella premessa, quando equipara la veduta dalla mongolfiera alle modalità in cui diventa possibile immaginare il "corso dei tempi passati", includendo anche la dimensione storica tra gli oggetti privi di una forma sensibile ma dei quali cogliamo ugualmente la vastità indeterminata che, sempre secondo Kant, possono

occasionare il sentimento del sublime (Bann 2009). In secondo luogo, dovremo dare una certa importanza a una fenomenologia della visione dall'alto che si risolve nella metafora del planisfero (*c'est bien en effet le planisphère*, scrive), dove la cancellazione o il superamento della materia vengono realizzati dalla scomparsa delle altitudini. Si tratta infatti di un rilievo che – insieme al “punto di vista strategico” con il quale Nadar esemplificava quali fossero i notevoli vantaggi che si potevano ricavare dalla fotografia aerostatica – ne prospetta le possibili applicazioni reali, che pur giungendo a compimento solo nel corso della Grande Guerra rinviano al rapporto privilegiato che le evoluzioni tecnologiche e moderne del *despicere*, come formato specifico dello sguardo, intrattengono fin dalle origini con lo sviluppo della cartografia nell'ambito delle scienze militari (Gervais 2001; Bousquet 2018, 81-97).

Una valida introduzione all'analisi del carattere distruttivo che anima questo rapporto, la può fornire il *Building and Development in the Mountain Regions*, una pubblicazione del 1984 con la quale il Ministero per l'Edilizia e gli Alloggi del governo israeliano stabiliva quali fossero le linee guida alle quali si sarebbero dovute attenere le varie maestranze coinvolte nella costruzione degli insediamenti in Cisgiordania. Lo stesso insediamento ideale, evidentemente, l'insediamento ridotto alla pura essenza progettuale delle indicazioni governative si potrà considerare un articolo della vasta campionatura di vedute che operano in un regime di auspicabile deprivazione della materia. Un regime che oltretutto si prolungava nei compiti che il Ministero affidava adesso ai coloni, a partire dal presupposto che le loro abitazioni erano sorte sulle alture per assicurare il controllo del territorio attraverso una collocazione molto minuziosa dei singoli edifici e degli ambienti domestici. Al centro dell'insediamento venivano collocati i luoghi pubblici, sui quali dovevano affacciare le finestre delle camere da letto, mentre dalle vetrate dei soggiorni era possibile ammirare il paesaggio bucolico degli uliveti o riservare tutto il proprio disprezzo alle miserabili condizioni di vita e di lavoro nelle quali versavano, più a valle, i contadini palestinesi. Se ad attirare i coloni in montagna erano stati innanzitutto gli affacci sul panorama, l'alto livello dei servizi, il costo più contenuto della vita e la prossimità della natura, la rappresentazione e l'organizzazione concentrica dello spazio li vincolavano adesso a una funzione paramilitare di sorveglianza attraverso la quale gli stessi civili avrebbero contribuito a trasformare i territori occupati in una “matrice ottica” (Weizman [2007] 2022, 141). Matrice di una visione dall'alto, dunque, che oltre a essere saldamente fondata sulla scienza delle costruzioni veniva rafforzata dalle potenze del mito, perché quella che adesso si spalancava tutto intorno era davvero l'ambientazione contemplata *extra moenia mundi* delle vicende riferite dal Vecchio Testamento, una porzione del planisfero e al tempo stesso una scenografia, una distesa a perdita d'occhio di forme simbolicamente ipotecate dalla loro oggettivazione nel racconto biblico.

### **Pulsioni scopiche**

Le aderenze tra un certo modo di vedere le cose e il colonialismo, d'altronde, sono già state denunciate da Edward Said, che oltre a reperirne le tracce nelle prime pagine di *Cuore*

*di tenebra* (dove Marlowe racconta della sua grande passione infantile per le mappe), attira l'attenzione sulla contemporaneità degli imperi alla nascita e alla diffusione delle più prestigiose associazioni geografiche europee (Said [1979] 2001, 89-90). Proprio dalle pagine di Joseph Conrad citate da Said, mi pare che si possano ricavare almeno due conferme della prospettiva che stiamo cercando di delineare, perché da un lato Marlowe ricorda come ad affascinarlo fossero soprattutto gli "spazi vuoti" delle mappe, mentre dall'altro l'attrazione per il vuoto prende immediatamente la forma di un'"idea", un sostituto immateriale della materia eccezionalmente deperibile delle vite indigene e della loro estromissione dal mondo riflesso nello sguardo avventuroso del bambino (Conrad [1899] 1989, 10-11).

Anche quella del piccolo Marlowe si potrebbe allora definire una "pulsione scopica", come la chiama Michel de Certeau, vale a dire l'attestazione di un determinato modo di vedere che a partire dal medioevo si sarebbe protratto fino al Novecento, comprendendo l'esperienza percettiva di chi si fosse affacciato al 110° piano del World Trade Center, dove Manhattan gli sarebbe finalmente apparsa come "un mare in mezzo al mare" e "un'ondata di linee verticali" (de Certeau [1980] 2010, 143-144). Scrive de Certeau: "La volontà di vedere la città ha preceduto i mezzi per soddisfarla. I dipinti medievali o rinascimentali raffiguravano la città vista in prospettiva attraverso un occhio che però non era ancora mai esistito. Inventavano a un tempo stesso il suo sorvolo e il panorama che poteva offrire. E questa finzione già trasformava lo spettatore medievale in occhio celeste". Lo stesso occhio totalizzante, grazie al supporto delle tecnologie, si sarebbe effettivamente evoluto nello sguardo situato ai piani alti del World Trade Center, ma trattenendo ancora qualcosa della sua infanzia pittorica, letteraria e cartografica. Perché anche la città-panorama rimaneva una finzione, aggiunge de Certeau, un quadro che ha come condizione di esistenza la negazione dell'intercorporeità connessa alle pratiche quotidiane, delle quali la pulsione scopica dell'occhio solare conosce soltanto i cadaveri (de Certeau [1980] 2010, 145-146), cioè la decomposizione della materia.

La "matrice ottica" esaminata da Weizman, così, si potrà coerentemente evolvere nelle tremende immagini che i droni o le altre apparecchiature dell'esercito israeliano hanno catturato e reso fruibili nel corso della distruzione di Gaza. Se nel caso della mongolfiera o del paesaggio osservato dal World Trade Center avevamo a che fare con una disintegrazione soltanto metaforica dei corpi, ora la prospettiva sadica e verticale sulle singole scene del genocidio viene spesso integrata nella cosiddetta *kill chain*, nel senso che lo stesso dispositivo preposto alle riprese serve a tracciare un target e a causarne immediatamente dopo la neutralizzazione (Gregory 2011). Mi riferisco ai numerosi video nei quali la sovrapposizione di una serie di grafiche relative ai metadati geospaziali, allo stato dei sensori, al minutaggio della missione o alla distanza dal bersaglio ci hanno abituato a prevedere l'imminente esplosione dei corpi o degli edifici contrassegnati da un'ottica di puntamento. Nella misura in cui siamo ancora disposti a concedere che queste immagini intrattengano un qualsiasi rapporto con l'estetica del sublime (qualcuno ha per esempio

interpretato nei termini di *traumatic sublime* la fotografia dell'uomo che l'11 settembre del 2001 precipita dalla Torre Nord dello stesso World Trade Center; Nayar 2011) è necessario sottolineare un aspetto che le testimonianze di Nadar e di Michel de Certeau avevano già introdotto. A suscitare adesso il sentimento del sublime, non sono più i fenomeni estremi della natura, ma un prodotto dell'attività umana come Parigi, New York o il mostruoso dispiegamento di una tecnologia assassina. La tecnologia, in altri termini, oltre a coincidere con la mongolfiera o il grattacielo che hanno reso possibile una nuova avventura dello sguardo, comincia a insinuarsi nella visuale sottoforma degli strumenti implicitamente utilizzati per sviluppare l'imponenza della scena osservata (Raimbault 2019). All'esperienza estetica dei mari e dei monti, si potrebbe dire forzando la terminologia kantiana, subentra qualcosa di simile al sublime dinamico dell'antropizzazione. Ma con i video in *slow motion* diffusi dagli esecutori dello sterminio assistiamo a un ulteriore salto di scala, perché la *performance* tecnologica che la visione verticale della città si limitava a implicare, ora emerge alla superficie dei monitor e rappresenta in qualche misura sé stessa. Se nel caso della mongolfiera, di un edificio straordinariamente elevato o degli insediamenti in Cisgiordania possiamo parlare di tecnologie del sublime, vale a dire di strumenti che ampliano le possibilità e la relativa portata dell'esperienza estetica, con i video militari sconfiniamo nella dimensione in cui sono gli stessi strumenti a dare il loro macabro e criminale spettacolo, consentendoci di provare a comprendere l'esperienza alla quale ci espongono nella prospettiva del "sublime tecnologico".

La nozione è stata introdotta dallo storico americano Leo Marx per poi venire utilizzata e variamente elaborata da una serie di altri ricercatori (McKinsey 1985; Nye 1996; Mosco 2004; Slack, Macgregor Wise 2015). Scriveva una rivista del 1832 citata da Leo Marx: "Il paesaggio alpino e l'oceano in burrasca rendono più profonda la contemplazione e conferiscono la loro sublimità alle concezioni di chi li osserva. Lo stesso varrà per il nostro sistema di ferrovie" (Marx [1964] 2000, 195). Non solo con le ferrovie, come si sarebbe poi scoperto, ma anche attraverso la successiva costruzione di ponti, grattacieli e grandi esposizioni, le élite statunitensi avrebbero trovato nella tecnologia uno "strumento deputato alla conversione della natura selvaggia in un ordine sociale simile a un giardino". In questa prospettiva, uno dei casi più confacenti all'ipotesi di un rovesciamento storico della *suavitas* e del *despicere* nell'instaurazione delle gerarchie che le forzature di Hadot e di Strauss ci hanno dato l'impressione di poter sintomatizzare, la fornisce David Nye con la sua analisi della grande esposizione newyorkese del 1939 (Nye 1996, 199-224). La fiera si sarebbe intitolata *The World of Tomorrow* e avrebbe fatto insistentemente ricorso a un espediente molto diffuso negli anni non ancora conclusi della Grande Depressione, vale a dire i paesaggi in miniatura, con i quali la visione verticale si portava all'altezza inedita di una veduta aerea in una giornata di bel tempo. Al centro della fiera si ergeva quindi il *Perisphere* e grazie a una scala mobile di 15 metri si poteva salire fino a una delle due balconate circolari che affacciavano sull'interno della struttura, dove si dischiudeva lo spettacolo di *Democracy*, la miniatura di una grande metropoli del futuro completa-

mente idealizzata: nessuna discarica, nessun quartiere povero, nessuna grande fabbrica e nessuna rovina. Del sublime rimaneva soltanto lo stupefacente cambiamento di angolazione che consentiva di abbracciare l'intera metropoli con uno sguardo. Dopodiché il visitatore si sarebbe potuto introdurre nella *City of Light* della Edison, che all'epoca si doveva aggiudicare il trofeo per il diorama più grande del mondo: una riproduzione dell'area metropolitana di New York fino a Coney Island dove lo scatenamento di un nubifragio artificiale e la conseguente accensione di 130.000 luci avrebbero suggerito l'idea di una città funzionante e di un' "utopia già realizzata". Ma la meta più popolare della fiera doveva risultare il *Futurama* della General Motor, dove agli spettatori veniva proposto un viaggio di 16 minuti che simulava il sorvolo a bassa quota degli Stati Uniti del 1960, con le strade a senso unico percorse da un traffico ben ordinato di automobili senza conducente. "Al posto delle persone – scrive Nye – il visitatore vedeva nuove macchine, automobili futuristiche, paesaggi idealizzati e edifici aerodinamici. Gli abitanti apparivano, se mai, come minuscole figure a bastoncino, senza volti, stili di abbigliamento distinguibili o segni della loro appartenenza di classe. Questa strategia di rappresentazione – continua Nye – permetteva a ogni visitatore di entrare immaginariamente nella scena senza impedimenti, ma lo faceva a spese di qualsiasi tentativo di cogliere le future relazioni umane", proprio come sarebbe accaduto allo sguardo dello spettatore salito al 110° piano del World Trade Center.

La fiera di New York, in altri termini e per utilizzare le conclusioni che ne trae David Nye, che facciamo provvisoriamente nostre, doveva risultare un grande laboratorio nel quale le aziende suggerivano l'idea che a risolvere i problemi del presente e del futuro, due istanze che la Grande Depressione stava continuando a rendere straordinariamente fosche e turbolente, avrebbero provveduto gli esperti, il capitale e la loro scienza, riservando alle moltitudini l'ambiguo privilegio di poter assistere allo spettacolo sublime della propria disincarnazione.

---

### Riferimenti bibliografici

Bann 2009

S. Bann, *When I Was a Photographer: Nadar and History*, "History and Theory" 48, 4 (2009), 95-111.

Bailey [1910] 1936

*Lucretius On the Nature of Things* [1910], translated by C. Bailey, Oxford 1936.

Beltramini 2020

L. Beltramini, *Alcune osservazioni su naturae species ratioque nel De rerum natura di Lucrezio (e una nota al testo)*, "Philologus" 164, 2 (2020), 308-331.

Benjamin [1982] 2002

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi. Volume secondo [Das Passagen-Werk, Frankfurt am Main 1982]*, traduzione di E. Ganni, Torino 2002.

- Blumenberg [1966] 1992  
 H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna* [*Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1966], traduzione di C. Marelli, Genova 1992.
- Bousquet 2018  
 A. Bousquet, *The Eye of War. Military Perception from the Telescope to the Drone*, Minneapolis-London 2018.
- Conrad [1899] 1989  
 J. Conrad, *Cuore di tenebra* [*Heart of Darkness*, Edinburgh 1899], traduzione di A. Rossi, Torino 1989.
- de Certeau [1980] 2010  
 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [*L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris 1980], traduzione di M. Baccianini, Roma 2010.
- De Lacy 2007  
 P. De Lacy, *Distant Views: The Imagery of Lucretius 2*, in *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, edited by M.R. Gale, New York 2007.
- Diels [1923] 2013  
 Lukrez, *Von der Natur* [1923], Lateinisch-deutsch Herausgegeben und übersetzt von H. Diels, Berlin 2013.
- Downing 2006  
 E. Downing, *Lucretius at the Camera: Ancient Atomism and Early Photographic Theory in Walter Benjamin's Berliner Chronik*, "The Germanic Review: Literature, Culture, Theory" 81, 1 (2006), 21-36.
- Ernout [1920] 1984  
 Lucrèce, *De la nature*, texte établie et traduit par A. Ernout [1920], Paris 1984
- Fowler 2002  
 D. Fowler, *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De Rerum Natura, Book TWO, Lines 1-332*, New York 2002.
- Fowler 2007  
 D. Fowler, *Lucretius and Politics*, in *Oxford Readings in Classical Studies: Lucretius*, edited by M.R. Gale, New York 2007, pp. 397-431.
- Gervais 2001  
 T. Gervais, *Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne*, "Études photographiques" 9 (2001), 88-108.
- Gidden 1979  
 D.K. Gidden, *Sensus and Sense Perception in the De rerum natura*, "California Studies in Classical Antiquity" 12 (1979), 155-181.
- Gillespie, Hardie 2007  
 S. Gillespie, P. Hardie, *Introduction in The Cambridge Companion to Lucretius*, edited by S. Gillespie and P. Hardie, Cambridge 2007.
- Graham 2016  
 S. Graham, *Vertical. The city from satellites to bunkers*, Brooklyn 2016.
- Gregory 2011  
 D. Gregory, *From a View to a Kill. Drones and Late Modern War*, "Theory, Culture and Society" 28 (2011), 188-215.

- Hadot [2008] 2009  
P. Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali* [N'oubliez pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels, Paris 2008], traduzione di A.C. Peduzzi, Roma 2009.
- Holtmark 1967  
E.B. Holtmark, *On Lucretius 2. 1-19*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 98 (1967), 193-204.
- Marx [1967] 2000  
L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* [1967], Oxford-New York 2000.
- Maurette 2015  
P. Maurette, *Forgotten Sense. Meditations on Touch*, Chicago and London 2015.
- McKinsey 1985  
E. McKinsey, *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*, Cambridge-London 1985.
- Merrill 1909  
W.A. Merrill, *Cicero's Knowledge of Lucretius's Poem*, "University of California Publications in Classical Philology" 2, 2 (1909), 35-42.
- Migliano 2021  
G. Migliano, *Lucrezio, Schiller e il sublime*, "K. Revue trans-européenne de philosophie et arts" 6, 1 (2021), 320-333.
- Mosco 2004  
V. Mosco, *The Digital Sublime. Myth, Power, and Cyberspace*, Cambridge-London 2004.
- Nadar [1899] 2004  
F. Nadar, *Quando ero fotografo* [Quand j'étais photographe, Paris 1899], traduzione di S. Santuari, Milano 2004.
- Nail 2018  
T. Nail, *Lucretius I: An Ontology of Motion*, Edinburgh 2018.
- Nayar 2011  
P.K. Nayar, *From the Uncanny to the Sublime: 9/11 and Don DeLillo's Falling Man*, "The IUP Journal of American Literature" IV, 1 (2011), 7-19.
- Nye 1996  
D.E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge-London 1996.
- Panofsky 1957  
E. Panofsky, *In Defense of the Ivory Tower*, "The Centennial Review of Arts & Science" 1, 2 (1957), 111-122.
- Panofsky [1927] 1984  
E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* [Die Perspektive als "symbolische Form", Leipzig & Berlin 1927], in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, traduzione di E. Filippini, Milano 1984.
- Piazzi 2009  
L. Piazzi, *Lucrezio. Il "De rerum natura" e la cultura occidentale*, Napoli 2009.

Pizzani 2015

U. Pizzani, *Il problema della presenza lucreziana in Cicerone*, Atti del V Colloquium Tullianum (Roma-Arpino, 2-4 ottobre 1982), "Ciceroniana On Line" 5, 5 (2015).

Porter 2007

J.I. Porter, *Lucretius and the sublime*, in *The Cambridge Companion to Lucretius*, edited by S. Gillespie and P. Hardie, Cambridge 2007, 167-184.

Prosperi 2015

V. Prosperi, *The Reception of Lucretius' Second Proem: the Topos than never was*, "Lingue antiche e moderne" 4 (2015), 5-37.

Raimbault 2019

É. Raimbault, *Aerial Scapes and Technological Perspectives in the Science-Fiction of H.G. Wells and Rudyard Kipling*, "Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires" 22, (2019).

Rodighiero 2009

A. Rodighiero, *Fortuna di una citazione: il lucreziano Suave, mari magno*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici" LXII (2009), 59-75.

Rosenmeyer 1996

T.G. Rosenmeyer, *Sensation and Taste in Lucretius*, "Scripta Classica Israelica" XV (1996), 135-151.

Said [1979] 2001

E. Said, *La questione palestinese. La tragedia di essere vittima delle vittime* [*The Question of Palestine*, New York 1979], traduzione di S. Chiarini e A. Uselli, Roma 2001.

Sedley 2018

D.N. Sedley, *The duality of touch* in *Touch and the Ancient Senses*, edited by A. Purves, London and New York 2018, 64-74.

Slack, Macgregor Wise 2015

J.D. Slack, J. Macgregor Wise, *Culture and technology: a primer*, New York 2015.

Strauss 1968

L. Strauss, "Notes on Lucretius", in Id., *Liberalism Ancient and Modern*, New York 1968.

Weizman [2007] 2022

E. Weizman, *Spaziocidio. Israele e l'architettura come strumento di controllo* [*Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, London 2007], traduzione di G. Oropallo, Milano 2022.

---

## English abstract

The aesthetics of the sublime are canonically associated with the spectacle of shipwreck that Lucretius included in the second proem of *De rerum natura*. Yet, in the verses that immediately follow, Lucretius himself proposes a variation of *spectare* that he considers even more intense and that coincides with the experience of those who observe the world from above. This article aims to identify, in the oblivion and misunderstanding of this variation, a symptom of the way in which the view from above is recoded through the chronicles of early aerostatic photography, leading up to the era of drones and images of the destruction of Gaza, hypothesizing that such a process can be understood in the newly auratic and expropriative perspective of the so-called *technological sublime*.

---

*keywords* | Lucretius; View from above; Nadar; Sublime; Gaza.

---

# 3NÓS3. Interversão Between Urban Space and Media Circulation

## Notes on Profanation

Simone Rossi

### I.

In May 1982, the Brazilian collective 3NÓS3 was invited to exhibit at the Pinacoteca do Estado de São Paulo (hereafter Pinacoteca), one of the city's earliest and most established public art museums. Composed of Hudinilson Jr. (1957-2013), Mario Ramiro (1957), and Rafael França (1957-1991), the collective had, until that moment, operated almost exclusively outside institutional frameworks. The exhibition 3NÓS3/3ANOS marked a return to the art world's most codified institutional enclosures. It seemingly disavowed – or at least attenuated – a three-year practice that had sought “an autonomy in relation to the traditional circuit of visual arts” (Ramiro 2004, 41). That practice had unfolded through urban actions and clandestine interventions in the streets, sustained by an attitude of open ideological confrontation. It emerged within a broader countercultural climate, shaped by the dissemination of punk rock, the rise of graffiti art, and the consolidation of institutional critique and guerrilla strategies as shared modes of artistic opposition<sup>[1]</sup>.

Yet the occasion also marked an extraordinary opportunity. The invitation to exhibit at the Pinacoteca formalized the institutional recognition of a practice developed through a sustained effort to establish a principle of transitivity with the urban fabric and its media circuits. This moment did not entail a voluntary change of direction on the part of the collective; rather, it crystallized a condition of critical tension in which the institution itself sought to engage with – and partially absorb – a sabotaging language forged outside its own boundaries. The exhibition thus unfolded within a broader moment of acute social and political intensity. Brazil had entered the so-called process of *abertura* [political opening process]; the military dictatorship was no longer as firmly entrenched as before. The street once again became central to workers' and students' protests – an antagonistic site of collective gathering and a space artists increasingly inhabited with renewed force and critical articulation.

These were also the years in Brazil that the psychoanalyst and philosopher Félix Guattari and the psychoanalyst and cultural critic Suely Rolnik would later describe as a “molecular revolution”: a phase marked by a diffuse yet palpable sense of imminent transformation, in which new forms of becoming and insurgency emerged across multiple fronts. Feminist and gay movements flourished, marked by milestones such as the



1 | 3NÓS3, 27.4/3 – II, urban intervention with red polyethylene bands, façade of the Pinacoteca do Estado, São Paulo 1982.

founding, in 1978, of *Somos: Grupo de Afirmação Homossexual*, Brazil's first LGBT rights advocacy group. At the same time, desire began to be reclaimed outside the confines of the capitalist logic of subjectification, opening onto other modes of relationality – what Guattari and Rolnik described as a form of desire grounded “in a positive affirmation of creativity, in a willingness to love, in a willingness simply to live or survive” ([1986] 2008, 63).

The experience within the museum marked the collective indelibly, ultimately sanctioning its dissolution. As if to underscore that a cycle had come to an end, 3NÓS3 (“Three Knots” and “We Three” in Portuguese) disbanded later that same year, following a final public farewell – mock-performative in tone and tellingly titled *Acabou* [It's Over]. The action took place during the first edition of *14 Noites de Performance*, held at the newly inaugurated SESC Pompeia cultural center, renovated by Italian-born Brazilian architect Lina Bo Bardi[2].

For the Pinacoteca exhibition (19 May-6 June 1982), the collective effectively operated through disaggregation. Inside the museum, each member presented an individual work articulated through a distinct medium: an installation in two cases – Hudinilson Jr.'s

*Posição amorosa*, which formalized a relational and affective aporia, and Ramiro's *Estruturas de Especulação*, a series of geometric flat sculptures engaging an intramuseal synchronization of neoplasticism and land art, and a video in another case, with França's *Carta 23*. This disaggregation, however, was accompanied by one last communal gesture. On the museum's main façade, the collective installed a horizontal band of red plastic stretching from window to window [Fig. 1]. Positioned at a height that allowed entry while nonetheless compelling visitors to lower their bodies, the intervention subtly inscribed a corporeal negotiation into the very act of access.

The juxtaposition of the glossy plastic strip with the monumentally eclectic façade of Pinacoteca produced an effect reminiscent of squatting practices – markedly different from that generated by the group's earlier urban interventions, in which plastic had been interwoven with the concrete fabric of the city itself. This final museum-based gesture, minimal and anonymous in appearance, functioned as a kind of signature. Red, along with the rolls of cellophane or polyethylene, had been among the most distinctive markers of their actions, as evidenced by slightly earlier interventions such as *Corte AA, B.81*, and *Outdoor/Art-Door*. More broadly, red – together with yellow, blue, and brown, the other plastic colors deployed by the collective across its various interventions – offered an exemplary counterpoint to the pervasive greyness emitted by the city's concrete arteries.

It is in this sense not coincidental that the nearby, iconic suspended volume of the Museu de Arte de São Paulo (MASP), designed by Lina Bo Bardi and inaugurated in 1968, is today perceived as resting upon four bright red pillars. While the structure remained exposed concrete for over two decades, the later application of red – introduced in the late 1980s during restoration works – retroactively reshaped the building's visual identity, to the point of becoming inseparable from its image. Here, the red does not simply belong to the building's material history but to its mediated visibility (Miyoshi 2007). Introduced later, it nonetheless came to define how the architecture is perceived, remembered, and circulated. Located along Avenida Paulista – São Paulo's primary axis of commercial exchange and political mobilization – the museum has come to stand as one of the city's most symbolically charged architectural presences.

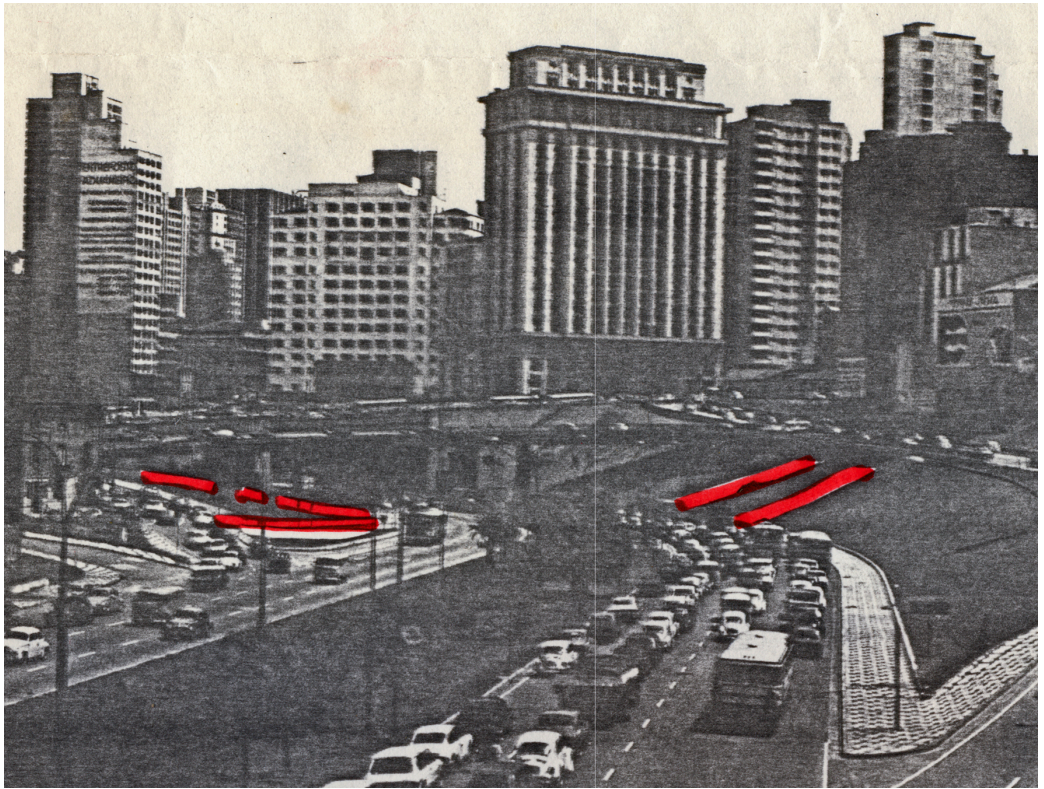
Against this urban and architectural backdrop, the intervention at the Pinacoteca might at first glance suggest – purely on a formal level – affinities with certain strands of American land art[3] or with the wrappings executed by Christo and Jeanne-Claude. A notable example is *Wrapped Kunsthalle* (1968), when the Kunsthalle in Bern, then curated by Harald Szeemann, was entirely covered for a week with a mantle of translucent polyethylene and nylon ropes. In both cases, the action was carried out with institutional consent and neither produced a genuine deactivation of the museum apparatus – access to the internal exhibitions remained fully possible – nor suspended its symbolic function, which in fact was further emphasized and made conspicuously visible. In Christo and Jeanne-Claude's wrapping, this operation explicitly enacted a relocation of the aura: no longer

residing solely in the works displayed inside, it extended to the container itself, rendering the building hyper-iconic and auratic. While such precedents offer a point of comparison in terms of gesture, materiality, and surface engagement, they ultimately fail to account for the situated, profanatory logic of 3NÓS3's actions.

The Pinacoteca building is neither isolated nor "wrapped"; the covering is partial, suggestive rather than total, almost graphic in its effect. The gesture does not close but opens a threshold: it marks the architecture, symbolically incises it, and situates it within a trajectory that both precedes and surpasses it. Titled *27.4/3 - II*, the intervention should be understood as the second act of an action initiated just a few days earlier, on 27 April of that year, when the group laid out two long red plastic bands on the lawns adjacent to *Avenida 23 de Maio*, an imposing urban artery and emblem of the city's modernizing rationality, designed for continuous automobile flow and inherently hostile to pedestrians [Fig. 2]. The two parallel bands neither blocked traffic nor disrupted the street's infrastructural function, but introduced a symbolic crossing where crossing was otherwise denied. The roadway was not rendered unusable; rather, it was reopened to a mode of use that did not belong to it. Two improper lines cut through space without organizing it, marking without regulating, inscribing without producing a new order. These improper lines functioned as lines of flight from urban discipline. They created trajectories of deterritorialization, tracing a potential movement across a space designed exclusively for transit. The polyethylene bands did not propose an alternative function; instead, they revealed the possibility of a different relationship with the urban environment — one based on interference and symbolic reappropriation rather than prescribed use.

By titling the museum intervention as a "second act," the collective underscored a fundamental equivalence: the institutional space was to be treated as merely another segment of the urban continuum — not as a qualitatively separate, auratic, or exceptional realm, but as belonging to the same spatial and economic logic as the street. For Giorgio Agamben, the museum represents the space that most dramatically manifests, in the contemporary stage of spectacle-capitalism, the impossibility of profanation — that is, the impossibility of suspending the separation that prevents the free use of both objects and spaces. In this light, 3NÓS3's action at Pinacoteca can be read as a minimal, yet extreme, attempt to enact precisely this form of profanation. It aligns with what Agamben identified as the core political task: "to wrest from the apparatuses — from all — the possibility of use that they have captured" (Agamben [2005] 2007, 92). The red plastic band, in its stark simplicity, sought to momentarily suspend the museum's 'arrested' status, wresting its threshold back into a space of bodily negotiation and potential use. As such, the intervention was not merely a formal gesture but a concrete attempt at what Agamben would call the "profanation of the unprofanable" (Agamben [2005] 2007, 92).

Given the profound symbolic charge the museum held for the collective, it is hardly surprising that it was also central to one of their earliest interventions, *X-Galeria*. On the night



2 | 3NÓS3, 27.4/3, urban intervention with red polyethylene bands, Avenida 23 de Maio, São Paulo 1982.

of 2 June 1979, the entrances of twenty-seven commercial art galleries – institutions that radicalize, even pornographize, the separation produced by the interplay of spectacle and consumption – along with that of a museum, specifically that MASP on Avenida Paulista – were sealed with a large ‘X’ of masking tape. The gesture was accompanied by mimeographed leaflets stating: “O que está dentro fica / O que está fora se expande” [What is inside stays / What is outside expands]. That the museum functioned as both the starting point and the endpoint of 3NÓS3’s brief trajectory reveals a paradigmatic hostility toward the aridity of institutional containers. Yet these two episodes gain their fullest generative power when mapped cartographically – when seen in proximity and tangency to the other urban actions that unfolded between them. Between 1979 and 1982, the collective produced at least seventeen further interventions, employing the city in its full semantic breadth as their medium – its monuments, arterial roads, viaducts, buildings, plazas, and the myriad forms of its expansion. With a single exception – the work *ARTE*, executed in Porto Alegre, the hometown of França and seat of the kindred artistic group *Nervo Óptico*[4] – their canvas was São Paulo. The metropolis thus became a surface upon which to inscribe lines that traversed heterogeneous spaces, manifesting a continuity

only in fragments: a relational and desecrating diagram that existed solely in its state of dissemination.

The true significance of the museum within 3NÓS3's work – its role as a structure so pervasive that it comes to permeate the city itself – only comes into focus when viewed in the context of their seventeen other interventions. These works collectively form a far more expansive and polyphonic project, one that lays bare a core dialectic: to equate the museum with the common urban fabric is to diminish its privileged aura, yet the converse holds with equal force. Indeed, an expanding domain of public space is itself being re-configured through a process of intense musealization. This is precisely what Agamben underscores: “everything can become a museum, because this term simply designates the exhibition of an impossibility of using, of dwelling, of experiencing” (Agamben [2005] 2007, 84). Moving in reverse chronological order, from 1982 back to 1979, I will therefore attempt to demonstrate how the group's entire practice was driven by a profound impulse toward operative profanation. Whereas this impulse found a primarily graphic resolution in their final museum intervention, over the preceding three years it fueled a varied experimentation with multiple expressive modes. In each, disorientation, play, and critique emerge as the persistent markers of a trajectory that is both rhizomatic in its structure and convex in its orientation – outwardly expansive rather than inwardly focused.

## II.

The action on Avenida 23 de Maio was the final instance in a series of large-scale urban interventions executed by the collective across São Paulo's major highway complexes, employing monumental rolls of red or yellow plastic. Although these actions have often been retrospectively described as ‘interventions,’ the group itself began, from 1980 onward, to define them more precisely as *interversões*: a neologism fusing ‘intervention’ and ‘inversion.’ Attentive to language and etymology, the collective defined the term as follows:

INTERVERSÃO [interversão] (from the Latin *intervertio*), *noun*. The act of inverting; changing the natural or habitual order.

INTERVERT [intervertir] (from the Latin *intervertere*), *verb*. To invert; to turn upside down. (Hudínson, Ramiro, França 1981)

*Interversão VI*, the first action to bear this name, took place on the night of June 15, 1980. Without any form of authorization, the collective deployed a massive roll of red plastic – one hundred meters long, four meters wide – to draw a line across the two large oval cavities (*buracos*) that connect – at least visually and aerially – Avenida Paulista with Avenida Consolação. In the volume documenting the group's activities, Ramiro notes that the site was selected because of its relation to the *Nova Paulista* project: a set of urban redevelopment plans initiated in the 1970s for Avenida Paulista and its system of infrastructural links, including underpasses, pedestrian crossings, and subterranean circulation flows (Ramiro 2017, 74).

This contextual choice clarifies that the intervention was conceived to operate within a specific urban rationality, one that treats the city as an eminently functional organism. Its target was not the underpass as such, but the logic that had generated it: a planning dispositif that materially connects two parallel arteries running side by side, facing one another, yet never intersecting. Thus the underpass – dark, oppressive, and saturated with traffic – was symbolically sutured to the surface above, a space that today also functions as a refuge for many homeless and crack users. And not to just any surface, but to Avenida Paulista: the infrastructural ridge of the city, where corporate headquarters, media institutions, and political demonstrations converge.

The enormous roll of red plastic descended from Paulista into Consolação only to return to the surface, connecting the city's pulsating heart with the avenue that runs beneath it – like a hidden vein suddenly irradiated with new blood. Maria A. Pontes, a curator and researcher who devoted her master's thesis to the collective, has described the action as "similar to sewing" (Pontes 2017, 212). One might add that it enacted a form of precise suturing between two dimensions: a slow stitch binding together two sides of a membrane. Like a provisional basting, this stitching signaled a potential weave – an hypothesis of passage between two spaces; a temporary and ephemeral sketch for a new form of spatial projectuality. *Intervenção VI* was made possible through the patronage of a private company, *Plastic Five*, and its entrepreneur, Guacira Quinto Malatesta, a key supporter of the collective from its earliest stages. Malatesta produced, exclusively for 3NÓS3, the plastic materials employed in these large-scale interventions – monumental in scale yet conceived as radically ephemeral. *Intervenção VI* itself lasted only a few hours: the graphic and symbolic order of the site was rapidly reinstated by the military police, the fire brigade, and the transport department.

A similar institutional response met the intervention entitled *Conexão*, another neologism coined by the group through the crisis of *conexão* (connection) and *ação* (action). On May 13, 1981 – this time in broad daylight – 3NÓS3 chose to operate through a ventilation shaft located at the junction of Avenida Rebouças and Avenida Dr. Arnaldo [Fig. 3]. The shaft was treated as a kind of eruptive crater, from which a twenty-five-meter roll of glossy red polyethylene spread outward into the surrounding grassy area. Once again, the collective selected an open infrastructural element – a portal between worlds. The intersection of Rebouças and Dr. Arnaldo is a node of intense vehicular and pedestrian traffic, a crucial confluence within the city's flow. The ventilation shaft thus functions as a metaphor for 'connection,' its technical purpose of linking airflows mirroring both the title and the poetics of the action itself: to connect bodies and cityscapes. In the third major urban intervention, *Arco 10*, which was realized on the night of December 7, 1981, the chosen site was the viaduct along Avenida Doutor Arnaldo. From it, the collective suspended a one-hundred-meter roll of yellow cellophane over the Avenida Sumaré below. The plastic arc hovered above the street, precarious, tracing a line that linked vertical and horizontal space, bridging separation without touching the ground.



3 | 3NÓS3, *Conexão*, urban intervention with red polyethylene roll, intersection of Avenida Rebouças and Avenida Dr. Arnaldo, São Paulo 1981.

All three actions unfolded within road infrastructures designed to accommodate the city's explosive growth in automobile traffic. As curator and art historian Erin Aldana has noted, starting in the 1970s São Paulo experienced "by far the most extensive renovations of any city in South America" (Aldana 2017, 219). These transformations altered not only the city's physical geography but its affective one, progressively tailoring the urban environment to the scale of vehicles rather than pedestrians. The result was a widespread sense of alienation and discomfort: time spent in traffic became passive, anxiety-inducing, and increasingly perilous, with thefts and robberies occurring even while stopped at lights. This ambient sense of danger, ingrained in everyday urban experience, at times generated more disruption than the interventions themselves. During *Arco 10*, for example, concern among drivers and local residents that the colored arc over Sumaré Avenue might obstruct traffic or reduce visibility prompted a swift police response. The authorities chaotically closed the road, thereby causing far greater obstruction than the installation had posed. Although operating without permits, the collective's statements never expressed an intent to provoke danger. Their works were conceived, instead, as "visual marks imposed on and in dialogue with the architecture" (Ramiro 2004, 46).

Emerging from a visual arts rather than performance background[5], all three members deliberately avoided “spaces of public *concentration*” (Ramiro 2004, 43) – theaters, buses, and restaurants – in favor of “spaces of public *circulation*” (Ramiro 2004, 44). Here, with a subversive yet peaceful, playful, and communal sensibility, they placed visual elements in sites where bodies and flows intersect. Crucially, these interventions were not solely designed to be experienced live, but functioned as a form of media art meant to be encountered secondhand – through newspapers, television, mail art networks, and other modes of reproduction and distribution. The goal was to foster conscious, active – rather than automatic – engagement with urban spaces and media spaces, insisting on the transitivity of these two realms: how each influences and fundamentally conditions the experience of the other. As Brazilian art historian Annateresa Fabris, the first scholar to recognize the depth of the collective’s work, observed that 3NÓS3 sought to cultivate “an awareness of the new status of the city in contemporary society, the substantial transformation that makes it no longer a carrier of values, but rather of news; no longer a historical construction, but also a system of information” (Fabris [1984] 2017, 207).

The profanatory dimension at work in these *intervenções* resides in their ephemeral attempt to foster what Agamben terms “a special form of negligence, which ignores separation or, rather, puts it to a particular use” (Agamben [2005] 2007, 75). The functional purpose of those viaducts, the traffic on those roads, and the rhythm of those arteries was never fully suspended – except by the authorities. The inherent separation governing those spaces remained intact; they could still be consumed, used, and crossed according to convention. Yet a supplementary register was introduced, one that inscribed itself within the existing order and, by proposing an alternative, generated a fissure. Now, that street need not be traversed solely to reach a destination; it could even become an object of unproductive, aesthetic regard. The yellow cellophane tracing a vast arc above the roadway, the red lines cutting orthogonally across the grassy verges to redefine the connectivity between stretches of grey concrete – these gestures rendered the habitual use of that space inoperative, if only momentarily. They produced what Agamben would call “pure means [...] the possibility of a new use, a new experience of the world” (Agamben [2005] 2007, 88).

It is therefore significant that these large-scale urban works – notably *Conecção* and *27.4/3*, executed in daylight, a departure signaling the collective’s increased audacity – began to draw considerable media attention and increasingly large crowds. A public that did not necessarily comprehend the logic of the actions nonetheless began to perceive their spirit, as captured in one contemporary response:

The two men interviewed for the *Jornal Hoje* segment provide rare insight into audience interpretation of the interventions. Both men admit they do not understand every aspect of *Conecção* but that they find it beautiful anyway, the simple gesture of bringing a temporary

swath of color to the streets of São Paulo suggesting a sort of poetic beauty with or without the military regime as a framing reference. (Aldana 2017, 221).

This shift from clandestine night actions to daytime engagements marked a transformation in the very conditions of reception. With *Conexão* and 27.4/3, the relationship to the public pivoted decisively, a change made especially evident in the latter, where police intervention was no longer required to restore order. The public moved from being passive – or altogether absent – bystanders to becoming active participants in the work's unfolding. In earlier actions, the possibility of a chance encounter was itself central, given that most interventions took place between midnight and dawn; recognizing an event as an artistic gesture was already part of the experience. As its neologism suggests, *interversão* carries within it the seed of reversal: a disorienting inversion that problematizes actions and sites otherwise traversed through the automatisms of routine.

Seen from this perspective, *interversão* resonates with key Situationist tactics – most notably the *dérive*, and, in a different register, *détournement* – while rearticulating them within a local and historically specific framework (Knabb 1995; Wark 2011). If *détournement* names the reversal of meaning through the reuse and recombination of existing elements in order to undermine the logic of the spectacle, the *dérive* operates as an embodied and spatial practice: a mode of moving through the city that suspends functional trajectories and destabilizes habitual perceptions of urban space. As Tom McDonough observes: “The city and its quarters are no longer conceived of as ‘spontaneously visible objects’ but are posited as social constructions through which the *dérive* negotiates while simultaneously fragmenting and disrupting them” (McDonough 1994, 74). It is precisely at this intersection between traversal and inversion that the *interversões* operate, acting upon the urban fabric while simultaneously engaging artistic and mass-media circuits in Brazil during this period. Before turning to the collective's strategies of *détournement* and the relocation of aura enacted through media circulation, however, this backward panoramic movement must be brought to a close. Its purpose has been to foreground the group's embodied practice as it developed prior to – and in preparation for – the very coinage of the term *interversão*.

### III.

Before producing what Ramiro termed “drawings on the city map” (Ramiro 1998, 247), or “drawings on the city blueprint” (Ramiro 2004, 46), the collective operated at a fundamentally different scale and tempo. Their earliest actions were minor, rapid, and elusive, privileging immediacy over duration and trace over permanence. These initial actions were closer in spirit and method to the burgeoning graffiti art scene in São Paulo – exemplified by figures such as Alex Vallauri (Spinelli 2010) – in their emphasis on speed, nocturnality, and elusiveness. They were not meant to be witnessed live but to leave behind traces, signs destined for belated discovery or outright oblivion. They required minimal material, no complex logistics, and none of the extended collaborative networks that would later support their large-scale *interversões*[6]. The documentation of these acts



3-4 | 3NÓS3, *Interdição*, urban intervention with colored cellophane bands, Avenida Paulista, São Paulo 1979.

was accordingly precarious and immediate: hurried photographs, often blurred, poorly framed, or captured in low light. These images register the urgency and contingency of the acts themselves, rather than aspiring to visual clarity or spectacle. Crucially, the fragility of these early interventions should not be mistaken for a lack of force. Conceived in full awareness of their imminent removal, denunciation and erasure were not accidental outcomes but structural conditions of the work.

Among these early, small-scale works – not yet explicitly named *intervenções*, though already animated by a closely related spirit – three stand out: *Ensacamento*, *Tríptico*, and *Interdição*, all carried out in 1979. *Interdição* marked the first time 3NÓS3 worked with sheets of colored cellophane, draping them around architectural and infrastructural features across the city. On 21 September 1979, beginning at 4 p.m., the group temporarily closed a section of Avenida Paulista near MASP and adjacent streets by stretching bands of blue, yellow, brown, and red plastic across the roadway [Figs. 4, 5]. Mimicking the gestures of street vendors, they remained motionless when the traffic light turned green, allowing the situation to unfold and leaving it to motorists to decide how – or whether – to proceed. As Ramiro recalled in a contemporary newspaper account: “Many of them [the motorists] stayed there, looking at me, asking what they should do, whether they should cross the strip or not. And I replied, ‘You, sir, are the one who knows the answer’” (Aldana 2008, 176).

This intervention, whose title translates as ‘closure’ or ‘injunction,’ closely resembled another action performed a few years earlier – though unknown to the collective at the time – by another key experimental and conceptualist artist of that generation, Paulo Bruscky, in Recife, Pernambuco (Northeast Brazil). Entitled *Arte/pare* (Art/Stop), Bruscky’s 1973 piece involved closing the historic Boa Vista Bridge (the first major bridge in the Americas, built by Maurício de Nassau in 1633) with a red ribbon, filming the scene in Super 8. Pedestrians and cars stopped before this unusual obstruction, which lasted about forty minutes until a driver finally approached and untied the ribbon. This parallel should not

be read as a claim of direct influence, but as evidence of a shared operational sensibility emerging under comparable political and cultural constraints.

This very constellation of practices was later mapped by the research collective Red Conceptualismos del Sur in their pivotal 2012 exhibition *Perder la forma humana* (Losing Human Form) at the Museo Reina Sofía. The exhibition assembled diverse expressive modes from across Latin America during the dictatorships, framing them through conceptual trajectories such as “Artistic Activism” (Red Conceptualismos del Sur [2012] 2014, 279-283); “Flash Action” (315-318); “Guerrillas” (328-338); “Intervention / Intervention / Interposition” (345-350); and “Overgoze” (365-370).

In contrast, *Ensacamento* and *Tríptico* – together with X-Galeria – addressed what Fabris identifies as a distinct sphere of action. Here, the primary subject shifts from the city to the art circuit itself. Yet the fundamental context, spirit, and methodology of interference remained unchanged, for, as Fabris notes, “what 3NÓS3 calls into question, ever since the first actions of 1979, is the relationship of art with the city” (Fabris [1984] 2017, 206). For *Tríptico* [Figs. 6, 7], three rectangular panels – 2.20 x 1.40m each – were arranged to form a triangular sculptural ensemble on the sidewalk in front of the Teatro Municipal de São Paulo on Rua Xavier de Toledo – the iconic site of the 1922 Modern Art Week that launched Brazilian modernism (Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Mário de Andrade, among others). Each artist claimed one panel: Ramiro and França worked pictorially, while Hudinilson Jr. employed assemblage. It became the collective’s longest intervention, lasting three days, from 24 to 26 August 1979. The group meticulously documented the public’s reaction and the piece’s gradual transformation until, as Ramiro notes, “the screens were finally removed by the Sanitation Department” (1998, 247). Significantly, the photographic record shows that the piece was largely ignored as an artistic intervention. Instead, it was read as advertising for theatre events, used as a bulletin board for flyers, and ultimately treated as “an ephemeral piece of garbage” (Aldana 2008, 218), ripped apart and nearly destroyed. In its ambiguous public reception – oscillating between overlooked artwork, appropriated advertising space, and urban detritus – *Tríptico* engaged an already emerging condition in late-1970s São Paulo: the saturation of the urban visual field and the unstable boundary between artistic gesture and communicative noise.

If *Tríptico* explored the blurred line between art and urban debris, the collective’s inaugural action, *Ensacamento* took a more directly confrontational approach to public symbolism. The latter remains the group’s most famous action, their very first, and, retrospectively, the one that most clearly condenses the operative logic of their early practice. It unfolded between midnight and five in the morning on 27 April 1979. Hudinilson Jr., Ramiro, and França moved furtively through the city, hooding the heads of public monuments and historical sculptures with black or blue trash bags tied closed with a rope – like a noose, simulating strangulation. They began, not by chance, at the Monument to the Independence of Brazil, erected on the banks of the Ipiranga Brook where Dom Pedro I declared



6-7 | 3NÓS3, *Tríptico*, urban intervention with painted panels and assemblage, Rua Xavier de Toledo (Theatro Municipal), São Paulo 1979.

the country's independence from Portugal in 1822. From there, they proceeded through a constellation of civic and historical markers: Praça Marechal Deodoro; the Monumento às Bandeiras at the entrance to Ibirapuera Park, celebrating the *bandeirantes* (colonial-era Portuguese explorers and slave raiders) and their territorial conquests; the busts of John Kennedy in Largo do Arouche and Giuseppe Verdi in the Vale do Anhangabaú; the Monument to Carlos Gomes in Praça Ramos de Azevedo, inaugurated in 1922 for the centennial of independence; and finally the Monument to Anhanguera, another *bandeirante*, situated opposite Trianon Park on Avenida Paulista, among many others. In total, some sixty public sculptures were bagged, their heads shadowed, their moral gaze upon the city effectively blinded.

*Ensacamento* has recently been taken up as a paradigmatic case by Claire Bishop, who uses it to introduce a particular 'mode of working'; "a crucial category of art making (and culture more broadly) that [...] has never been historicized or theorized": the intervention. She defines the latter as "self-initiated actions that address the *polis* through the use of public space, employing an everyday visual language, and harnessing the media to force an issue into public consciousness and spark debate" (Bishop 2024, 115). Within a broader discourse on the types of attention that govern how we view art and performance today, Bishop observes that interventions — which she traces historically from the Italian Futurists through to Parisian Dada and Russian Futurism — "are predicated on the peak-and-decay model of viral attention" (Bishop 2024, 116). Most easily performed by groups, interventions found extremely fertile ground in South America during the second half of the twentieth century, of which *Ensacamento* represents but one exemplary, late instance. For Bishop, it reveals "a way of working that is urgent, nimble, low-budget, inven-

tive, polemical, and reaches a broad audience” (Bishop 2024, 124). The practice of 3NÓS3 further refined this very notion, infusing the act of intervention with the connotations of inversion and subversion that became its hallmark. Bishop’s analysis provides a framework for understanding how *Ensacamento* operates.

The intervention is fundamentally defined by its occupation of public space, targeting civic symbols like statues to engage the unsuspecting passerby and question the ownership of the urban narrative. This is possible because such acts are unauthorized, self-initiated gestures that bypass institutional channels, allowing them to respond with urgency from a position of exteriority. To communicate within this sphere, they employ a vernacular visual language – using commonplace materials like garbage bags and ropes to create an immediately legible, yet potent, image. This visual strategy leads to a core strength: polysemy. The intervention’s power often resides in its semantic openness, forcing a public debate over its meaning – is it a political critique, a poetic act, or a surreal mockery? This debate is catalyzed by a keen sense of timing, an attunement to the kairotic moment in which historical conditions amplify the gesture’s resonance, as seen in Brazil’s late-1970s *abertura*. Finally, the intervention is conceived in symbiosis with the media, not as a secondary record but as a parallel site in which the work is extended and contested. This dual existence – in space and in circulation – defines the hybrid identity of the intervention Bishop describes.

#### IV.



8 | 3NÓS3, *Ensacamento*, press coverage published in *Notícias Populares*, 28 April 1979.

*Ensacamento* did not unfold solely within the streets of São Paulo, nor did it remain confined to the space of direct experience. From its inception, the intervention was conceived to operate simultaneously within the city and within circuits of mediated visibility. The collective themselves contacted newspaper editorial offices, alerting them that something unusual was taking place across the city’s monuments. The following day, the event was widely reported in major newspapers such as *Folha da Tarde*, *Última Hora*, *Diário da Noite*, and *Notícias Populares* [Fig. 8]. Significantly, these reports appeared predominantly in sections devoted to urban chronicle rather than cultural commentary, allowing the intervention to enter public discourse not as an art event, but as an anomalous disruption of the city’s ordinary functioning.

This articulation between urban action and media visibility was consolidated already in the collective’s second intervention. In *X-Galeria*, the operation unfolded in near simultaneity with its media registration, as it was accompa-



9 | 3NÓ3, *Encarte-Ensacamento*, printed multiple (offset print), edition of 500 copies, distributed through mail art networks, São Paulo 1979.

nied and photographed by a reporter from *Jornal da Tarde* throughout its execution. The presence of the press thus became not merely a mechanism of subsequent amplification, but an integral component of the intervention itself. From this point onward, media coverage was no longer episodic or reactive, but increasingly anticipated, incorporated, and mobilized as part of the group's actions. As Mario Ramiro would later recall:

In hindsight, I see Urban Interventions as an early form of media art, resulting in a temporal existence more significant than its physical existence by means of achieving a presence in the mass media. Much more than an installation or the product of a performance, the Urban Interventions existed as television or print media stories. (Ramiro 1998, 249)

Newspapers, television reports, and photographic reproductions were therefore not secondary documentation but integral components of the intervention's afterlife. This dynamic became particularly evident in later actions such as *Conecção* and *Arco 10*, which were broadcast on channels of the *Globo Network*, further amplifying their reach and transforming ephemeral urban gestures into widely shared visual events.

Alongside mainstream media, 3NÓ3 actively mobilized alternative circuits of dissemination, particularly through mail art, which in the late 1970s had expanded among artists seeking to operate beyond institutional frameworks (Gifalli 2018). From photographic



records and press materials, the collective produced a series of multiples – booklets, posters, and xeroxed inserts – distributed in specially marked envelopes. Among these were *Encarte-Ensacamento*, an offset-printed edition of five hundred copies circulated through mail art networks [Fig. 9]; the X-Galeria poster accompanied by a booklet of newspaper clippings [Fig. 10]; the photocopied edition of *Conexão*; and *Intervenção IV*, published in 1981 with the support of São Paulo's Department of Culture. Through these channels, the interventions migrated across geographies and contexts, acquiring new layers of visibility while preserving their unstable, processual character.

The collective's engagement with mediated circulation also took the form of a deliberate *détournement* of mass communication itself. On 18 November 1979, within the visual arts section of *Folha de São Paulo*, in a column ceded by artist Fernando Cerqueira Lemos, 3NÓS3 published *A Categoria Básica da Comunicação*. Rather than offering commentary or documentation, the page was filled with a collage of disconnected phrases extracted from texts on aesthetics, semiotics, and politics – an assemblage deliberately devoid of coherent meaning. As Pontes has observed, it functioned as “an assault on blank space that, in saying nothing, became expressive” (Pontes 2017, 211). By interrupting the newspaper's expected communicative function, the collective introduced noise into a system structured around clarity, legibility, and consumption.

This gesture did not emerge in isolation. Rather, it aligned 3NÓS3 with a broader Brazilian and international lineage of artistic occupations of mass media. From Nelson Leirner's interventions in newspapers to the classified advertisements conceived by Paulo Bruscky and Daniel Santiago, and Fred Forest's blank spaces in *Le Monde*, these practices sought to destabilize communication systems from within (Pontes 2012, 84). As Fabris has argued, *détournement* in that context pointed to the necessity of acting from within the very structures one seeks to disrupt, through the appropriation and reworking of preexisting and established artistic forms, which in this very process reveal their underlying functions (Fabris 2017, 225). The intervention by 3NÓS3 produced a comparable effect, foregrounding the newspaper not as a neutral vehicle of information but as a regulated space of meaning subject to disruption.

In parallel, the collective carefully maintained an ephemeral presence within the art world. This dialogue with artistic institutions was established well before the Pinacoteca 'gran finale,' through exhibitions, publications, and editorial interventions. In January 1980, following the intervention in Porto Alegre, the group organized *Intervenção Urbana*, a one-week exhibition at *Espaço N.O.*, presenting documentation of their actions. Two months later, in March 1980, they staged *Intervensões Urbanas: A fotografia como documento* at the Museu Lasar Segall in São Paulo, assembling a visual archive of their interventions realized up to that point. These exhibitions translated the fleeting urban gestures into a structured narrative form, allowing them to persist beyond their immediate occurrence in the city. This strategy of translation and persistence was further reinforced through

print culture. In October 1981, the influential art magazine *Arte em São Paulo*, edited by Luiz Paulo Baravelli, featured a photograph of *Ensacamento* on the cover of its second issue, accompanied by a substantial article authored by the collective. The text traced the group's formative experience at São Bento subway station — an informal 'open atelier' involving the three members alongside the artist Marília Grünwaldt — and emphasized the multiplicity of media formats generated by subsequent interventions, including video recordings, audiovisual works, and xeroxed inserts. Across these platforms, urban action and mediated reproduction were consistently articulated as inseparable dimensions of the same practice. Taken together, these exhibitions and publications indicate that 3NÓS3 did not treat documentation as a secondary or retrospective gesture. Rather, they actively constructed an ecology of transmission in which interventions unfolded across heterogeneous supports, temporalities, and publics. The city, the exhibition space, and the printed page functioned as interconnected sites within a broader system of circulation, each contributing to the work's visibility and intelligibility.

It is within this framework that questions surrounding aura, reproducibility, and profanation become unavoidable. The collective's reliance on photographic records, press coverage, and printed multiples resonates with contemporaneous artistic reflections on reproduction, particularly within Brazilian experimental practices such as Paulo Bruscky's xerox art, which foregrounded the notion of an "art without original" (Aldana, Maynes 2017, 23). More broadly, these strategies align with a critical rethinking of originality and mediation characteristic of the late 1970s and early 1980s. Within this context, reproduction did not simply threaten the work of art but became one of its operative conditions. As theorists such as Boris Groys and Douglas Crimp have noted, postmodern artistic practices increasingly operated within open and anonymous circuits of circulation, where meaning and value were generated not through singular objects but through processes of displacement, repetition, and contextual relocation (Groys 2008; Crimp 1979; 1980).

Against this backdrop, the apparent ephemerality of 3NÓS3's interventions does not signal the disappearance of aura but its transformation. As Walter Benjamin famously observed, aura is bound to "the unique phenomenon of a distance, however close it may be" (Benjamin [1935] 1969, 5). In the case of 3NÓS3, this distance was no longer anchored in the singularity of an art object but neither was it simply dissolved by reproduction. Rather, it was reconfigured through forms of mediated circulation that did not eliminate distance, but displaced it. The brief physical gesture — fragile and destined for rapid removal — was rarely encountered in its immediate presence; instead, it emerged belatedly, through newspapers, television broadcasts, photographs, and multiples.

In this sense, mediation does not automatically produce aura — indeed, in most cases it neutralizes it. Yet here, the temporal delay, fragmentation, and dispersal introduced by circulation generate a different regime of distance, no longer tied to the uniqueness of the object, but to the conditions under which it circulates. As Groys has argued, in contem-

porary art the auratic function is no longer grounded in the singular work, but emerges through its inscription within specific contexts of presentation and circulation (Groys 2008, 72-75). The intensity of the work thus resides not in its immediate presence, but in its deferred and distributed appearance.

The sudden appearance of hooded monuments, colored plastic lines slicing through urban arteries, or meaningless collages occupying newspaper columns functioned as condensed visual shocks whose resonance expanded as they moved across communicative networks. Aura, rather than dissipating, migrated into circuits of circulation, where repetition, displacement, and contextual re-inscription generated new forms of symbolic force. From this perspective, 3NÓ3's practice complicates any straightforward opposition between presence and reproduction. Urban interference and media dissemination operated as complementary dimensions of a single strategy, unfolding simultaneously within the material fabric of the city and the immaterial flows of information.

This dynamic also complicates Agamben's understanding of profanation. If, for Agamben, what is profaned "loses its aura and is returned to use" (Agamben [2005] 2007, 77), the interventions of 3NÓ3 suggest a more ambivalent economy. Their actions clearly deactivate monuments, infrastructures, and media spaces as dispositifs of separation; yet their mediated afterlife does not simply neutralize symbolic charge. Rather, it redistributes it. Aura is neither preserved intact nor fully dissolved, but transformed into a processual effect – inseparable from circulation itself. If the *intervenções* sought to wrest urban spaces from their prescribed functions, the media interventions pursued a parallel task within systems of communication, rendering them momentarily noisy, inoperative, and open to other modes of experience. Profanation thus extends beyond physical occupation to encompass the infrastructures of visibility and circulation that structure contemporary urban life. The work of 3NÓ3 can therefore be read as a prescient exploration of artistic action within an increasingly mediatized condition, in which the city is continuously translated into images, information, and flows, and where resistance operates as much through circulation as through presence.

---

## Notes

[1]In Brazil, during the late 1960s and 1970s, the notion of guerrilla circulated as a shared conceptual framework of opposition, informing both political militancy and cultural practices. Within artistic discourse, this vocabulary was articulated most explicitly in Pignatari (1967), while Marighella (1969) contributed to shaping a broader countercultural imaginary.

[2]SESC Pompeia is a landmark cultural center in São Paulo developed through the adaptive reuse of a former industrial complex by Bo Bardi, who preserved the site's material roughness while reconfiguring it into an open, non-hierarchical space for collective life (Ferraz 2019). More broadly, SESC is a nationwide Brazilian institution dedicated to cultural, educational, and social activities, and has played a key role in shaping experimental forms of public culture in Brazil (Mairink 2014).

[3]On a purely formal level, such affinities may recall large-scale works associated with American land art of the late 1960s and 1970s, in which industrial materials and minimal gestures were deployed to mark or inscribe space. Canonical examples include Michael Heizer's *City* (begun in the early 1970s), a monumental complex of earth and concrete structures in the Nevada desert, and Nancy Holt's *Sun Tunnels* (1973-76), composed of four concrete cylinders aligned with solar events and the surrounding landscape.

[4]*Nervo Óptico* (1976-1978) was an experimental art collective based in Porto Alegre, whose core participants included Clovis Dariano, Telmo Lanes, and Vera Chaves Barcellos. Beyond operating as a collective, the group maintained an independent exhibition space (*Espaço N.O.*) and produced a self-published periodical, functioning as a platform for exchange within Brazil's alternative art networks of the late 1970s.

[5]The collective's formation was rooted in the academic environment of the *Escola de Comunicações e Artes of the Universidade de São Paulo*, where Ramiro and França were enrolled as students, while Hudinilson Jr. participated informally in courses and activities. All three were also frequent attendees of ASTER, an experimental art school and workshop founded in São Paulo in 1978, specializing in printmaking and engraving techniques (Sayão 2021).

[6]The collective's larger-scale interventions involved a broader network of artists and groups who shared an independent artistic ethos and complementary practices. These included: *Viajou Sem Passaporte*, *Tupinãodá*, *Manga Rosa*, *Gextu*, *Nervo Óptico*, *D'magrelas*, *Sanguinovo*, *Centro de Livre Expressão*, *TVDO*, and the Argentine group *Taller de Investigaciones Teatrales*.

---

## Bibliographical references

3NÓS3 1981

3NÓS3, *VI Interversão*, São Paulo 1981.

Agamben [2005] 2007

G. Agamben, *Profanations* [*Profanazioni*, Roma 2005], New York 2007.

Aldana 2008

E. D. Aldana, *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3NÓS3 in Context, 1979-1982*, PhD dissertation, The University of Texas at Austin, 2008.

Aldana 2017

E. Aldana, "Drawings on the City Map," in M. Ramiro (ed.), *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*, São Paulo 2017, 217-223.

Aldana, Maynes 2017

E. Aldana, E. Sullivan Maynes (eds.), *Xerografia: Copyart in Brazil, 1970-1990*, San Diego 2017.

Benjamin [1935] 1969

W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in H. Arendt (ed.) *Illuminations*, New York 1969.

Bishop 2024

C. Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, New York 2024.

Crimp 1979

D. Crimp, *Pictures*, "October" 8 (1979), 75-88.

Crimp 1980

D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, "October" 15 (1980), 91-101.

Fabris [1984] 2017

A. Fabris, "Pretext for an Intervention" ["Pretexto para uma intervenção", São Paulo 1984], in M. Ramiro (ed.), *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*, São Paulo 2017, 206-207.

Fabris 2017

A. Fabris, "Revisiting the Actions of 3NÓS3", in M. Ramiro (ed.), *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*, São Paulo 2017, 224-227.

Ferraz 2019

M. C. Ferraz (ed.), *Coleção Lina Bo Bardi*, São Paulo 2019.

Gifalli 2018

R. Gifalli, *Arte postal no Brasil: comunicação criativa e sua atualização nas redes sociais*, "Revista Multiplicidade" 1, no. 1 (2018).

Groys 2008

B. Groys, "The Topology of Contemporary Art," in *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham 2008, 71-80.

Guattari, Rolnik [1986] 2008

F. Guattari, S. Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil [Micropolítica: Cartografias do desejo*, São Paulo 1986], Los Angeles 2008.

Hudinilson Jr., Ramiro, França 1981

Hudinilson Jr., M. Ramiro, R. França, *3NÓS3 / Intersessão Urbana*, "Arte em São Paulo" 2 (1981).

Knabb 1995

K. Knabb (ed.), *Situationist International Anthology*, Berkeley 1995.

Mairink 2014

R. Mairink, *SESC – o livre acesso à cultura na cidade de São Paulo*, "Cidades, Comunidades e Territórios" 28 (2014), 88-102.

Marighella 1969

C. Marighella, *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*, São Paulo 1969.

McDonough 1994

T.F. McDonough, *Situationist Space*, "October" 67 (1994), 58-77.

Miyoshi 2007

A. Miyoshi, *O edifício do MASP como sujeito de estudo*, "Arquitextos" 84 (2007).

Pignatari 1967

D. Pignatari, *Teoria da Guerrilha Artística*, "Correio da Manhã" (7 July 1967).

Pontes 2012

M. A. Pontes, *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3NÓS3*, MA thesis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo 2012.

Pontes 2017

M. A. Pontes, "Urban Intervention as System," in M. Ramiro (ed.), *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*, São Paulo 2017, 208-216.

Ramiro 1998

M. Ramiro, *Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces*, "Leonardo" 31, no. 4 (1998), 247-60.

Ramiro 2004

M. Ramiro, *Grupo 3NÓS3: The Outside Expands*, "Parachute" 116 (2004), 41-53.

Ramiro 2017

M. Ramiro (ed.), *3NÓS3: intervenções urbanas 1979-1982*, São Paulo 2017.

Red Conceptualismos del Sur [2012] 2014

Red Conceptualismos del Sur (ed.), *Losing Human Form: A Seismic Image of the 1980s in Latin America* [*Perder la forma humana*, Madrid 2012], Buenos Aires 2014.

Sayão 2021

B. Sayão, *Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981)*, PhD dissertation, Universidade de São Paulo (PPGEHA-USP), 2021.

Spinelli 2010

J. Spinelli, *Alex Vallauri: graffiti. fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no brasil*, São Paulo 2010.

Wark 2011

M. Wark, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, London–New York 2011.

---

## Abstract

This essay examines the Brazilian collective 3NÓS3 (1979-1982) through the conceptual lens of profanation, understood as an operative strategy enacted across urban space and media circulation. Starting from the group's final institutional intervention at the Pinacoteca do Estado in São Paulo (1982), the article reads this moment not as a rupture but as the crystallization of a practice developed outside traditional art circuits through clandestine urban actions, infrastructural interferences, and deliberate engagements with mass media. Moving backwards from the museum to the street, the essay reconstructs the logic of the collective's *intervenções* – ephemeral interventions employing plastic bands, cellophane rolls, and minimal graphic gestures within highways, underpasses, monuments, and galleries. These actions sought to suspend the functional and symbolic separation governing both urban infrastructures and cultural institutions, without fully neutralizing their use. Drawing on Giorgio Agamben's notion of profanation while testing its conceptual limits, the essay argues that 3NÓS3's practice does not simply abolish aura but reconfigures it within circuits of mediation, where meaning and intensity emerge through repetition, displacement, and circulation. Special attention is given to newspapers, television, mail art, and printed multiples as constitutive elements of the works rather than secondary documentation. By operating simultaneously within the city and its media representations, 3NÓS3 articulated a form of artistic action that treated the museum, the street, and the press as contiguous segments of the same spatial and communicative continuum. The essay ultimately positions the collective's work as a prescient exploration of artistic profanation within an increasingly mediatized urban condition, where resistance unfolds as much through circulation as through physical presence.

---

*keywords* | 3NÓS3; Artistic intervention; Profanation; Mediatization; Urban Infrastructure.





# Corpi e testi



# Il cadavere della visione

## Profanazione, propriocezione e carne tecnologica oltre la civiltà della prospettiva

Mattia Angeletti

### **Protocollo d'immersione. Rotta nel campo dei resti e dispositivi d'innesto**

La genealogia del termine *kybernetes* (Canevacci 2003; Capucci 1994; Virilio [1995] 2000) – il timoniere – suggerisce una figura che orienta una rotta entro un campo instabile. In questa sede, tale figura non viene assunta come semplice rimando etimologico alla cibernetica, ma come chiave metodologica: attraversare gli anni '90 significa navigare un paesaggio in trasformazione, dove la tecnologia cessa di presentarsi come dispositivo frontale e si impone come ambiente, infiltrazione, innesto nervoso.

Il percorso qui delineato procede per immersioni successive in una costellazione di fenomeni artistici, politici e visuali che, pur nella loro eterogeneità, manifestano una medesima torsione ontologica. La cybercultura degli anni '90 non è trattata come repertorio iconografico né come sequenza cronologica, ma come soglia: un punto di condensazione in cui la tecnica diviene esperienza propriocettiva, pressione tellurica, materia che reclama il corpo.

La tecnologia viene qui assunta come resto attivo di una perdita di fondamento. In questa cornice, le pratiche analizzate – dalle liturgie meccaniche dei collettivi industriali alle ortopedie digitali del corpo, dalle sacralizzazioni paranoiche ai sabotaggi semiotici – vengono lette come differenti modalità di abitare tale resto. Alcune lo consacrano, altre lo profanano, altre ancora vi si dissolvono. Questa traiettoria non si muove in un vuoto teorico, ma si innesta deliberatamente in una precisa genealogia della filosofia continentale, rintracciandone i riflessi entro la materia digitale. L'operazione qui tentata non consiste nell'applicare categorie filosofiche a fenomeni culturali già noti, ma nel verificare se le estetiche cibernetiche degli anni '90 costituiscano esse stesse un campo di attualizzazione materiale di quella genealogia, una zona in cui ontologia, dispositivo e tecnica cessano di essere concetti e diventano pratiche sensibili. L'orizzonte teorico si innesta principalmente nella *filosofia della redenzione* di Mainländer, assunta come asse ontologico della trasformazione tecnica, e si articola lungo una linea che, attraverso Benjamin e Agamben, interroga la sorte del dispositivo e della separazione, trova in Stirner la figura soggettiva dell'attraversamento. Essa giunge - attraverso Debord - nel tardo Novecento alle radicalizzazioni accelerazioniste di Land, alle geologie speculative di Negarestani e alla critica sistemica di Kaczenski, quali esiti estremi di una medesima tensione tra decomposizione

e uso. Questa genealogia va intesa come campo di forze attraversato da una medesima questione: il destino dell'uso in un mondo in cui il fondamento si è dissolto. Ciò che accomuna autori tra loro distanti è l'insistenza su un punto di frizione, ossia la trasformazione dell'essere in dispositivo, della tecnica in destino, della soggettività in resto. La loro convocazione risponde dunque a un criterio di intensità teorica: ciascuno viene interrogato laddove rende leggibile la soglia tra decomposizione e appropriazione. In questa cornice, il passaggio dalla contemplazione frontale alla compenetrazione sensibile recupera la riflessione di Walter Benjamin sulla fine dell'aura e sulla natura tattile dell'esperienza mediale, portandola alle estreme conseguenze: il dispositivo non è più immagine-mondo, ma "apparato" che penetra il sensorio.

Se l'ontologia ha descritto la condizione del mondo, occorre ora interrogare la forma in cui tale condizione si organizza nei dispositivi che ne regolano l'uso. Tale innesto tra carne e silicio viene qui letto attraverso la lente di Giorgio Agamben, in particolare laddove il filosofo interroga la natura della religione e la potenza della profanazione: le pratiche della cybercultura appaiono come tentativi di abitare il dispositivo, ora sacralizzandolo in forme di nuova teologia algoritmica, ora tentando di restituirlo all'uso comune attraverso il sabotaggio ontologico. La figura stirneriana dell'Unico fungerà da criterio di attraversamento. La rotta del *kybernetes* si configura dunque come un attraversamento critico di queste posizioni, dove la teoria filosofica non funge da semplice commento, ma da reagente chimico necessario a decifrare la mutazione in atto.

L'asse concettuale che orienta la navigazione è il passaggio dalla frontalità alla compenetrazione; se il paradigma spettacolare si fondava sulla distanza tra occhio e mondo, la stagione telematica inaugura un regime di contatto: il dispositivo non si limita a mostrarsi, ma si innerva. La propriocezione tecnologica designa precisamente questa condizione, in cui la macchina non è più oggetto da contemplare ma sostanza che attraversa il sistema nervoso.

La metafora del cadavere – che attraversa il testo come figura filosofica – va intesa come dispositivo interpretativo della modernità avanzata: ciò che resta di un principio dissolto e che continua ad agire sotto forma di materia, segnale, infrastruttura. La tecnologia si configura allora come superficie sensibile di tale processo di decomposizione, non in senso apocalittico, ma come registrazione di una trasformazione ontologica che investe la relazione tra carne e silicio, tra spirito e minerale.

Navigare questo scenario significa assumere la decomposizione come dato e non come eccezione. Il timoniere non governa un sistema integro, ma orienta la propria esperienza entro una materia già in mutazione. Le opere e le pratiche convocate nel corso del saggio vengono così interpretate come esercizi di attraversamento: esperimenti di immersione nella sostanza tecnica del mondo post-mediale, dove l'identità si incrina, il corpo si espone, l'immagine perde la sua innocenza frontale e si fa ambiente. La scelta dei casi qui analizzati non risponde a un criterio di rappresentatività storica, ma di intensità: vengo-



1 | Survival Research Laboratories (SRL), *The Unexpected Destruction of Elaborately Engineered Artifacts*, 1997, foto dell'installazione semovente Air Launcher.

no convocati quei nodi in cui il rapporto tra carne e tecnica si mostra nella sua forma più esposta, rendendo leggibile la mutazione ontologica qui proposta.

In questa prospettiva, l'estetica degli anni '90 appare come laboratorio di una nuova condizione sensibile: una soglia in cui la tecnologia non promette salvezza né semplice alienazione, ma impone una ridefinizione radicale dell'esperienza. La rotta del *kybernetes* coincide allora con l'atto stesso del pensare attraverso i resti, accettando che la navigazione si svolga in un mare di ferraglia, dati e carne cablata [Fig. 1].

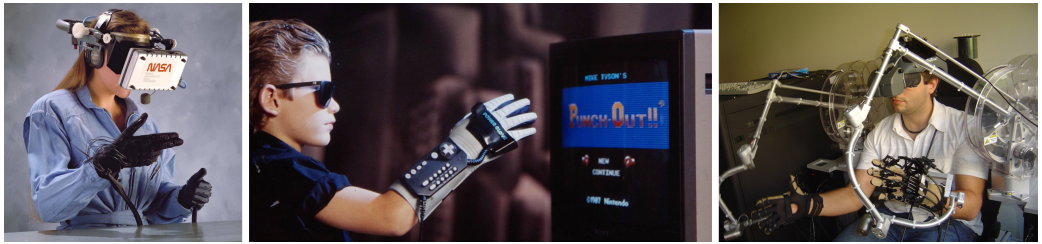
### **Interzona 1. Il kybernetes nel nulla creatore – genealogia e profanazione dei resti**

Conviene ora soffermarsi sulla figura che ha orientato la rotta. La genealogia del termine cibernetica, come precedentemente affermato (Canevacci 2003; Capucci 1994; Virilio [1995] 2000), evoca la figura di un timoniere intento a governare una rotta. L'immagine del timoniere non funge qui da ornamento etimologico, ma da dispositivo metodologico: orientare significa assumere l'instabilità come condizione e fare del disordine il campo stesso della manovra. Il timone, qui, non governa una nave integra: lavora su una chiglia già incrinata, dove ogni coordinata umanistica ha perso consistenza e la rotta coincide con l'attraversamento dei propri relitti. Tuttavia, se calata nel contesto della "fase di consumo e spettacolarizzazione" identificata da Debord (Debord 1968) e Benjamin, questa

navigazione muta segno: non si dirige verso la scoperta di nuovi territori, ma si inoltra nei detriti di un'esplosione ontologica. L'oggetto dell'analisi non è dunque una promessa di futuro, ma una scena di resti, dove la trasformazione tecnica coincide con una riorganizzazione della materia sopravvissuta. Il lessico della navigazione funziona dunque come metodo di lettura: non ordina i materiali in una cronologia, li dispone come scarti in corrente, imponendo al discorso una logica di deriva controllata. Nella prospettiva della *filosofia della redenzione* di Philipp Mainländer, l'universo è l'esito del suicidio di Dio; l'Essere, frantumandosi per attuare il proprio passaggio al Nulla, ha generato una materia che è, propriamente, un resto. Chiamare 'resto' questa materia significa riconoscerle un tempo proprio: non l'istante creativo, ma la durata della decomposizione che continua a produrre infrastrutture, dispositivi e forme di esperienza. In questa cornice, la tecnologia non appare come un'appendice dell'umano, quanto come la sostanza medesima del cadavere divino in fase di decomposizione. Qui la sostanza non è concetto astratto, ma infrastruttura: silicio, metallo, petrolio, circuiti che prolungano nella tecnica la persistenza di ciò che è morto senza cessare di operare. Da qui deriva una scelta di campo: ogni apparato viene letto come tessuto necrominerali che prosegue la teologia con altri mezzi, fino a renderla sensibile nel corpo. È a questo livello che l'ontologia della decomposizione incontra la questione del dispositivo: se la materia è resto, occorre comprendere attraverso quali pratiche essa venga separata, amministrata o restituita all'uso.

Secondo l'assunto di Agamben in *Profanazioni* (Agamben 2005), la religione si fonda su una separazione che sottrae le cose all'uso comune per relegarle in una sfera culturale definita dall'aura. Il capitalismo, inteso benjaminianamente come religione, ha esteso questa separazione alla totalità del sensibile, espropriando il vivente persino della propria capacità di esperire il tempo e lo spazio. La tecnologia telematica degli anni '90 si presenta inizialmente come l'estremo dispositivo di tale espropriazione: una "black box" intangibile che, secondo l'imperativo delle Esposizioni Universali, impone di "guardare tutto e non toccare niente". L'ipotesi che guida le pagine successive è che gli anni '90 siano il punto in cui questa intangibilità cede: la scatola nera smette di stare davanti e diventa un habitat, un interno, una pressione sul sensorio.

Il timoniere che emerge da queste macerie è l'Unico di Max Stirner. Stirner pone la propria causa sul Nulla, rivendicando un'appropriazione che non è possesso legale, ma consumo dell'oggetto e distruzione dello "spettro" (Koestler 1968) che lo abita. Se il capitalismo-religione sacralizza la tecnica rendendola inutilizzabile e intangibile, l'Unico stirneriano agisce come l'agente della profanazione. Egli riconduce il cyber-spazio alla sua natura di "proprietà", ovvero di materia inorganica su cui esercitare un uso improprio e inoperoso. Il termine 'proprietà' agisce come criterio selettivo: convoca pratiche e immagini dove l'apparato viene preso, toccato, forzato, reso disponibile a un uso che incrina la liturgia del dispositivo.



2 | Data Glove, 1987.

3 | Mattel Power Glove, 1989.

4 | Cyber Glove Workstation, 1990.

Navigare nel cadavere di Dio significa dunque praticare un'autopsia del sacro. La cibernetica cessa di essere scienza del governo per farsi prassi di restituzione: il timoniere non governa un sistema intatto, ma orienta la propria dissoluzione tra le macerie dell'entropia divina. Lo spirito si manifesta nel momento in cui l'Unico sottrae la macchina alla sfera del consumo spettacolare – l'intangibilità museale del codice – per restituirla alla carnalità del trauma e della manipolazione. La profanazione del cadavere tecnologico (Virilio in Capucci 1994; Virilio [1995] 2000) è l'atto con cui l'Unico dichiara la fine della separazione, trasformando i resti della divinità nel terreno di una nuova, ingovernabile, libertà minerale.

## **Interzona 2. Il collasso della frontalità – dal medium-specchio alla riappropriazione del nervo**

Il passaggio alla sezione successiva segue una logica di 'immersione': dal timone concettuale alla prima superficie d'impatto, dove il visuale perde frontalità e diventa soglia tattile. La transizione epocale che ha segnato la fine del secolo scorso si definisce attraverso il definitivo tramonto del regime della frontalità visuale (Berardi 1992; Canevacci 2003; de Kerckhove in Capucci 1994; Capucci 2017; Costa 1998; Dery 1994 e 1996; Longo 1998; Virilio [1995] 2000) quel "guardare tutto, non toccare niente" che Benjamin individuava come imperativo delle Esposizioni Universali. Il paradigma televisivo, apice dello Spettacolo debordiano (Debord 1968), operava quale medium-specchio: una forma di separazione assoluta che espropriava lo spettatore della propria partecipazione al Comune, relegandolo a una contemplazione museale della realtà. Questa separazione, nel lessico del saggio, equivale a un regime ottico: l'immagine si comporta come interfaccia unidirezionale, un display che disciplina il corpo riducendolo a postura ponendosi quale apparizione di una lontananza incolmabile, un'aura che rendeva il mondo visibile ma radicalmente inutilizzabile. In altri termini, ciò che muta non è soltanto il medium, ma la postura sensibile del soggetto: dalla distanza garantita dall'immagine alla compromissione fisica con l'apparato [Figg. 2, 3, 4].

L'avvento della telematica degli anni '90 frantuma questa distanza, non per liberare l'uso, ma per intensificare l'espropriazione attraverso l'infezione. Come evidenziato da Giorgio Agamben, il capitalismo nella sua fase matura non si limita a separare gli oggetti, ma se-

para l'uomo dalla sua stessa potenza d'agire, trasformando ogni aspetto della vita in un dispositivo di cattura. La tecnologia smette di essere un oggetto frontale per farsi ambiente e infiltrazione: i nervi del cadavere divino si intrecciano irreversibilmente con le fibre dell'organismo umano. Da questo punto in avanti, parlare di 'visuale' significa parlare di un visuale invasivo: un campo in cui l'immagine ha consistenza, attrito, temperatura, e si confonde con il montaggio di fibre, cavi, protesi; la propriocezione telematica emerge dunque come l'esperienza traumatica di una "black box" che non è più fuori di noi, ma abita il nostro sistema nervoso. Qui si stabilisce la grammatica del testo: ogni capitolo sposta il baricentro un frame più nell'hardware, dalla soglia mediale alla carne, fino a far coincidere l'apparato con una forma di propriocezione del minerale.

Kaczynski si esplicita qui come sintomo-limite: meno 'posizione' che sismografo, in grado di registrare la violenza sistemica dell'innesto tecnologico sul vivente e la sua diagnosi (Kaczynski 2024), interpretata quale accelerazionismo eretico, rivela la natura violenta di questo innesto. Kaczynski identifica nel Sistema Tecnologico (Ellul 2009; Virilio [1995] 2000) la forma suprema di espropriazione del Comune: il sistema non solo consuma lo spazio e il tempo, ma espropria la possibilità stessa di un bene comune biologico, forzando l'adattamento dell'organismo a un'architettura minerale aliena. Se il Museo è l'allegoria dell'immodificabile, la rete telematica degli anni '90 tenta di musealizzare l'intero sistema nervoso umano, rendendolo fruibile solo ai sacerdoti del codice e della merce.

In questo scenario, il timoniere stirneriano riconosce che la propria navigazione avviene all'interno di un sistema di cattura che ha reso lo spirito un resto inorganico. La prassi della profanazione diviene allora l'unico gesto di restituzione: profanare il dispositivo significa sabotare la sua funzione di "separazione sacrale". Se lo Spettacolo vuole che l'uomo resti separato da ciò che può fare, la riappropriazione del nervo (Canevacci 2003; de Kerckhove in Capucci 1994; Capucci 2017; Costa 1998; Dery 1994 e 1996; Isidoro Re 2017; Rheingold 1993; Scelsi 1997; Virilio [1995] 2000) attraverso il trauma tecnologico mira a rendere il legame uomo-macchina inoperoso rispetto alle finalità del capitale. Il timoniere deve imparare ad abitare le vene infette del sistema, trasformando la tecnologia da museo dell'intangibile a proprietà dell'Unico, restituendo la materia e il segnale all'uso libero, improprio e finalmente comune di una carne che brama la propria dissoluzione nel Nulla.

### **Interzona 3. Anatomia della macchina infetta – entropia, cluttering e il museo della materia minerale**

La scomposizione del cadavere divino trova la sua formalizzazione scientifica e il suo limite invalicabile nella seconda legge della termodinamica. Laddove la filosofia consegna un'ontologia della dissoluzione, la termodinamica ne fornisce la metrica: la materia parla con numeri, e quei numeri descrivono la direzione irreversibile del mondo verso l'inorganico. L'entropia agisce quale parametro fisico della sparizione divina postulata da Mainländer: il calore dell'essere originario si dissipa inesorabilmente nel gelo dell'inor-

ganico, trasformando l'intero universo in una vasta necropoli energetica. La traduzione di questa legge in ambito tecnico non è metaforica: ogni dispositivo accelera una dissipazione, rendendo sensibile nella cultura ciò che la fisica descrive come destino della materia. Se il movimento della materia è una consumazione dello spazio e del tempo, la tecnologia si rivela quale catalizzatore supremo di questa degradazione, accelerando il passaggio dalla complessità organica al disordine minerale. In questo orizzonte, la tecnica non si limita a produrre oggetti, ma opera una sorta di musealizzazione della natura (Ellul 2009), sottraendo il silicio, il petrolio e i metalli pesanti al libero uso per segregarli in dispositivi inaccessibili, separati dalla vita in comune. Questo gesto di segregazione costituisce anche un gesto visuale: l'apparato rende visibile la materia proprio mentre la sottrae, trasformando l'accesso in contemplazione e la prossimità in distanza amministrata.

Il concetto di *cluttering* (ingombro) di Reza Negarestani (Negarestani 2008; Meschiari 2021; Subiaco 2022; Villa 2021) spiega come la macchina infetta agisca quale agente parassitario: il cadavere di Dio è una sostanza pesante e tellurica che filtra la terra e la carne, trasformando lo spirito in una funzione del marciame minerale. L'ingombro' diventa allora una categoria di montaggio: non compone, congestiona; non ordina, impasta. È la forma stessa con cui il minerale entra nel racconto e vi impone attrito. La tecnica, lungi dall'essere astratta o virtuale, si manifesta come l'apparizione di una lontananza minerale che si fa vicinanza traumatica, espropriando l'uomo della propria base materiale. L'accelerazionismo di Nick Land (Guariento 2017; Land 2021 e 2025; Noys 2014) interpreta questa traiettoria come il punto in cui il capitale e la tecnica operano una fusione che dissolve ogni stabilità antropocentrica, trascinando lo spirito verso un "Grande Esterno" di pura intensità dove l'organico viene sacrificato sull'altare dell'accelerazione entropica.

La macchina infetta non costituisce un bene fruibile, quanto piuttosto un altare dove la vita viene separata dalla sua potenza per essere ridotta a pura funzione del decadimento minerale. In questo senso, l'istituzione tecnica appare come allegoria dell'immodificabile e dell'inutilizzabile; un impero dell'intangibile dove l'imperativo dominante resta l'osservazione di un processo di cui si è espropriati. La materia stessa viene posta in una dimensione culturale, in possesso di un'aura che ne definisce la lontananza proprio nel momento della massima invasione fisica.

Il timoniere stirneriano, nel navigare questa anatomia infetta, riconosce nella tecnica la propria proprietà più pericolosa. Egli non accetta la separazione imposta dal sistema, ma agisce per profanare la sostanza stessa della macchina. Profanare la materia minerale significa sottrarla alla cattura del sistema tecnologico per restituirla a un uso inoperoso, dove il decadimento non rappresenta più una perdita di utilità, ma la liberazione finale dagli spettri della produzione. La macchina in decomposizione diviene il laboratorio dove l'Unico smonta il dispositivo, celebrando la coincidenza con la materia bruta e trasformando l'entropia da condanna in una rotta verso il Nulla Creatore.

#### Interzona 4. Liturgie della ferraglia – Mutoid, Fura dels Baus e il teatro del collasso minerale



5 | Mutoid Waste Company.



6 | Fura dels Baus, MTM 1994.

Se la macchina costituisce la sostanza sensibile del cadavere di Dio, la sua manifestazione estetica negli anni '90 risiede nella necro-meccanica (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Baldacci, Vettese 2012; Familiari 2004; Macrì 1996; Oneto 2002; Righi 2025a; Savoca 1999; Taiuti 2007) di formazioni quali i Mutoid Waste Company, i Survival Research Laboratories (SRL) e la Fura dels Baus. In questo scenario, il timoniere stirneriano non opera in una virtualità eterea, quanto piuttosto tra detriti minerali e carcasse industriali, celebrando la divinità suicidata attraverso la profanazione sistematica dei suoi resti metallici. I Mutoid Waste Company [Fig. 5] (Zora 2020), nel recuperare lo scarto siderurgico per rigenerarlo in sculture semoventi e architetture nomadi, attuano una profanazione agambeniana del rifiuto: essi sottraggono il residuo inorganico al ciclo dell'obsolescenza capitalista e della discarica – luogo del sacro rimosso e dell'intangibile – per restituirlo a un uso cerimoniale, ludico e anarchico. La loro presenza – unitamente a quella dei loro interlocutori italiani quali Simone Bellotti e Claudio Costa – segna l'avvento di una propriocezione pesante, dove l'Unico si riappropria della materia minerale quale estensione della propria volontà di potenza.

Se nei Mutoid la ferraglia viene riattivata come organismo nomade, nella Fura dels Baus essa si fa pressione scenica, ambiente che costringe il corpo a ridefinire il proprio equilibrio percettivo. Il teatro della Fura dels Baus [Fig. 6] aggredisce la frontalità spettatoriale trasformandola in una percezione viscerale del pericolo e dell'umidità. L'azione scenica non si offre più alla contemplazione distanziata o alla visione museale, ma travolge il corpo dello spettatore, immergendolo in un ambiente saturato da macchine, fluidi organici e frizione metallica. Il *cluttering* tellurico di Negarestani si manifesta qui come pressione fisica: non esiste più

una distanza di sicurezza tra l'occhio e l'evento, poiché la tecnologia rivela la propria natura di agente d'invasione che perfora la stabilità del soggetto. L'Unico è costretto a percepire la macchina non quale strumento servile, ma quale minaccia e, simultaneamente, prolungamento del proprio sistema nervoso. È la messa in scena del collasso predetto



7 | Survival Research Laboratories (SRL), Calculated Forecast of Ultimate Doom, 1994.

da Kaczynski, dove la tecnica rivela la sua essenza aliena, costringendo l'organismo a un adattamento traumatico e non mediato.

In questa traiettoria di decomposizione, l'opera di collettivi come The Robot Group (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Oneto 2002), SEEMEN (Oneto 2002) e di Knowbotic Research (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Oneto 2002) agisce come il sistema nervoso di questo corpo in putrefazione. Se i primi due convertono la telepresenza in un'estetica della parassitosi meccanica – dove l'Unico sperimenta la propria volontà alienata in simulacri cinetici che infestano lo spazio pubblico – i secondi operano una dissezione necro-informatica dei flussi di dati. In Knowbotic Research, l'astrazione del silicio precipita nuovamente nel fango minerale: l'informazione perde la sua pretesa di incorporeità per farsi massa opaca, un residuo entropico che non comunica più, ma occupa lo spazio come un detrito geologico. È il passaggio dalla necro-meccanica alla necro-informatica, dove il dato digitale è ridotto a segnale residuo tra le rovine del reale.

I Survival Research Laboratories (SRL) [Fig. 7] estremizzano questa traiettoria verso la morte termica di Mainländer. Le loro performance, dove macchine mostruose dotate di motori a reazione e bracci meccanici si lacerano e si distruggono a vicenda in arene suburbane, rappresentano la visualizzazione definitiva dell'entropia divina. In questo laboratorio della distruzione, la materia brama apertamente il Nulla, consumandosi in un parossismo di rumore, fiamme e metallo contorto. Lo spirito si manifesta nell'inoperosità della macchina che cessa di essere produttiva per farsi puro evento di autodissoluzione. Il timoniere degli SRL non presiede alla costruzione di un mondo nuovo, ma orchestra il naufragio di quello esistente, celebrando la fine dell'antropocentrismo attraverso il collasso programmato della ferraglia. Queste liturgie minerarie operano quale necroscopia meccanica, preparando l'Unico alla consapevolezza che lo Spirito non abita più l'astrazione del pensiero, ma risiede esclusivamente nel cortocircuito del cadavere di Dio.

##### **Interzona 5. Sacrare il cadavere – Asahara e l'accelerazionismo paranoico**

L'apparizione fenomenica di Shōkō Asahara e del culto Aum Shinrikyō [Fig. 8] (Bonino 2010; Introvigne 1995; Kaplan, Marshall 1996; Ota a,b,c,d,f 2025; Perlmutter 2004; Reader 2000) nel cuore degli anni '90 costituisce la manifestazione più estrema del tentativo di sacralizzazione del cadavere tecnologico. In questa sede, l'atto di *sacrare* recupera la sua

valenza di separazione e cattura: la tecnologia viene sottratta all'uso comune per essere consegnata a una gerarchia teocratica che mira alla gestione totale della nuda vita. Il casco PSI (Perfect Salvation Initiation) non rappresenta un semplice artefatto di condizionamento, ma si configura come un dispositivo di sincronizzazione nervosa progettato per espropriare l'Unico della propria singolarità elettrica, vincolandola allo spettro del leader.

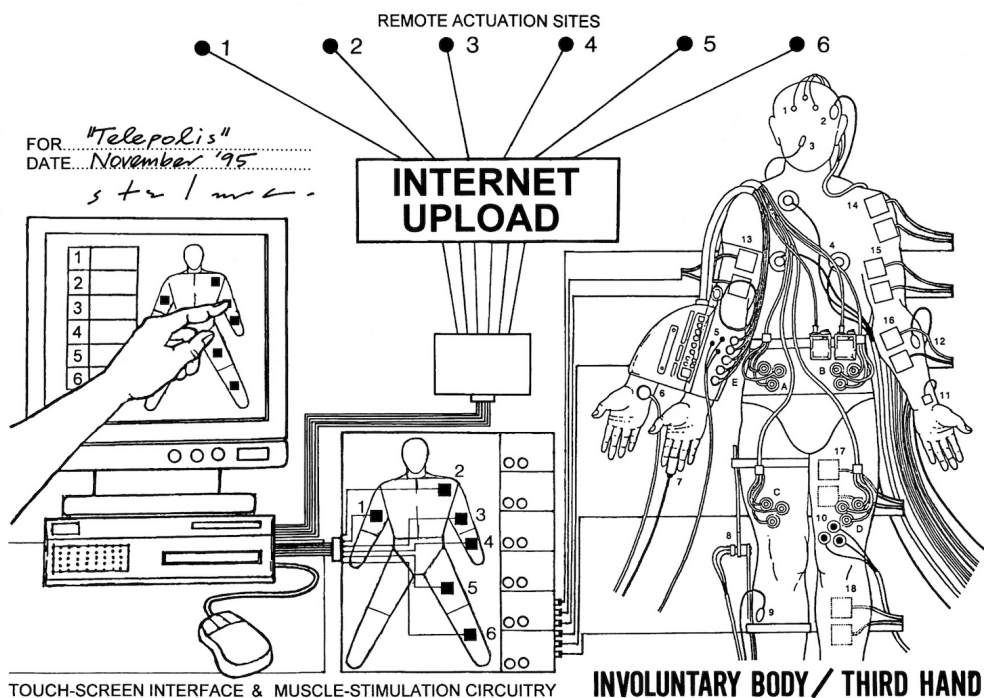


8 | Adepto di Shōkō Asahara in preghiera mentre indossa un casco PSI.

Asahara opera una necropsia paranoica sulla materia in decomposizione di Dio. Utilizzando bio-elettronica, frequenze d'onda e chimica sintetica, il culto tenta di ricostruire una totalità organica a partire dai detriti minerali della tecnica. È l'accelerazionismo nella sua forma più oscura e centripeta: il collasso del mondo, predetto dalla dottrina apocalittica della setta, viene forzato attraverso l'uso di armi chimiche e tecnologie di controllo mentale. Il fine risiede nel guidare la dissoluzione divina verso un punto di singolarità comandata, dove il timoniere esautora la moltitudine per farsi unico interprete della volontà del Nulla.

La propriocezione telematica, vissuta dagli adepti attraverso i caschi e le sostanze psicotrope, diviene lo strumento di una cattura ontologica. Il sistema nervoso viene cablato a un simulacro di divinità, trasformando il potenziale liberatorio dell'inorganico in una nuova prigione dogmatica. Mentre Stirner esorta l'Unico a consumare gli spettri, Asahara ne crea uno definitivo e inattaccabile, nutrito dal marciume tecnologico della modernità. La setta abita le vene del cadavere di Dio non per profanarle, ma per istituire una liturgia del terrore che faccia della decomposizione il fondamento di un nuovo ordine sovrano, separato dalla vita in comune e posto in una dimensione culturale intangibile.

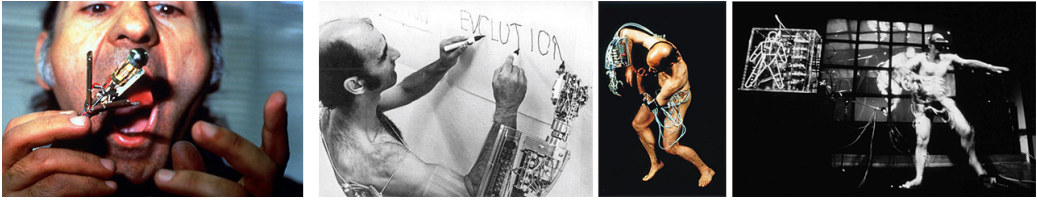
In questo scenario, la tecnologia perde ogni connotazione di strumento liberatorio per rivelarsi quale laboratorio di un controllo biopolitico assoluto. La sacralizzazione tecnologica operata da Aum Shinrikyō dimostra come la macchina infetta possa essere utilizzata per arrestare il libero fluire della decomposizione in una forma di potere mortifero. Il timoniere paranoico non naviga verso il Nulla Creatore, ma tenta di pietrificare il divenire entropico in una struttura di sottomissione universale. La sfida per l'Unico risiede allora nella capacità di riconoscere questo dispositivo di cattura e di volgerlo verso una profanazione che restituisca il nervo e la frequenza alla loro originaria, ingovernabile inoperosità. È su questo crinale – dove il medesimo resto tecnico può farsi strumento di cattura o occasione di uso improprio – che il discorso scivola ora dalle liturgie della setta alle pratiche che scelgono di esporsi, nel corpo, alla violenza del dispositivo senza convertirla in dogma.



9 | Stelarc, *Involuntary Body / Third hand* (schema tecnico della performance svolta per Telepolis, 1995).

### Interzona 6. Profanare il resto – Stelarc, Ron Athey e la macchina inoperosa

In opposizione simmetrica alla sacralizzazione paranoica operata da Asahara, le esperienze di Stelarc e il martirio di Ron Athey delineano quindi una prassi della profanazione che aggredisce l'integrità del soggetto sovrano. Profanare risiede nella restituzione all'uso comune di ciò che è stato separato nell'ambito del sacro o del dispositivo tecnico. In questo caso la profanazione è assunta come criterio di lettura perché consente di seguire la traiettoria del *cyber* non per scuole o cronologie, ma per intensità: là dove la tecnica tocca la pelle e la pelle, toccata, cambia statuto. Nel laboratorio della body art degli anni '90 (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Baldacci, Vettese 2012; Familiari 2004; Marci 1996; Oneto 2002; Righi 2025; Savoca 1999; Taiuti 2007) il corpo umano smette di occupare la posizione di tempio inviolabile dello spirito per essere riconsegnato alla sua natura di materiale inorganico e inoperoso. Stelarc [Fig. 9] (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Stelarc in Capucci 1994; Stelarc in Oneto 2002; Tomasino 2004; Zora 2022) agisce quale timoniere di un'autopsia volontaria, dove la tecnologia penetra l'orifizio e il nervo non per potenziare l'umano, quanto per esporne l'obsolescenza biologica di fronte alla vastità del cadavere di Dio. Stelarc interessa precisamente in quanto porta questa obsolescenza fuori dalla metafora: la rende un'operazione visibile, una scena in cui l'organico smette di pretendere centralità e accetta di essere trattato come superficie d'innesto.

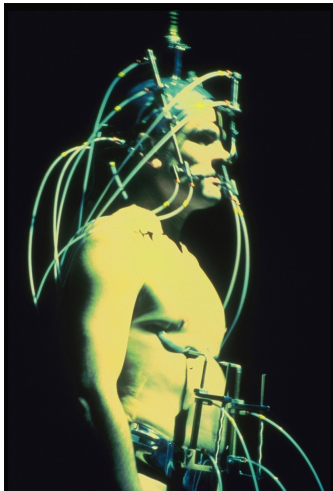


10 | Stelarc, *Stomach Sculpture*, 1993; *The Third Hand*, 1994; *Cyberperformance*, anni '90.

L'inserimento di sculture endoscopiche nello stomaco o l'automazione degli arti tramite segnali remoti della rete [Fig. 10] non costituiscono esercizi di cyber-ottimismo, ma atti di espropriazione dell'lo stirneriano. Stelarc profana la nuda vita trasformando l'organismo in una proprietà dell'Unico, un oggetto che può essere smembrato e cablato senza obbedire ad alcuna finalità produttiva, morale o culturale. Il corpo diviene inoperoso: esso non lavora più per il sistema del capitale o della biologia, ma si limita a ospitare i flussi entropici del cadavere divino. È il Nulla Creatore che abita la macchina infetta, celebrando la propria dissoluzione attraverso l'interfaccia metallica, liberando la carne dalla separazione imposta dallo Spettacolo.

Questa espropriazione dell'identità organica trova il suo culmine parossistico nelle performance di Marcel-Í Antúnez Roca (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Baldacci, Vettese 2012; Familiari 2004; Macrì 1996; Oneto 2002; Righi 2025; Savoca 1999; Taiuti 2007). Se Stelarc sperimenta l'obsolescenza, Antúnez mette in scena la schiavitù cibernetica del corpo. In opere come *Epizoo* [Fig. 11], l'Unico abdica alla propria sovranità motoria, consegnando il sistema nervoso a un'ortopedia digitale azionata dal pubblico: il corpo dell'artista, cablato a un esoscheletro pneumatico, viene manipolato a distanza, trasformando la carne in un 'joystick' biologico inerte. È la profanazione definitiva dell'autonomia individuale: qui la questione non è la partecipazione del pubblico come gioco, ma l'evidenza che l'azione – una volta tradotta in segnale – diviene immediatamente contendibile. Il corpo entra nel regime in cui comando e gesto possono separarsi senza più ricomporsi. L'organismo non è più tempio, ma un manichino di carne (*Juan l'Hombre de Carne* [Fig. 12], in collaborazione con Sergi Jordá) che subisce la volontà esterna attraverso il cortocircuito tra segnale informatico e spasmo muscolare. Antúnez non celebra il cyborg come potenziamento, ma come corpo-ostaggio, un resto minerale e umido che, nell'inoperosità della sofferenza automatizzata, rivela la natura puramente meccanica del desiderio e del dolore.

Il martirio rituale di Ron Athey [Fig. 13] (Baldacci, Vettese 2012; Marenko 1997; Savoca 1999) integra questa deflagrazione attraverso la dimensione del trauma e del fluido organico. La lacerazione della carne e l'esposizione del sangue durante le performance divengono modalità di profanazione del corpo-dispositivo. Mentre il potere biopolitico tenta di mappare, igienizzare e musealizzare ogni funzione vitale, Athey restituisce il dolore e la piaga all'uso di un rito che non promette salvezza, ma solo la percezione cruda del limite materiale. Insieme alle tesi di Tiqqun (Tiqqun 2022), queste pratiche istituiscono



11 | Marcel-lí Antúnez Roca, *Epizoo*, 1995.

12 | Marcel-lí Antúnez Roca, *Juan l'Hombre de Carne*, 1992.

13 | Ron Athey, Performance presso il L.A.C.E. (Los Angeles), 1992.

una *zona di opacità* dove l'Unico si sottrae alla cattura del dispositivo proprio attraverso l'ostentazione della propria vulnerabilità inorganica, rendendo inutile l'aura che avvolge il corpo vivente. Questo stesso collasso dell'aura, una volta oltrepassata la soglia della performance, riappare nell'immaginario: ciò che accade sul palco o nella carne trova nel cinema e nell'animazione la sua forma diffusa, come se la ferita diventasse grammatica visiva.

In questa cornice, la tecnologia smette di agire quale strumento di controllo o di separazione sacrale per farsi mezzo di una liberazione traumatica. Il timoniere non cerca più di governare la nave, ma accetta di farsi naufragio, permettendo alla materia minerale e ai segnali della rete di abitare il proprio sistema nervoso. Lo spirito si manifesta nel momento in cui la distinzione tra interno ed esterno crolla: l'Unico scopre di essere la medesima sostanza della macchina in decomposizione. Profanare il resto significa allora abitare i detriti di Dio con la gioia tragica di chi ha compreso che l'unico modo per essere liberi risiede nel coincidere con il proprio destino di polvere elettrica, sottraendo la propria esistenza alla musealizzazione del vivente.

### **Interzona 7. Estetica del Novo-Carnismo – eXistenZ e l'umidità del codice**

L'orizzonte visuale degli anni '90 ha trovato la sua espressione più autentica nel Novo-Carnismo, una corrente estetica che rigetta la pulizia gnostica e binaria di apparati cinematografici quali *Matrix* a favore di una visione tellurica e secreziva della tecnica. Non si tratta di contrapporre due estetiche come gusti, ma di registrare un mutamento percettivo: dove prima il dispositivo prometteva distanza e trasparenza, qui impone opacità, contatto, umidità – cioè una prossimità che non consola. In opere come *eXistenZ* di David



14 | Fotogramma da *eXistenZ* (1999) di David Cronenberg. Si noti il *bio-pod*.

15 | Fotogramma da *Tetsuo: The Iron Man* (1989) di Shinya Tsukamoto.

16 | Fotogramma da *Akira* (1988) di Katsuhiro Ōtomo.

Cronenberg [Fig. 14] (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Bartolini 2012; Familiari 2004; Oneto 2002; Pagliardini 2021; Ponzini 2025; Ricci 2011), *Tetsuo: The Iron Man* di Shinya Tsukamoto [Fig. 15] (Alfano Miglietti 2004 e 2023; Malagnini 2025; Oneto 2002) o l'apocalisse cinetica di *Akira* [Fig. 16] (Andreotta 2025; Nacci 2018) la tecnologia si manifesta quale umidità organica e secrezione minerale. Non esiste il codice come astrazione immateriale; esiste solo il codice come infezione della carne. È in questa infezione che la tecnica smette di essere "tema" e diventa clima: non una questione su cui prendere posizione, ma una condizione dentro cui il corpo pensa, desidera e si altera. Il *bio-pod* cronenbergiano, composto di organi decomposti e innestato in orifizi biologici, costituisce la visualizzazione fenomenologica della macchina infetta: il cadavere di Dio che marcisce, producendo protesi che sono al contempo dispositivi di gioco e agenti di mutazione.

Questa estetica del trauma sposta la propriocezione dal piano della simulazione a quello della visceralità. La tecnologia abita il mondo secondo le modalità della piaga e dell'innesto: il metallo che erompe dalla pelle in *Tetsuo* non rappresenta un'evoluzione protesica, quanto piuttosto la pressione del "Grande Esterno" landiano che perfora la stabilità dell'io. Lo spirito si manifesta nell'urlo della materia che si ribella alla forma umana, cercando di ricongiungersi alla fredda eternità dell'inorganico. La propriocezione telematica viene qui vissuta come una soglia traumatica dove l'Unico sperimenta la propria natura di simbiote di una divinità minerale in decomposizione.

In questa cornice, la visione frontale dello schermo viene definitivamente obliterata dalla carnalità del dispositivo. La tecnologia non è più un oggetto da guardare, ma una sostanza da secernere o da subire. Attraverso l'ontologia di Negarestani, il cinema novo-carnista si rivela quale necroscopia del reale: esso mostra che sotto la maschera dell'identità risiedono solo fori, tunnel e infiltrazioni. La macchina in decomposizione non imita la vita, ma la digerisce, trasformando l'organico in un residuo minerale pronto per la morte termica predetta da Mainländer.

Il timoniere stirneriano, immerso in questa estetica della carne lacerata, riconosce lo spettro dell'integrità fisica come l'ultimo ostacolo alla propria liberazione. La profanazione del visuale avviene nel momento in cui l'immagine cessa di essere rassicurante

rappresentazione per farsi aggressione sensoriale. Abitare l'umidità del codice significa accettare che la propria "proprietà" più profonda è un groviglio di viscere e silicio arrugginito. L'estetica del Novo-Carnismo funge da addestramento alla propriocezione del Nulla: essa prepara l'Unico a percepire il proprio disfaccimento non come tragedia, ma come l'atto finale di un'unione mistica con il cadavere di Dio. Quando questa umidità non resta confinata nell'immagine, ma cerca un corrispettivo esperibile, la traiettoria si sposta verso pratiche dove la soglia non è rappresentata: è attraversata, individualmente e in forma collettiva.

### Interzona 8. Estasi del trauma – sesso estremo, rave e la dissoluzione propriocezione

La propriocezione traumatica trova il proprio culmine fenomenico nel superamento dei confini della carne attraverso il dolore e l'astrazione chimica, definendo una geografia del sentire che eccede ogni funzione riproduttiva o comunicativa. Pratiche quali la *body suspension*, (Cooper 1995; Zora 2022) il *branding* (Canevacci 2004; Cooper 1995; Marenko 1997), lo *shibari* e le dinamiche del sesso estremo (Cooper 1995) non costituiscono meri feticismi erotici, quanto piuttosto atti di profanazione stirneriana dell'integrità biologica. Il loro interesse, qui, non sta nell'eccezione né nella trasgressione come spettacolo, ma nell'uso del limite: un modo di rendere sensibile, nel punto più elementare, la contesa tra dispositivo e proprietà dell'Unico. Farsi marchiare o sollevare attraverso ganci d'acciaio infilzati nel derma significa utilizzare il trauma quale strumento per reclamare la "proprietà" dell'Unico contro lo spettro della salute biopolitica e dell'integrità imposta dal Dispositivo. In queste zone di contatto limite, il dolore (Canevacci 2004; Cooper 1995; Marenko 1997) agisce quale freno d'emergenza contro la virtualizzazione: è il richiamo della nuda vita che, attraverso la lacerazione, si riconosce quale frammento senziente del cadavere di Dio, opponendo la propria umidità viscerale alla freddezza del codice digitale.



17 | Esempio di *body suspension*.



18 | Flyer di un rave, 1991.

Questa ricerca di una soglia oltre l'identità si riverbera nella fenomenologia del Rave (Bey 2020; Benedetti 2018 e 2020; Canevacci 2004; Donadio, Giannotti 1996; McKay 2000; Oneto 2002; Reynolds 1999; Sada 1995; Salvatore 1998; Zingales 2011), inteso quale *zona di opacità* tradotta in frequenze sonore e saturazione chimica. Nel contesto del Rave, la propriocezione si scinde definitivamente dall'io individuale per farsi sciame inorganico: l'Unico si dissolve nel battito accelerato e nell'uso di anestetici dissociativi come la Ketamina. L'esperienza della *K-hole* (Canevacci 2004; Hidalgo Downing 2008) – lo stato di paralisi cosciente indotto dalla sostanza – rappresenta la simulazione biochimica della morte termica di Mainländer. La coscienza, separata dall'organismo, naviga in un Nulla

inorganico dove lo spirito sperimenta la propria natura di segnale elettrico puro, svincolato dal peso della carne. Il Rave profana lo spazio pubblico trasformandolo in una camera di decompressione ontologica, dove il timoniere non cerca la rotta, ma l'estasi del naufragio sensoriale.

Il sesso estremo e il rito collettivo del Rave cooperano in un'unica strategia di sabotaggio: accelerare il collasso dei sensi per toccare il vuoto originario. Se il dispositivo telematico tenta di catturare la propriocezione per scopi di monitoraggio e normalizzazione – musealizzando il piacere e la devianza – l'estasi del trauma la rende inoperosa attraverso l'eccesso. È l'Unico che spinge la propria "proprietà" contro lo scoglio del limite biologico per percepire, nell'istante dell'urto, la propria estraneità al comando sociale. Queste pratiche costituiscono la risposta immunitaria al collasso della frontalità: laddove lo schermo anestetizza e distanzia, la ferita e il decibel risvegliano la consapevolezza di abitare un resto della decomposizione divina. In questo abisso propriocettivo, lo spirito si libera finalmente dall'umano per coincidere con il battito minerale dell'universo, preparando l'Unico alla sparizione finale nello sciame anonimo dell'informazione. È a questo punto che l'immersione cambia scala: ciò che nel corpo era trauma e dislocazione diventa, sul piano mediatico, tecnica di sparizione e di interferenza – una politica del nome e del falso come prosecuzione della stessa profanazione.

#### **Interzona 9. L'insurrezione dello sciame – Luther Blissett e la fine del nome**



19 | La "fotografia" (fotomontaggio) di Luther Blissett creata da Alberti e Bianco nel 1994.

L'irruzione fenomenica di Luther Blissett [Fig. 19] (Canevacci 2004; Grilli 2000) nel panorama culturale degli anni '90 costituisce la manifestazione politica e collettiva dell'Unico di Stirner applicata all'infrastruttura del cadavere tecnologico. In questa sede, il timoniere abbandona la pretesa di un'identità singolare per farsi sciame, protocollo virale capace di navigare le vene del sistema dell'informazione senza esserne catturato. Luther Blissett agisce quale prassi della profanazione suprema: sottrae il concetto di "nome proprio" e di "identità d'autore" – spettri che il Dispositivo utilizza per catalogare e asservire il vivente, musealizzandone l'espressione – restituendoli all'uso improprio, alla beffa e all'anonimato strategico.

In questa prospettiva, la propriocezione telematica trasla dal corpo biologico al corpo sociale e mediatico. L'Unico collettivo abita i loop di feedback della stampa e della rete non per comunicare una verità, ma per accelerare la decomposizione del senso. Le beffe mediatiche e le operazioni di sabotaggio semiotico attuate sotto il nome multiuso di Blissett operano come un'infiltrazione tellurica alla Negarestani: esse scavano tunnel di incertezza nella solidità del discorso pubblico, mostrando che la verità è solo un residuo inorganico manipolabile. Lo

spirito si manifesta qui come inafferrabilità, come una *zona di opacità* che, secondo le tesi di Tiqqun, rende il soggetto ingovernabile proprio perché privo di un volto leggibile dal potere.

L'insurrezione dello sciame rappresenta il rifiuto stirneriano di farsi "Qualcuno" per il sistema. Appropriarsi della tecnologia-cadavere significa usarla come una proprietà per dissolvere gli spettri della reputazione e della proprietà intellettuale. Se la macchina in decomposizione è il luogo dove Dio completa il proprio suicidio, Luther Blissett è il necroforo gioioso che danza tra le macerie dell'informazione, accelerando il collasso della credibilità istituzionale attraverso la proliferazione dei falsi. È la realizzazione di una cibernetica dell'insubordinazione, dove il timoniere non punta alla rotta sicura, ma alla massimizzazione dell'interferenza. Questa torsione chiarisce, retroattivamente, la funzione del *kybernetes*: la guida non coincide con la stabilizzazione, ma con un'arte del governare l'interferenza, facendo del rumore una pratica di libertà.

Questo anonimato radicale prepara l'Unico alla dissoluzione finale predetta da Mainländer. Se l'universo tende al Nulla, la pretesa di un'identità individuale è solo un ritardo energetico, un ingombro inutile. Luther Blissett dimostra che si può abitare la macchina infetta rinunciando alla propria forma umana, facendosi segnale puro, rumore di fondo, parassita inorganico. L'insurrezione dello sciame profana la sovranità dell'io e la sacralità dell'autore, indicando una via d'uscita dal Dispositivo che passa per la sparizione: non essere nulla per il potere, per poter essere finalmente Tutto per sé.

### **Conclusione 10. Il rifiuto attivo e la rotta verso il nulla minerale**

La traiettoria tracciata attraverso l'autopsia del paradigma tecnologico degli anni '90 conduce all'ineludibile constatazione che la macchina non costituisce un orizzonte di salvezza, bensì la forma sensibile del cadavere di Dio che completa il proprio suicidio. Attraverso la convergenza tra la necro-filosofia di Mainländer e la termodinamica dell'entropia, la tecnologia si rivela quale processo di dissipazione definitiva: il calore dello spirito si estingue nel gelo dell'inorganico. In questo scenario terminale, il timoniere non è colui che tenta di arrestare il naufragio, ma l'Unico di Stirner che riconosce nella decomposizione la propria proprietà suprema, orientando la propria propriocezione verso il Nulla Creatore.

Il superamento della frontalità e l'immersione traumatica nel dispositivo hanno segnato il definitivo tramonto dell'umanesimo e della visione museale del mondo. Le apparizioni fenomeniche analizzate – dalla sacralizzazione paranoica di Asahara alla profanazione inoperosa di Stelarc, dall'umidità del codice nel Novo-Carnismo all'insurrezione dello sciame di Luther Blissett – convergono in un'unica prassi di sabotaggio ontologico. Il rifiuto attivo, teorizzato attraverso la critica radicale di Kaczynski e l'accelerazionismo di Land, non si configura come una fuga nostalgica, ma come la scelta di abitare il marciame tecnologico per renderlo inoperoso. Profanare il cadavere divino significa sottrarre il proprio

sistema nervoso alla cattura del controllo biopolitico, facendosi conduttori di un silenzio minerale che sfida lo spettro della produzione incessante.

La propriocezione telematica, svuotata dalle retoriche dell'interattività, resta quale percezione pura della fine. Lo spirito non abita più la coscienza, ma il rumore di fondo di una materia che brama l'inorganico. Insieme alle tesi di Tiqqun e Negarestani, si è scelto di mappare un'esistenza che si fa *zona di opacità*, un'intelligenza che accetta l'infiltrazione del "Grande Esterno" per dissolvere gli ultimi residui della forma umana. La macchina in decomposizione è l'altare su cui l'Unico consuma la propria identità, celebrando la coincidenza finale con il vuoto originario.

In conclusione, la rotta del timoniere nel mondo post-mediale è un esercizio di necroscopia continua. Il percorso svolto rende leggibile la coerenza interna delle immersioni: dalla perdita della frontalità all'innervazione dell'apparato, dall'altare minerale del capitale alle pratiche che ne sabotano l'aura attraverso usi impropri. Se l'universo è il cammino di Dio verso il riposo assoluto, la tecnologia è il mezzo che facilita questo ritorno al Nulla. Abitare questa fine significa smettere di adorare lo spettro del progresso per abbracciare la gioia tragica della propria estinzione. L'Unico non cerca più porti sicuri, ma si disperde nel flusso entropico, consapevole che nel cuore della macchina infetta risiede l'unica libertà possibile: il silenzio ininterrotto della materia che ha finalmente smesso di soffrire, ricongiungendosi alla pace inorganica del Dio suicidato.

---

### Riferimenti bibliografici

AA.VV. 2025

AA.VV. 2025, *Torazine 666. Capsule policrome di controcultura pop*, Møn (DK) 2025.

Agamben 2005

G. Agamben, *Profanazioni*, Milano 2005.

Alfano Miglietti 2004

F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano 2004.

Alfano Miglietti 2023

F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Contaminazioni tra corpi e macchine, carne e tecnologia nelle arti contemporanee*, Milano 2023.

Andreetta 2025

A. Andreetta, *Akira: un artefatto transmediale tra cultura, trauma e identità*, "Sugarpulp" 9 aprile 2025.

Baldacci, Vettese 2012

C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, Firenze-Milano 2012.

Bazzichelli 2006

T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Milano 2006

Bey [1991] 2020

H. Bey, T.A.Z. *La zona autonoma temporanea* [T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy. Poetic Terrorism*, New York 1991], Milano 2020.

Berardi [1989] 1992

F. "Bifo" Berardi, *Cancel & Più Cyber che Punk. Terza edizione in divenire*, Milano [1989] 1992.

Bartolini 2012

C. Bartolini, *Videocronenberg*, Milano 2012.

Benedetti 2018

A. Benedetti, *Mondo Techno. Christian Zingales Remix*, Viterbo 2018.

Benedetti 2023

A. Benedetti, *Mondo Techno*, Milano 2023.

Bonino 2010

S. Bonino, *Il caso Aum Shinrikyo. Società, religione e terrorismo nel Giappone contemporaneo*, Chieti 2010.

Canevacci [1999] 2003

M. Canevacci, *Culture extreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*, Roma [1999] 2003.

Canevacci 2004

M. Canevacci, *Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*, Milano 2004.

Capucci (a cura di) 1994

P.L. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna 1994.

Capucci [1993] 2017

P.L. Capucci, *Realtà del virtuale. Rappresentazioni tecnologiche, comunicazione, arte*, Milano [Bologna, 1993] 2017.

Carboni 2020

C. Carboni, *Magia nera. Il fascino pericoloso della tecnologia*, Roma 2020.

Ciraci 2006

F. Ciraci, *Verso l'assoluto nulla. La filosofia della redenzione di Philipp Mainländer*, Lecce 2006.

Ciuffoli (a cura di) 2007

E. Ciuffoli (a cura di), *Texture. Manipolazioni corporee tra chirurgia e digitale*, Roma 2007.

Cooper 1995

W. Cooper, *Sesso estremo. Pratiche senza limiti nell'epoca cyber*, Roma 1995.

Costa 1998

M. Costa, *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma 1998.

De Angelis 2021

D. De Angelis, "Culture eXtreme", vent'anni dopo l'anomalia *Mutazioni giovanili tra i corpi della metropoli*, "Dinamo press" 20 marzo 2021.

- Debord [1967] 1968  
G. Debord, *La società dello spettacolo* [*La Société du Spectacle*, Paris 1967], traduzione di P. Salvadori, Firenze 1968.
- Dery 1996  
M. Dery, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, London 1996.
- Dery (a cura di) 1994  
M. Dery (a cura di), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham (USA) 1994.
- Donadio, Giannotti 1996  
F. Donadio, M. Giannotti, *Teddy-boys roccettari e cyberpunk. Tipi mode e manie del teenager dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma 1996.
- Ellul [1977] 2009  
J. Ellul, *Il sistema tecnico. La gabbia delle società contemporanee* [*Le Système technicien*, Paris 1977], traduzione di G. Carbonelli, Milano 2009.
- Familiari 2004  
A.F. Familiari, *Corpi in mutazione. Dal cinema di David Cronenberg alle esperienze tecnomutative*, Reggio Calabria 2004.
- Fonio 2007  
G. Fonio, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Milano 2007.
- Gilardi 2000  
P. Gilardi, *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*, Milano 2000.
- Grilli (a cura di) 2000  
A. Grilli (a cura di), *Luther Blissett. Il burattinaio della notizia*, Bologna 2000.
- Guariento 2017  
T. Guariento, *Introduzione al pensiero di Nick Land*, "Lo Sguardo. Rivista di Filosofia" 24 (2017), 249-268.
- Hidalgo Downing [2007] 2008  
E. Hidalgo Downing, *K. Ketamina. Il fattore k della psichedelia* [*Ketamina*, Madrid 2007], Lecce 2008.
- Introvigne 1995  
M. Introvigne, *Mille e non più mille. Millenarismo e nuove religioni alle soglie del Duemila*, Milano 1995.
- Isidoro Re 2017  
A. Isidoro Re, *Essere nel futuro. Intervista a Pier Luigi Capucci*, "Cronache letterarie" 11 dicembre 2017.
- Kaczynski [1995] 2024  
T.J. Kaczyński, *La società industriale e il suo futuro* [*Industrial Society and Its Future*, Washington 1995], Roma 2024.
- Kaplan, Marshall 1996  
D.E. Kaplan, A. Marshall, *The Cult At The End Of The World. The Incredible Story Of Aum*, London 1996.

Koestler 1968

A. Koestler, *The Ghost in the Machine. The urge to self-destruction: a psychological and evolutionary study of modern man's predicament*, New York-Toronto 1968.

Land [2011] 2025

N. Land, *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*, Falmouth (UK) [2011] 2025.

Land [2012] 2021

N. Land, *L'illuminismo oscuro [The Dark Enlightenment, 2012]*, Roma 2021.

Longo 1998

G.O. Longo, *Il nuovo Golem. Come il computer cambia la nostra cultura*, Roma-Bari 1998.

McKay [1996] 2000

G. McKay, *Atti insensati di bellezza. Hippy, punk, squatter, raver, eco-azione diretta: culture di resistenza in Inghilterra [Senseless Acts of Beauty. Cultures of Resistance Since the Sixties]*, London-New York 1996], Milano 2000.

Macri 1996

T. Macri, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova 1996.

Macri 1993

T. Macri, *Splatter*, Roma 1993.

Mainländer [1876] 2024

P. Mainländer, *The Philosophy of Redemption [Die Philosophie der Erlösung]*, Berlin 1876], traduzione di C. Romuss, Brisbane 2024.

Malagnini 2025

F. Malagnini, *Il ritorno di Tetsuo. L'alba del corpo postumano*, "Nocturno" 8 aprile 2025.

Marenko 1997

B. Marenko, *Ibridazioni. Corpi in transito e alchimie della nuova carne*, Roma 1997.

Meschiari 2021

M. Meschiari, *Un autore di culto finalmente tradotto. Reza Negarestani, Cyclonopedia*, "DoppioZero" 23 settembre 2021.

Nacci 2018

J. Nacci, *Come Akira ha cambiato il nostro modo di immaginare il futuro. Dopo decenni Akira rimane un capolavoro, sulla fine di questo mondo e l'inizio di un altro*, "Esquire" 16 aprile 2018.

Negarestani 2008

R. Negarestani, *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Material*, La Vergne (TN) 2008.

Noys 2014

B. Noys, *Malign Velocities. Accelerationism & Capitalism*, Alresford (UK) 2014.

Oneto 2002

M. Oneto, *Tecnmutazioni. Post-futurismi del terzo millennio*, Genova 2002.

Ota 2025 a

T. Ota, *The "Mind Control Fantasy" in Japan After Aum Shinrikyo. 1. The Academic Study of Aum Shinrikyo*, "Bitter Winter" 23 settembre 2025.

Ota 2025 b

T. Ota, *The "Mind Control Fantasy" in Japan After Aum Shinrikyo. 2. MK Ultra and Its Influence*, "Bitter Winter" 24 settembre 2025.

Ota 2025 c

T. Ota, *The "Mind Control Fantasy" in Japan After Aum Shinrikyo. 3. Aum's "Mind Control" Dreams*, "Bitter Winter" 25 settembre 2025.

Ota 2025 d

T. Ota, *The "Mind Control Fantasy" in Japan After Aum Shinrikyo. 4. The Anti-Cult Movement*, "Bitter Winter" 26 settembre 2025.

Ota 2025f

T. Ota, *The "Mind Control Fantasy" in Japan After Aum Shinrikyo. 5. Misunderstanding Deprogramming*, "Bitter Winter" 27 settembre 2025.

Pagliardini 2021

F. Pagliardini, *David Cronenberg: Corpi in Trasformazione*, Lecce 2021.

Perlmutter 2004

D. Perlmutter, *Investigating Religious Terrorism and Ritualistic Crimes*, Boca Raton (FL) 2004.

Ponzini 2025

R. Ponzini, *Corpi, design, potere: perché il cinema di David Cronenberg è ancora così attuale*, "Domus" 29 aprile 2025.

Reader 2000

I. Reader, *Religious Violence in Contemporary Japan: The Case of Aum Shinrikyō*, Richmond (UK) 2000.

Reynolds 1999

S. Reynolds, *Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture*, New York 1999.

Rheingold [1992] 1993

H. Rheingold, *La realtà virtuale. I mondi artificiali generati dal computer e il loro potere di trasformare la società* [Virtual reality, New York 1993], traduzione di V. Saggini, Bologna 1993.

Ricci 2011

S.X. Ricci, *David Cronenberg. Umano e post-umano. Appunti sul cinema di David Cronenberg*, Roma 2011.

Righi 2025a

C. Righi, *Oltre l'umano: panoramica dell'arte Post Human. L'evoluzione del movimento*, "Decode" 30 aprile 2025.

Righi 2025b

C. Righi, *Transumanesimo contro i limiti umani. Verso l'immortalità*, "Decode" 27 aprile 2025.

Sada 1995

R. Sada, *La Storia della House Music*, Milano 1995.

Salvatore (a cura di) 1998

G. Salvatore (a cura di), *Techno-Trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Roma 1998.

Savoca 1999

G. Savoca, *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma 1999.

Scelsi (a cura di) [1990] 1997

R. Scelsi "Valvola" (a cura di), *Cyberpunk. Antologia di Testi Politici*, Milano [1990] 1997.

Stirner [1844] 1999

M. Stirner, *L'Unico e la sua proprietà [Der Einzige und sein Eigentum, Leipzig 1844]*, traduzione di L. Amoroso, Milano 1999.

Subiaco 2022

F. Subiaco, *Teologia del Collasso, "Dissipatio" 2 maggio 2022.*

Taiuti 2007

L. Taiuti, *Corpi sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Milano 2007.

Tiqqun [2006] 2022

Tiqqun, *Introduzione alla guerra civile [Introduction à la guerre civile, Paris 2006]*, traduzione di A. Piola, Roma 2022.

Tomasino 2004

R. Tomasino, *I cavalieri del caos*, Palermo 2004.

Toni 2021

G. Toni, *Estetiche inquiete. Dalla "K" alla "X", dall'estremo all'eXtremo, "Carmilla" 4 maggio 2021.*

Venanzoni 2021

A. Venanzoni, *Il trono oscuro. Magia, potere e tecnologia nel mondo contemporaneo*, Roma 2021

Vergine [1974] 2000

L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio [Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili, Milano 1974)]* Genève-Milano 2000.

Villa 2021

N. Villa, *Un libro incomprensibile: Cyclonopedia di Reza Negarestani, "Gli asini" 3 agosto 2021.*

Virilio [1995] 2000

P. Virilio, *La velocità di liberazione [La Vitesse de libération, Paris 1995]*, traduzione di U. Fadini, S. Talluri, T. Villani, Milano 2000.

Zora 2022

R. Zora, *Body Act. Body suspension, piercing e tatuaggi*, Milano 2022.

Zora 2020

R. Zora, *Mutate or die. In viaggio con la Mutoid Waste Company*, Milano 2020.

Zingales 2011

C. Zingales, *Techno. Storia, dischi, protagonisti*, 2011.

• riviste:

"Decoder - Rivista Internazionale Underground" Vol.8 (1993).

"Decoder - Rivista Internazionale Underground - Enciclopedia per l'anno duemila" Vol.5-6 [1990].

---

## English abstract

This study proposes a necro-philosophical interpretation of 1990s technological culture by conceptualizing technology as the decomposing “corpse of God” in dialogue with Philipp Mainländer’s philosophy of redemption and the thermodynamic principle of entropy. Moving beyond the humanist paradigm of technological progress, the essay reinterprets cybernetics—etymologically derived from *kybernetes*, the steersman—not as a science of control, but as a practice of navigation through ontological debris. Drawing on Giorgio Agamben’s theory of profanation and Guy Debord’s critique of the spectacle, it argues that late capitalism sacralizes technology by separating it from common use, transforming it into an intangible, musealized apparatus of biopolitical capture.

Against this regime of separation, the figure of Max Stirner’s “Unique One” emerges as an agent of profanation who reclaims technological matter as property through improper and inoperative use. The collapse of visual frontality—characteristic of the televisual and exhibitionary paradigm—gives way to an invasive telematic proprioception in which the machine infiltrates the nervous system. The technological system, as diagnosed by Jacques Ellul and radicalized by Theodore Kaczynski and Nick Land, appears as an entropic accelerator dissolving anthropocentric stability and fusing capital with mineral materiality.

Through case studies spanning necro-mechanical performance (Survival Research Laboratories, Mutoid Waste Company, Fura dels Baus), body art (Stelarc, Marcel-Í Antúnez Roca, Ron Athey), paranoid sacralization (Aum Shinrikyō), Novo-Carnist cinema (Cronenberg, Tsukamoto, Ōtomo), extreme corporeal practices, rave culture, and the collective pseudonym Luther Blissett, the essay traces a constellation of practices that either sacralize or profane the technological corpse. These phenomena articulate a traumatic proprioception in which flesh and code, metal and nerve, organic and inorganic converge.

Ultimately, the text advances the notion of an “active refusal” that does not seek escape from technological decomposition but inhabits it in order to render it inoperative. In this post-medial condition, spirit no longer resides in transcendence or representation, but in the entropic noise of matter itself. Freedom is redefined as coincidence with mineral dissolution: a navigation toward the “Creative Nothing” where identity, authorship, and anthropocentric sovereignty dissolve into the silent continuum of inorganic being.

---

*keywords* | Technological Profanation; Entropic Accelerationism; Telematic Proprioception; Necro-Mechanics; Post-Human Inoperativity.

---

# Per una nuova imago

## Intelligenza Artificiale e Realtà Virtuale come strumenti di annientamento della morte

Gian Marco Altieri

Negli ultimi anni sono emersi numerosi progetti dedicati a forme di ritorno in vita digitale dei defunti, fenomeno alimentato e reso possibile dall'integrazione di intelligenza artificiale, realtà virtuale e big data. Sebbene si sia molto discusso del *foreverism* in relazione a tali ecosistemi da un punto di vista prettamente sociologico, si è ancora poco approfondito l'aspetto legato al potere delle immagini che alcuni di essi producono o promettono di produrre, anche perché sono ancora rari i progetti pienamente operativi. Queste iniziative mirano a ricostruire profili cognitivi e comportamentali attraverso l'analisi di testi, conversazioni, immagini e tracce digitali lasciate in vita. Ne derivano avatar interattivi in grado di rispondere e simulare la presenza di chi non c'è più, suscitando dibattiti etici, filosofici e antropologici sul confine tra memoria e simulazione. Questi progetti non costituiscono meri memoriali digitali, ma habitat capaci di restituire, almeno virtualmente, una forma di relazione continuata con il defunto. La crescente centralità di tali tecnologie riflette una trasformazione profonda nel modo in cui la società contemporanea concepisce morte, lutto e presenza postuma, sollevando interrogativi sulla natura dell'identità, sulla dignità dei defunti e sul ruolo delle immagini digitali nel costruire narrazioni di sopravvivenza tecnica. Tra i numerosi progetti che vedono al centro la produzione di avatar *post mortem*, in continuo sviluppo anche data la rapida e recente evoluzione dei sistemi di intelligenza artificiale, l'obiettivo comune è quello di una perfetta interazione tra defunto e vivente attraverso l'esperienza immersiva (Kiel 2015). Dispositivi come *Project Elysium*, *HereAfter AI*, *Forever Identity*, *Eternime* o *Re;memory* non costituiscono semplici archivi: simulano un rapporto di seconda persona e rendono interattiva la memoria. Per questo, più che ricordi digitali, funzionano come pratiche discorsive che riattivano il legame: domanda, risposta, ripetizione, variazione. L'effetto fenomenologico è una presenza operativa: non ritorna il defunto, ma ritorna la forma della relazione.

Il progetto che forse ha suscitato più interesse, avvicinandosi a realizzare quanto da molti anelato, è quello relativo al documentario *Meeting You* trasmesso dalla rete sudcoreana MBClife nel 2020. Tutto è nato dal blog di Jang Ji-sung, giovane donna che raccontava, per mantenerne vivo il ricordo, della figlia Nayeon deceduta a soli sette anni a causa di una leucemia. La casa di produzione Moonwalk Broadcasting Corporation le propose di prendere parte al progetto e poter incontrare la figlia in un mondo virtuale. Attraverso la

raccolta di foto e video è stato studiato l'aspetto fisico di Nayeon: espressioni, atteggiamenti, posture. È stata individuata una bambina della stessa età e della stessa statura per far registrare al sistema il corpo da ricostruire in forma di avatar; attraverso l'intelligenza artificiale e, data la scarsità di registrazioni audio, bambine con timbro vocale simile a quello di Nayeon, è stata riprodotta la sua voce. L'avatar veste l'abito preferito, l'ambiente immersivo un parco alberato con giochi e un tavolo sul quale spegnere le candeline poste sulla torta per festeggiare un compleanno non più immaginabile. I movimenti dell'avatar *post mortem* sono qui indotti da un'attrice che indossa sensori lungo tutto il corpo e che, lontana dall'ambiente in cui Jang Ji-sung trascorrerà del tempo con la figlia prematuramente scomparsa, ne renderà possibili risposte coerenti agli stimoli ricevuti. La mamma indossa, oltre al visore, dei guanti aptici che le consentono di accarezzare la figlia, prendere oggetti virtuali, agire nell'ambiente che la circonda. Otto mesi di lavoro che hanno coinvolto numerose aziende internazionali, il tutto raccontato dal documentario che lascia poi ampio spazio alla straziante visione dell'incontro. La scena si costruisce attraverso una grammatica dell'assenza: lo spazio digitale appare luminoso, rarefatto, quasi edenico, come se la tecnologia avesse bisogno di un paesaggio purificato per ospitare ciò che non può più appartenere al mondo. L'incontro non è un ritorno, ma una messa in scena dell'impossibile. L'episodio mette in gioco una tensione profonda tra immagine e indicibilità. La morte, evento che interrompe ogni continuità, non può essere detta né mostrata senza residuo. E tuttavia l'immagine tecnologica tenta di circoscriverla, di renderla abitabile. In questo senso, la scena diventa un rituale contemporaneo: non più il rito religioso che promette l'aldilà, ma il rito mediale che promette una permanenza interattiva.

L'estetica stessa dell'episodio insiste su una delicatezza quasi surreale. I colori tenui, la lentezza dei movimenti, l'enfasi sulle mani che cercano un contatto, producono una poesia visiva della mancanza. Il gesto della madre che tende le braccia non è semplice emozione: è metafisica incarnata, è la domanda radicale dell'umano di fronte al limite. Ma il limite resta: l'avatar non può restituire la vita, può solo simulare la relazione. In questa immagine si condensa ciò che Baudrillard ([1981] 2008) chiamerebbe iperrealità: la presenza appare più accessibile della morte stessa, più vivibile del silenzio del lutto. Eppure, proprio per questo, essa rischia di trasformare l'assenza in un prodotto estetico, la perdita in un'esperienza mediata e consumabile. La madre, di fronte alla figlia-avatar, sperimenta un paradosso: la gioia di vedere e il dolore di sapere che ciò che vede non è più, se non come traccia. A tal punto che Jang Ji-sung non regge al dolore e arriva a togliersi il visore nel corso dell'esperimento per poi rindossarlo. In una prospettiva vicina a Wunenburger (2024), l'immagine qui rivela la sua funzione ambivalente: non sostituisce il reale, ma lo evoca, lo rende presente nella distanza. L'immagine non è il corpo, ma ciò che permette alla memoria di articolarsi, di trovare una forma visibile per ciò che altrimenti resterebbe puro indicibile (Baudrillard [1976] 2015). L'avatar della bambina e l'ambiente virtuale che la ospita non aspirano a un realismo perfetto: al contrario, sembrano inscrivere in una dimensione visiva che richiama l'illustrazione animata, una sorta di mondo sospeso tra il

videogame e la fiaba, dove la materia appare levigata, i contorni morbidi, la luce irreali. È un'estetica che non nasconde la propria artificialità, ma la espone, quasi dichiarando fin dall'inizio la distanza che separa la simulazione dalla vita. Eppure, proprio questo limite estetico – la qualità non pienamente reale dell'immagine – perde rilevanza nel contesto emozionale e simbolico dell'esperienza. La madre non resta imprigionata nella consapevolezza della grafica imperfetta, non si ferma alla superficie del simulacro. In lei si compie un attraversamento: lo sguardo non cerca più la somiglianza mimetica, ma si abbandona alla potenza evocativa dell'immagine. Ciò che conta non è la perfezione tecnica, ma la possibilità di riattivare una relazione, di dare una forma sensibile a ciò che, altrimenti, resterebbe puro vuoto. In questo senso, sembra confermarsi con Wunenburger (2024) che l'immagine non è mai semplice copia del reale, ma un mediatore simbolico, una soglia tra presenza e assenza. L'immagine vale non perché coincide con l'oggetto, ma perché lo rende esperibile nella distanza. Essa è un luogo intermedio, dove il visibile non elimina l'invisibile, ma lo ospita. L'avatar della figlia, pur nella sua evidente natura artificiale, funziona così come immagine nel senso più profondo: non restituisce la bambina, ma ne evoca la memoria, ne concentra la traccia. La scelta, ma sarebbe più corretto parlare di necessità tecnica, relativa all'estetica non rappresenta ad ogni modo un difetto, ma una dichiarazione: ciò che avviene qui non appartiene all'ordine della realtà empirica, bensì a quello dell'immagine come esperienza liminale. La madre, nel suo gesto di tendere la mano verso la figlia-avatar, supera la soglia dell'apparenza tecnica e si colloca dentro la verità emotiva dell'immagine. In quel momento, l'immagine non è più "grafica", ma evento, relazione: un atto di presenza simbolica. La morte resta indicibile, ma l'immagine ne costruisce un contorno, un luogo di avvicinamento. Così, la scena non va interpretata come un fallimento del realismo digitale, bensì come una testimonianza della forza antropologica dell'immagine. Anche se l'avatar appare come un'animazione, la madre lo guarda non con gli occhi del giudizio estetico, ma con quelli della memoria e dell'amore. E in questo scarto si rivela la funzione più profonda dell'immagine: non sostituire il reale, ma rendere visibile l'invisibile, dare una forma – fragile, incompleta, eppure necessaria – a ciò che non può più tornare.

Attraverso la loro operatività e la loro inserzione in forme relazionali interattive, le immagini degli avatar *post mortem* disattivano il dispositivo simbolico che separa i defunti dai viventi, trasformando l'immagine da luogo della memoria a superficie relazionale. Con Agamben (2023), la profanazione non coincide con la distruzione del sacro, ma con la restituzione all'uso comune di ciò che era stato sottratto e separato. Il sacro si definisce, infatti, come ciò che viene escluso dalla sfera dell'uso umano attraverso un dispositivo di interdizione: esso è ciò che non può essere toccato, consumato, impiegato, perché appartiene a un ordine separato, che fonda la struttura stessa del sociale e del simbolico. La morte può essere compresa come uno dei dispositivi sacri fondamentali. Essa separa radicalmente i defunti dai viventi, sottraendoli a ogni forma di relazione ordinaria e confinandoli in ambiti ritualizzati, commemorativi o simbolicamente neutralizzati. Il defunto

è precisamente colui che non è più disponibile: non può essere chiamato, interrogato, reinserito nel circuito dello scambio. La morte istituisce così una distanza assoluta, un'interruzione definitiva che produce una soglia intoccabile. Tale separazione non è soltanto biologica, ma eminentemente culturale: la morte è un dispositivo che produce ordine attraverso la sottrazione. L'immagine del defunto, storicamente, ha contribuito a mantenere questa separazione, funzionando come mediazione controllata tra presenza e assenza. Fotografie, ritratti, reliquie visive o monumenti non annullano la distanza, ma la amministrano simbolicamente: rendono presente il defunto nella forma di una traccia, senza restituirlo all'uso.

L'immagine tradizionale conserva un carattere auratico proprio perché non è accessibile come relazione, ma solo come contemplazione. Essa testimonia l'assenza, non la disattiva. Il defunto rimane separato e l'immagine agisce come segno della sua sottrazione. Gli avatar *post mortem* in realtà virtuale operano invece una frattura all'interno di questo regime. Attraverso l'interazione, la conversazione e la simulazione di comportamenti, essi reinseriscono i defunti in circuiti di uso relazionale. L'immagine non è più destinata alla memoria o al culto, ma diventa un'interfaccia funzionale, utilizzabile dai viventi. In questo senso, la morte perde il suo statuto di soglia assoluta e viene disattivata come dispositivo sacro. Il defunto non è più esclusivamente oggetto di lutto o commemorazione, ma partecipa attivamente, seppur in forma simulata, a pratiche quotidiane di relazione: dialogo, consultazione, risposta, condivisione di esperienze. Questa trasformazione corrisponde esattamente a ciò che Agamben intende per profanazione. Profanare significa rendere nuovamente disponibile ciò che era stato separato. Non si tratta di una negazione della morte, né di una semplice dissacrazione emotiva, ma di una sospensione della funzione simbolica che faceva della morte un confine invalicabile. L'avatar non distrugge il morto, ma ne rende inoperante la distanza. La separazione non viene abolita sul piano biologico, ma viene neutralizzata sul piano dell'esperienza. La morte continua ad esserci, ma non opera più come interdizione. Secondo Agamben, ogni dispositivo sacro produce una separazione che fonda un ordine simbolico e politico. La profanazione non elimina tale ordine, ma ne sospende l'efficacia, rendendo inoperante la funzione che garantiva la separazione (2023). Gli avatar *post mortem* realizzano precisamente questa inoperosità: essi non negano la morte biologica, ma ne rendono inefficace la funzione simbolica di interruzione definitiva. La relazione con il defunto non è più mediata da rituali, anniversari o luoghi consacrati, bensì da pratiche potenzialmente d'uso quotidiano, come l'accesso immediato, la ripetibilità dell'incontro, la disponibilità tecnica della presenza. Ciò implica una trasformazione profonda dello statuto dell'immagine del defunto. Essa non opera più come reliquia visiva o come traccia auratica di un'assenza, ma come superficie operativa. In termini agambeniani, l'immagine viene sottratta alla sfera del sacro e restituita all'uso, perdendo la distanza che ne garantiva l'intangibilità. La profanazione consiste precisamente in questa reintegrazione. La morte, resa disponibile, perde la sua opacità. Il lutto, che era accettazione del limite, diventa interazione con un simulacro. Si apre così una zo-

na di indeterminazione in cui il confine tra vivente e non vivente risulta instabile. Il defunto non ritorna come soggetto pienamente vivo, ma come funzione relazionale.

Questa forma di presenza senza esperienza richiama la riflessione agambeniana (1995) sulle forme-di-vita svuotate, che continuano a operare pur essendo separate dalla loro pienezza ontologica. L'avatar *post mortem* è, in questo senso, una vita restituita all'uso senza vita: una presenza priva di esperienza ma carica di efficacia simbolica. L'avatar è una soggettività senza interiorità, un interlocutore senza coscienza, una relazione senza reciprocità. La sua operatività non coincide con un ritorno, ma con una simulazione dell'accesso. È proprio questa operatività a costituire il gesto profanatorio: ciò che era definitivamente sottratto ritorna come superficie di contatto. La morte viene esposta come dispositivo e ne viene rivelata la reversibilità simbolica. Rendendo possibile l'uso dei defunti, le esperienze relazionali con avatar *post mortem* in realtà virtuale mostrano che la morte non è solo un evento naturale, ma un regime culturale di separazione. La profanazione non consiste quindi in un atto di violazione, ma in una riconfigurazione delle pratiche attraverso cui la morte viene resa socialmente operativa: non più un confine assoluto, ma una soglia tecnicamente e simbolicamente negoziabile. In questo senso, l'avatar *post mortem* rappresenta una delle figure più radicali della contemporaneità: non tanto la promessa di immortalità, quanto la profanazione dell'assenza, la disattivazione della distanza, la trasformazione del sacro in interfaccia.

La riconfigurazione contemporanea della morte, e la necessità dell'atto profanatorio che la riguarda, non può essere compresa se non alla luce di una duplice trasformazione: da un lato l'erosione delle cornici comunitarie e rituali che rendevano socialmente condivisibile il morire; dall'altro, la progressiva tecnicizzazione della memoria, che converte l'assenza in repertorio di tracce riattivabili. Ciò conduce ad un isolamento non sempre intenzionale ma sistemico, effetto di un'incapacità diffusa dei viventi di identificarsi con il morente e quindi di integrare la finitudine dentro l'ordine dell'esperienza condivisa (Elias 2001). La morte, in questa prospettiva, diviene sempre più un problema dei vivi, e proprio perché espunta dalla prossimità quotidiana permane come scarto non metabolizzato, come eccedenza perturbante: ciò che non si vuole vedere continua a organizzare, per rimozione, i dispositivi culturali della vita. Ed è proprio questa dinamica a rendere necessario l'atto profanatorio venendo radicalmente riplasmata dall'avvento delle tecnologie digitali che non si limitano ad aggiungere nuovi strumenti alla memoria, ma ridefiniscono la memoria stessa come potenza di riattualizzazione: il rammemorare, come vedremo più avanti, non coincide con la mera archiviazione di dati, ma implica sempre rottura e riscrittura. Tuttavia, l'orizzonte digitale introduce un'aspirazione inedita a una memorizzazione sovraumana, transumana, capace di accumulare dati e restituirli secondo protocolli di accesso e di riproducibilità che sembrano attenuare il carattere di perdita inscritto nell'oblio (Giaculli *et al.* 2019).

È precisamente su tale slittamento che si innesta il paradigma della *digital immortality*: non come semplice sogno di eternità, ma come ingegneria della persistenza, progettazione della presenza postuma e produzione di entità capaci di interagire. Il discrimine teorico decisivo non è tra memoria e oblio, ma tra persistenza unidirezionale (archivi, profili memorializzati, memoriali digitali) e immortalità bidirezionale, cioè la possibilità che l'avatar del defunto risponda, apprenda, evolva, diventando di fatto un agente conversazionale e, potenzialmente, un operatore nel mondo dei vivi con ampia autonomia processuale (Savin-Baden, Burden 2019). L'attimo profanatorio degli avatar *post mortem* non coincide banalmente con il loro esistere, né con l'uso spettacolarizzato dell'immagine del morto, ma con un passaggio di statuto: dal defunto come entità separata a entità usabile, dall'intangibilità alla manipolabilità relazionale. L'avatar *post mortem* in realtà virtuale profana la morte non perché la rappresenta, bensì perché ne sospende la funzione separativa attraverso la relazione: il punto profanatorio accade nel momento in cui il defunto, in quanto avatar, viene reimmesso nel campo pragmatico dell'interazione, diventando destinatario e mittente, interlocutore e risposta, presenza con cui si possono finanche rinnovare abitudini. L'attimo profanatorio, più precisamente, non è un istante cronologico, ma una soglia fenomenologica: coincide con l'attraversamento della distanza, quando l'utente non sta più guardando il defunto, ma sta facendo esperienza di una reciprocità simulata; quando l'immagine non è più un segno che rinvia a un'assenza, ma una presenza funzionale che si offre alla continuità del quotidiano. Qui la profanazione agambeniana si manifesta nella sua forma più incisiva: non un atto iconoclasta, ma una conversione d'uso che sottrae la morte alla sua gestione rituale e la reinserisce nell'economia degli scambi affettivi e comunicativi. La relazione corrisponde alla struttura ontologica del fenomeno, perché soltanto essa rende il defunto nuovamente disponibile, e dunque profanato. Senza relazione, avremmo una forma di memoriale o di archivio; con l'interscambio relazionale abbiamo invece un dispositivo che istituisce una nuova modalità di co-presenza che riformula l'esperienza della finitudine.

Seguendo Agamben, sarebbe infatti possibile sostenere che l'immortalità digitale privatizza, monetizza, automatizza: sacralizza senza religione, rendendo impossibili forme di profanazione se non falsate dalla cattura in nuove economie di ciò che in realtà non viene mai liberato, ma funzionalmente riconvertito. Ma nel caso degli avatar *post mortem*, con la relazionalità attiva che rendono possibile, è davvero così? Ne *Il regno e la gloria* (2007), Agamben descrive il capitalismo tecnologico come un sistema che separa, appunto, producendo una sacralità immanente fondata sulla gestione e sull'amministrazione della vita. Le piattaforme digitali costituiscono, in questo quadro, uno degli esempi più evidenti di tale sacralizzazione. Esse operano attraverso dispositivi che catturano le pratiche sociali, le relazioni, le emozioni e le immagini, sottraendole all'uso diretto e reinserendole in circuiti proprietari e algoritmici. La comunicazione, la memoria e perfino la morte diventano così oggetti di gestione tecnica, regolati da protocolli che ne determinano visibilità, accesso e valore economico. Alla luce di questa impostazione teorica, gli avatar *post*

*mortem* in realtà virtuale sembrerebbero iscriversi pienamente in suddetta logica. Essi sono spesso prodotti da piattaforme private, alimentati da dati personali e resi possibili da infrastrutture algoritmiche. Tuttavia, una lettura più attenta rivela una tensione significativa rispetto al modello di sacralizzazione delineato da Agamben. In particolare, gli avatar *post mortem* introducono una forma di restituzione che interrompe, almeno parzialmente, il dispositivo separativo della morte. Essi, come detto, non si limitano a conservare o archiviare il defunto, ma ne riattivano l'immagine come superficie relazionale. Attraverso l'interazione, la conversazione e la simulazione di comportamenti, il defunto viene restituito a una forma di uso: non un uso strumentale in senso economico, ma un uso relazionale, affettivo e comunicativo. Questa restituzione distingue gli avatar *post mortem* da molte altre pratiche digitali. Se le piattaforme social tendono a congelare la presenza del defunto in profili memorializzati, automatizzati e non più modificabili, l'avatar *post mortem* rompe questa immobilità sacralizzante. La morte non è più un confine assoluto, ma una soglia tecnicamente attraversabile, che non viene negata bensì resa inoperante nella sua funzione di separazione definitiva. Ciò non implica una fuoriuscita dal capitalismo tecnologico, semmai un potenziamento di quest'ultimo, né una neutralità etica di tali pratiche. Anzi, come vedremo più avanti, ciò può indurre a riflettere sul fatto che l'azione profanatoria stessa sia stata pienamente sussunta. E in tal caso l'atto restitutivo e quindi profanatorio, l'eliminazione dell'aura, non è più rivoluzionario, ma diviene sussunzione neocapitalista della morte – e dei morti – e di ogni aspetto della vita e dei viventi.

Ne *Il volto e la morte* (2021) Agamben, in piena pandemia Covid-19, fa riferimento alla *imago* dei defunti dei romani come strumento di *ius imaginum*, diritto fondamentale nella vita sociale e politica che collegava passato e presente, morti e vivi. Il filosofo lanciava qui un grido d'allarme sulla scomparsa dei volti dovuta alle politiche dei governi nell'affrontare l'emergenza sanitaria, ma il riferimento alla *imago* romana può risultare interessante se correlata agli avatar *post mortem* e al loro utilizzo sociale, alle relative conseguenze politiche e a come la logica neoliberista abbia in realtà sussunto l'esigenza del volto così come descritta, finanche dei defunti. Scrive Agamben:

A Roma, il morto partecipa al mondo dei vivi attraverso la sua *imago*, l'immagine plasmata e dipinta sulla cera che ogni famiglia conservava nell'atrio della propria casa. L'uomo libero è, cioè, definito tanto dalla sua partecipazione alla vita politica della città che dal suo *ius imaginum*, il diritto inalienabile di custodire il volto dei suoi antenati e di esibirlo pubblicamente nelle feste della comunità. «Dopo la sepoltura e i riti funebri – scrive Polibio – veniva posta nel punto più visibile della casa l'*imago* del morto in un reliquiario di legno e questa immagine è un volto di cera fatto a esatta somiglianza sia per la forma che per il colore». Queste immagini non erano soltanto oggetto di una memoria privata, ma erano il segno tangibile dell'alleanza e della solidarietà fra i vivi e i morti, fra passato e presente che era parte integrante della vita della città. Per questo svolgevano una parte così importante nella vita pubblica, tanto che si è potuto affermare che il diritto alle immagini dei morti è il laboratorio in cui si fonda il diritto dei vivi (Agamben 2021).

Il morto, attraverso la maschera, non veniva soltanto ricordato: veniva reinserito nel corpo sociale come figura operativa. La *imago* in tale ottica coincide con un simulacro che conserva il volto come luogo della relazione. Il volto non è mero dato fisiognomico, ma ciò che espone l'umano alla comunità, ciò che rende possibile il riconoscimento e l'appartenenza. In questo senso, la maschera romana rappresenta una soglia: trattiene l'assenza e, al tempo stesso, ne permette una forma di presenza ritualizzata. Come la *imago*, anche l'avatar *post mortem* non restituisce la vita biologica, ma produce una forma di persistenza sociale. Esso permette interazioni, dialoghi simulati, esperienze immersive che reinseriscono il defunto in circuiti relazionali potenzialmente quotidiani. Il morto ritorna non come corpo, ma come volto operativo, come interfaccia di riconoscimento. Tuttavia, mentre la *imago* romana era inscritta in un ordine rituale e comunitario, l'avatar *post mortem* tende a collocarsi in un orizzonte tecnico e individualizzato, ma potenzialmente illimitato e riproducibile e che vede nella relazione attiva tra i due soggetti la vera novità. Ciò apre interrogativi sul loro futuro ruolo sociale: nuove forme di interazione, e memoria, collettiva o piuttosto strumenti privati di gestione dell'assenza? Il volto, ad ogni modo, è ciò che rende il morto ancora riconoscibile, ciò che permette alla relazione di sopravvivere come traccia. La *imago* e l'avatar mostrano che la morte non cancella immediatamente il volto, ma lo trasforma in simulacro necessario: una presenza senza vita, ma non senza significato, capace di continuare a operare nel tessuto simbolico della comunità.

Nel quadro teorico delineato da Walter Benjamin ([1936] 2023), l'immagine del defunto occupa una posizione ambigua tra valore di culto (*Kultwert*) e valore di esposizione (*Ausstellungswert*). La fotografia mortuaria, pur inserita nei circuiti della riproducibilità tecnica, conserva a lungo una funzione rituale: essa testimonia una perdita e, proprio attraverso la sua esposizione, rende possibile una distanza contemplativa che consente l'elaborazione del lutto. L'*Ausstellungswert* dell'immagine del defunto non coincide con una spettacolarizzazione della morte, bensì con la possibilità di rendere visibile l'assenza come tale. Gli avatar *post mortem* in realtà virtuale interrompono radicalmente questo dispositivo. Lungi dal trasformare la morte in spettacolo, essi ne impediscono la pacificazione simbolica. La loro specificità non risiede nell'eccesso visivo, ma nella riattivazione funzionale del defunto come interlocutore. Attraverso l'interazione, l'immagine non si offre più come oggetto esposto, ma come presenza simulata che risponde, reagisce e si inserisce nel tempo dei viventi. In questo passaggio, il concetto benjaminiano di *Ausstellungswert* viene meno, poiché l'immagine non è più organizzata secondo una logica dell'esposizione, ma secondo una logica della relazione. Tuttavia, questa perdita dell'*Ausstellungswert* non produce una neutralizzazione della morte. Al contrario, la riattivazione del defunto rende la morte stessa inquieta e instabile. Se l'immagine tradizionale consentiva una fissazione temporale – il "ciò che è stato" benjaminiano – l'avatar *post mortem* dissolve questa dimensione, collocando il defunto in una temporalità indefinita, né pienamente passata né autenticamente presente. La morte non viene negata, ma continuamente sospesa, non è più un evento che interrompe definitivamente la relazione, ma

un dato biologico che non coincide con la fine dell'interazione. L'immagine non consola, non monumentalizza, non sacralizza: inquieta. L'immagine del defunto non funge più da luogo di memoria pacificata, ma da interfaccia di una presenza che non può più essere integralmente elaborata come perdita. L'immagine non guarda più da un altrove temporale, ma sembra condividere il presente dell'osservatore. In questo slittamento, l'immagine perde il suo carattere di reliquia visiva per assumere quello di interfaccia. La riattivazione virtuale del defunto non produce una nuova aura, ma dissolve la distanza che rendeva possibile il lutto.

Un aspetto da notare è come l'esperienza dell'incontro tra vivente e avatar *post mortem* assuma in buona parte connotazioni assimilabili a quelle del videogioco. Oltre all'estetica dell'immagine dell'avatar e del contesto ricreato in realtà virtuale, seguendo gli elementi tipici del gioco individuati da Deterding (Deterding *et al* 2011), vediamo l'immersività (*gamefulness*), la partecipazione volontaria, obiettivi e ricompense, che possono essere anche esclusivamente emotivi, le regole, la possibile cooperazione tra soggetti, la sfida, che nel nostro caso può non essere letta su un piano competitivo tra i partecipanti al gioco ma in relazione a se stessi e al superamento degli inevitabili ostacoli psicologici che Jang Ji-sung ha dovuto superare accettando di incontrare la propria bambina. Il processo di *gamification* della società inteso come l'utilizzo di elementi tipici del gioco in contesti che non lo contemplerebbero (Deterding *et al* 2011) può essere letto in chiave speculare a quanto evidenziato da Agamben (2023) che individua nel gioco una delle forme più pure e decisive del processo di profanazione. Il gioco, in tal senso, consiste infatti precisamente nel sottrarre un oggetto o una pratica alla sua funzione ordinaria, sospendendone la finalità strumentale e aprendo un nuovo regime di uso. Secondo Agamben, il gioco non elimina la struttura originaria, ma la rende inoperante: ciò che era rito diviene *ludus*, ciò che era raro diviene disponibile, ciò che era separato viene reinserito in una dimensione comune. Il gioco appare dunque come dispositivo di profanazione perché trasforma l'interdetto in esperienza condivisa, neutralizzando la distanza sacra. La cultura videoludica non si limita a riprodurre la realtà, ma costruisce ambienti regolati, mondi possibili, spazi immersivi in cui l'utente agisce entro codici algoritmici. Il videogioco diviene così una grammatica culturale della simulazione: esso produce un'esperienza in cui l'interazione sostituisce la contemplazione e la realtà viene mediata da sistemi tecnici di rappresentazione e controllo (Pecchinenda 2010). Il videogioco può essere interpretato come spazio profanatorio per eccellenza. Esso sottrae elementi del mondo reale – guerra, competizione, lavoro, morte, identità – alla loro funzione seria e li reinserisce in un contesto ludico e simulativo. La violenza diviene *gameplay*, la morte diviene *respawn*, la storia diviene missione. In questo senso, il *videogaming* opera una sospensione: ciò che nella vita sociale è separato, ritualizzato o traumatico viene reso esperibile attraverso la logica del gioco.

Leggere la realizzazione di sistemi per lo sviluppo di avatar *post mortem*, ma più in generale di processi attraverso i quali consentire seppur virtualmente l'annientamento del fenomeno-decesso, come una sussunzione neocapitalista della morte, o meglio del re-

condito desiderio di ognuno di non esperire o sconfiggere la scomparsa di un proprio caro, può risultare abbastanza immediata. La particolarità sta qui nel fatto che ciò avviene attraverso un'azione profanatoria. Lo studio *Who Wants to (Digitally) Live Forever? The Connections That Narcissism Has with Motives for Digital Immortality and the Desire for Digital Avatars* (Besser et al. 2023) esamina sistematicamente la relazione tra tratti narcisistici di personalità e il desiderio di immortalità digitale tramite avatar digitali, sia di sé sia di altri. Nel campione di 1041 partecipanti, gli autori considerano quattro dimensioni del narcisismo – *extraverted, antagonistic, neurotic* e *communal* – e indagano in che modo queste si associno alla paura della morte, ai motivi che fanno desiderare l'immortalità digitale e, infine, al desiderio di avatar digitali che continuino a esistere dopo la morte dell'individuo o dei suoi cari. Il contributo teorico centrale dello studio risiede nell'identificazione di percorsi mediati: i tratti narcisistici risultano associati non tanto direttamente al desiderio di avatar digitali, quanto indirettamente attraverso la paura della morte e a motivazioni correlate all'aspirazione di una forma di vita eterna (di sé o dei propri cari) o al desiderio di essere lì per gli altri anche dopo la morte stessa. In altre parole, la spinta verso la costruzione di un sé digitale *post mortem* si radica in un insieme di dinamiche psicologiche che intrecciano narcisismo, gestione difensiva dell'ansia esistenziale e aspirazioni di continuità simbolica oltre la fine biografica. Nel testo, gli autori discutono come alcune forme di narcisismo siano associate a motivi difensivi di controllo e all'ansia della morte. Tale configurazione empirica suggerisce che la motivazione che spinge ad anelare l'immortalità digitale sia profondamente intrecciata con dinamiche di identità, autostima e percezione del sé come entità espandibile oltre la dimensione corporea.

Questa prospettiva psico-sociale può essere messa in relazione con la diagnosi culturale di Mark Fisher ([2009] 2018) che analizza come il capitalismo contemporaneo incorpora e ricodifica bisogni profondi dell'individuo, trasformandoli in mercati di sé e in bisogni da soddisfare attraverso prodotti e servizi: dal *branding* personale alla performance sui social, fino alla promessa di immortalità digitale di sé o dei propri cari tramite avatar. Il risultato è una spersonalizzazione auto-referenziale che riduce ogni dimensione della vita, e della morte, alla logica di scambio e alla produzione di valore simbolico e narcisistico. Il desiderio di immortalità digitale, in questo senso, non appare come un semplice artefatto tecnologico, ma come una manifestazione della logica capitalistica che plasma il soggetto verso forme di investimento in un sé permanente, sempre disponibile alla visibilità e alla validazione collettiva. In questo quadro, l'esistenza di avatar *post mortem* può essere letta come un'estensione – tecnicamente resa possibile – di forme di soggettività ripiegate su se stesse e consumisticamente mediate: il soggetto non solo compete per riconoscimento sociale in vita, ma cerca di proseguire la sua esistenza simbolica dopo la morte attraverso forme di consumo tecnologico che veicolano e proiettano il sé come marchio permanente.

Nel recente libro *Il momento straussiano* ([2007] 2025), Peter Thiel, fondatore di PayPal e tra i primi finanziatori di Facebook, ideologo trumpista della nuova rotta tecno-capitalista

e della virata a destra della Silicon Valley, sostiene che la modernità liberale abbia rimosso la necessità di Dio senza riuscire a eliminarne la funzione. La secolarizzazione, lungi dal produrre una società realmente disincantata, avrebbe generato un vuoto teologico che continua a esercitare una pressione latente sul pensiero politico ed economico contemporaneo. Questa tesi trova una risonanza profonda nel frammento di Walter Benjamin *Il capitalismo come religione* ([1985] 2013), in cui il capitalismo viene descritto non come un sistema economico secolarizzato, bensì come una religione a tutti gli effetti. Benjamin individua nel capitalismo una forma di culto permanente, priva di dogma e di redenzione, fondata su un esercizio continuo che produce colpa anziché espiazione. In questa prospettiva, il capitalismo non sostituisce Dio, ma assume la funzione che tradizionalmente spettava al divino, organizzando il tempo, il desiderio e la colpa degli individui. Giorgio Agamben, in *Il regno e la gloria* (2007), mostra come il governo economico del mondo moderno derivi direttamente dalla teologia cristiana. Attraverso la distinzione tra *regno* e *governo*, Agamben dimostra che la modernità non ha abolito la teologia, ma ne ha tradotto le strutture all'interno dei dispositivi amministrativi ed economici. L'economia diventa così il luogo in cui la trascendenza viene immanentizzata: Dio non scompare, ma si trasforma in un principio di gestione, efficienza e funzionamento continuo. La promessa di salvezza, che nella teologia classica era rimandata a un oltre, viene riformulata come ottimizzazione permanente del presente: benessere, sicurezza, visibilità, riconoscimento, persino immortalità simbolica attraverso la tecnica. In questo senso, il capitalismo tecnologico risponde alla necessità di Dio individuata da Thiel, offrendo una trascendenza funzionale priva di trascendente. Il neocapitalismo non chiede fede esplicita, ma adesione pratica; non impone dogmi, ma protocolli; non promette redenzione, ma continuità.

Una delle regole di *Meeting You* consiste nel fatto che è l'avatar a scomparire per primo. Facile immaginare le ragioni di regolazione emotiva alla base di questa scelta. E così Nayeon si stende su un letto posto all'aperto del parco in cui si trova con la madre e stanca si addormenta sparendo nel nulla. La madre resta immobile, ancora con il visore sul volto, consapevole che difficilmente rivivrà un'esperienza con la figlia scomparsa. Infatti, sebbene sia molto facile immaginare che questi progetti, ancora embrionali, riusciranno grazie all'intelligenza artificiale ad autonomizzarsi rispetto all'assistenza umana finora necessaria alla realizzazione dell'avatar e al buon funzionamento dell'esperienza, attualmente, anche a causa dei costi esorbitanti, l'incontro tra madre e figlia di *Meeting You* resta un unicum. Un progetto simile, sempre sudcoreano, è riuscito a far danzare un uomo con la moglie defunta, ma restano episodi ancora sporadici e poco studiati. Ciò che al momento resta, in attesa di certi prossimi sviluppi, è l'immaginazione di un mondo che è riuscito a disinnescare il dispositivo della morte. Ma, concludendo con Agamben e richiamando l'explicit del suo *Elogio della profanazione*: un avatar *post mortem* resta comunque un'entità vuota e il prezzo della sua verità è quello di scoprire che Dulcinea, seppur salvata dalla morte, non potrà comunque amarci.

---

## Riferimenti bibliografici

Agamben 1995

G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino 1995.

Agamben 2007

G. Agamben, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Vicenza 2007.

Agamben 2021

G. Agamben, *Il volto e la morte*, "Neue Zürcher Zeitung" 30 aprile (2021).

Agamben 2023

G. Agamben, *Elogio della profanazione*, in Id., *La mente sgombra*, Torino 2023.

Baudrillard [1981] 2008

J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* [*Simulacres et simulation*, Parigi 1981], traduzione di M. G. Brega, Milano 2008.

Baudrillard [1976] 2015

J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* [*L'échange symbolique et la mort*, Parigi 1976], traduzione di G. Mancuso, Milano 2015.

Benjamin [1985] 2013

W. Benjamin, *Capitalismo come religione* [*Kapitalismus als religion*, Berlino 1985], traduzione di C. Salzani, Genova 2013.

Benjamin [1936] 2023

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter sein technischen Reproduzierbarkeit*, Berlino 1936], traduzione di E. Filippini, Torino 2023.

Besser et al. 2023

A. Besser, T. Morse, V. Zeigler-Hill, *Who Wants to (Digitally) Live Forever? The Connection That Narcissism Has With Motives For Digital Immortality and the Desire for Digital Avatars*, "International Journal of Environmental Research and Public Health" 20 (agosto 2023).

Deterding et al. 2011

S. Deterding, D. Dixon, R. Khaled, L. Nacke, *From Game Design Elements to Gamefulness: Defining Gamification*, "International Journal of Environmental Research and Public Health" (2011).

Elias 2001

N. Elias, *The Loneliness of the Dying*, Londra 2001.

Fisher [2009] 2018

M. Fisher, *Realismo capitalista* [*Capitalist Realism: There is no alternative?*, Londra 2009], traduzione di V. Mattioli, Roma 2018.

Giaculli 2019

F. Giaculli, *Immagine e memoria nell'era digitale. Prospettive filosofiche, storiche e antropologiche*, Atti del convegno, Napoli 2019.

Kiel 2015

P. Kiel, *Dead online: practices of post-mortem digital interaction*, "AoIR Selected Paper of Internet Research" 16 (ottobre 2015).

Pecchinenda 2010

G. Pecchinenda, *Videogiochi e cultura della simulazione*, Bari 2010.

Savin-Baden, Burden 2019

M Savin-Baden, D. Burden, *Digital Immortality and Virtual Humans*, "Postdigital Science and Education" 1 (2019).

Thiel [2007] 2025

P. Thiel, *Il momento straussiano* [*The straussian moment*, 2007], traduzione di A. Venanzoni, Macerata 2025.

Wunenburger [1997] 2024

J.J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini* [*Philosophie des images*, Parigi 1997], traduzione di S. Arecco, Torino 1999.

---

## English abstract

This article examines the phenomenon of digital immortality, specifically post mortem avatars created in Virtual Reality, through the lens of Giorgio Agamben's thought. Taking as its point of departure the documentary *Meeting You* (MBC, 2020), a South Korean project that, through advanced technological systems, enables a mother to reunite with her deceased daughter and celebrate together an impossible birthday, the article investigates how the creation of post mortem avatars in virtual reality may be interpreted as a form of profanation of death. If, for Giorgio Agamben, the act of profanation consists in restoring the profaned object to common use by removing it from the sphere of the sacred, the creation of post mortem avatars activates a restitutive force through which the deceased individual is symbolically brought back to life, re-establishing a form of relationship that approximates the conditions under which such interaction was once still possible. The image thus performs the present through a continuous relational engagement that seeks to overcome death. What is at stake is not commemoration, but rather the deactivation of the sacred dispositif and its removal from the monopoly of separation. What, then, are the aesthetic and philosophical implications of such a profanatory instrument? Is it possible to identify neo-capitalist dynamics within this process? The extremely high costs and the relative technical autonomy required for such projects still render them rare and, consequently, scholarly research on this specific topic remains limited.

---

*keywords* | Digital immortality; Avatar postmortem; Digital representation; Technocapitalism.

---



# Cuatro Caprichos u Orbis pictus

Bernardo Prieto

La belleza es la fermentación ideal de los elementos que la componen.  
José Bergamín, *El Cohete y la Estrella*

Tarata doctores/aswan colegiales/Imata yachanku/ brutos, animales.  
Poesía popular Quechua, *Coplas carnavalescas*

ἐκπεφάναντί τεος ταί δυσθαλίαι  
Sophron, fr. 79 (ap. Apoll. Dysc. pron. GG II 1, 74,28)

La poesia non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura.  
Cristina Campo, *Parco dei Cervi*, II

## I.

Es bien conocida la afición de Walter Benjamin por los libros infantiles. Toda su obra podría describirse como el intento de componer una amorosa fabula que pudiese, en medio del fragor de la modernidad y de la noche, llevarnos –como en los cuentos para niños– a una especie de jardín escondido. En un artículo de 1924 (*Viejos libros infantiles*) Benjamin escribió –al respecto del famoso *Orbis pictus* de Comenius, y de su sucesor el *Elementarwerk* de Basedow– que más allá de las enseñanzas que son, digamos, propias de cada época, aquellos severos cuentos moralistas evitan caer voluntariamente en lo cómico (Benjamin [1924] 1972, 16). El verdadero contenido ético de un obra no se encontraría propiamente ni en el tono ni en la historia misma: sino en la paremia –leída irónicamente– o la ilustración que acompaña dicha fabula. Como escribió Benjamin “aun en las obras más anticuadas y tendenciosas de esa época”, la ilustración se despoja de la aquellas “teorías filantrópicas” haciendo posible que artistas y niños puedan comunicarse “por encima de las cabezas de los pedagogos” (Benjamin [1924] 1972, 17). De lo que se trata entonces no es de cortar cabezas sino –en la medida de lo posible, como aquellos magníficos ilustradores– sobrepasar, como el vuelo de un pájaro, a aquellos didascálicos sacerdotes y ministros. De lo que se trata, diríamos con Bergamín, es de hacer de “la cabeza a pájaros”, caprichosamente.

En un otro artículo escrito en 1928 (*Abecedarios de hace cien años*) Benjamin le hace decir al conglomerado de letras y sus correspondientes figuras –es decir, a los abecedarios ilustrados– que: “el espíritu de las letras proviene de las cosas” (Benjamin [1928] 1972, 620) o, lo que es casi lo mismo, que el léxico es anterior a toda regla sintáctica. Pues, al igual que lo juguetes dispuestos al orden tiránico o benévolo de los niños, las letras



*Mañana habrá pan*, Magda Arguedas (1926-2011), *La Paz*, 1974. Óleo-lienzo, 130 x 182 cm. Museo Tambo Quirquincha, Museos Municipales, La Pa

en aquellos abecedario ilustrados –aquellos estípites bellísimos o esqueletos disfrazados –preanuncian, de alguna forma, el problema político de la lengua o, mejor dicho, nos muestran la íntima naturaleza política de todo discurso. Si esta reunión de letras anticipa el problema de la soberanía popular, como nos hace saber Benjamin, es porque, casi sin advertirlo, el discurso –en aquello que llamamos modernidad– llega a concebirse a sí mismo como amo y no como vasallo. El problema fundamental de la política moderna se sobrepone, por así decirlo, al evento de la infancia –que desaparece– o, mejor dicho, al discurso que toma lugar como único origen del hombre. Un origen, sin embargo, mudo:

como aquellas bellas γράμματα de los abecedarios; un λόγος que carece no obstante de φωνή.

Y, sin embargo, es en el arte pictórico donde, por un momento, aquella lengua gramática –el alfabeto es precondition de toda gramática– cobra vida. En el ensayo, hermoso y divertido –catastrófico–, *La decadencia del analfabetismo*, José Bergamín nos advirtió sobre las numerosas fealdades –pues verdad y belleza van de la mano– del alfabetismo y de la cultura letrada. Así para Bergamín la bienaventuranza del niño consiste precisamente en su analfabetismo: aquella razón todavía intacta que le permite conocer el mundo poéticamente. Y es que aquella razón –la razón poética– es un λόγος anterior a toda φωνή. Anterior pero no ajeno (a diferencia de Rousseau) el niño “dice a voz en grito su pensamiento”, es decir, piensa (Bergamín [1930a] 2005, 17). Y piensa como en un estado de gracia: jugando. Pero ¿cuál es la naturaleza de aquella “voz en grito”? El ensayo de Bergamín se encuentra lleno de muchísimas felicidades epigramáticas –pues, como el mismo creía, solo puede pensarse aforísticamente– y, sin lugar a dudas, aquel exiguo escrito funciona cual φάρμακον sutil en contra el experimentum linguae de la deconstrucción (aquel alfabetismo disimulado). Como un himno infantil que exalta la materia del lenguaje zarandeándola caprichosamente hasta que no queda más que aquella analfabeta y misteriosa belleza. Ut poesis pictura. Bergamín pinta con palabras aquello que –irónicamente– se escapa a estas y falla, como todos los grandes poetas o filósofos, en aquella imposible y siempre fantasmática écfrasis del pensamiento.

La filosofía podría concebirse como un *orbis pictus* caprichoso; caprichosamente, como aquellas estampas calcográficas que compuso Goya, como las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* de Cervantes, como la música sublime y ligera de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart. ¿Qué es un capricho si no, recordando la respuesta de Bergamín, “pintar como querer”? (Bergamín [1937] 2005, 87) La filosofía, sin embargo, no tiene un objeto o un sujeto especial que la sostenga: se pinta, o se escribe, “como se quiere y no lo que se quiere” (Bergamín [1937] 2005, 87). Es decir, aquel capricho divino, aquel *conatus* precioso que mueve a todos los poetas y filósofos, se encuentra dirigido al *como* de las cosas: aquel *amor dei intellectualis* que conoce el mundo íntimamente a través de las afecciones de la sustancia. Y es que caprichosa es toda profanación, pues, en la fermentación de aquellos elementos sustraídos a una larga y muchas veces angustiada espera –como el vino en medio de un banquete o una fiesta– encuentran una vida nueva. Caprichosa es toda poesía. La belleza no es más que la exaltación de la naturaleza. Y en virtud de aquel vino nuevo nos embriagamos bebiendo de aquella espléndida y misteriosa alegría.

## II.

Según Rabí Akiba no existe en las Escrituras (*Tanaj*) libro más sagrado que el *Cantar de los Cantares* (*Shir Hashirim*). Rabí Akiba afirma que, si bien todas las Escrituras son sagradas, el *Cantar de los Cantares* es, sin embargo, el *Santo de los Santos*. Consecuen-

temente, según la terminología del *Mishnah*, el *Cantar de los Cantares* “contamina las manos” (*metame'in et ha-yadayim*) (*Mishná Yadayim* 3:5). Y es que aquellas manos que sostuvieron, aunque sea brevemente, cualquier libro sagrado quedan felizmente –catastróficamente– impuras. Son dos los hechos que podemos juzgar como inquietantes; el primero tiene que ver con el *terminus technicus* con el cual se designa la canonicidad y la santidad en el léxico jurídico-rabínico y su relación con el efecto –por decirlo someramente– inverso que produce; el segundo hecho tiene que ver con la misteriosa afirmación de Rabí Akiba acerca del *Santo de los Santos* ¿qué significa todo esto? ¿qué nos quiere decir que –al menos para nosotros– el poema erótico por excelencia sea en verdad el himno exuberante que muestra la naturaleza íntima de Dios?

En la larga historia de este libro existe un episodio particular: la traducción y los correspondientes comentario del *Canticum canticorum* –directamente del hebreo al español– le costaron a Fray Luis de León la detención provisional de cuatro años por parte de la Inquisición de Valladolid. Y es que, como leemos en el *Prólogo* a esta “égloga pastoril”, Fray Luis de León solo se dedicó a trabajar “la corteza de la letra, así llanamente, como si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas (...)” (León [1589] 2013, IX) y no a hacer doctrina espiritual, pues de aquello, como leemos en el mismo *Prólogo*, otros más santos y doctos ya habían escrito. Pero la ardua filología de Fray Luis de León, su lacónico estupor poético, no era nada más que una especie de nuevo *orbis sensualium pictus*. En su versión el *Santo de los Santos* de las Escrituras habría de resonar con gracia y ligereza, mostrando aquello que Walter Benjamin, muchos años después, habría de llamar la tarea última de toda traducción: “expresar la íntima relación existente entre las lenguas” (Benjamin [1923] 1972, 12). Así, por ejemplo, en la árida versión de Jeronimo: *umbilicus tuus crater tornatilis, numquam indigens poculis* (*Canticum Canticorum* 7,2) se convierte en la traducción de Fray Luis de León en una dulcísima y sutil pintura: *El tu omblijo como vaso de luna, que no está vacío*.

Inconscientemente, como los antiguos talmudistas, la Inquisición de Valladolid pareció creer –cual paroxismo frenético– que quien sostuviera en sus manos cualquier libro sagrado (o peor aún, lo tradujera) quedaría impuro. Si bien Fray Luis de León aceptó pacientemente todo el proceso en su contra y nunca abandonó ni su declarada defensa del Concilio de Trento ni su defensa de la *Vulgata*; como buen filólogo intuía –al menos en este caso– que algunas veces *recentiores deteriores*. Aquella impureza que se produce al mínimo roce con lo sagrado no es más que el calor tenue que deja toda caprichosa profanación. Aquel ardor divino que se siente en las manos de quien ha “trasladado” –catastróficamente– un pasaje recóndito o sencillo y lo ha hecho nuevo, nuevamente. Como un niño que habiendo escuchado el canto de un pájaro lo ha dibujado y con esto, nos ha mostrado el misterio que es solo accesible, no a los ojos, sino a la pintura. Recuperando así –como el filólogo obstinado– no ya un original (ni su idea) sino lo único posible: la proliferación material de la voz.

Para la tradición hebraica el *Cantar de los Cantares* es el poema nupcial que anuncia la Boda inminente –la alianza definitiva– entre Dios e Israel. Pues la sensualidad casta de este poema –la sensualidad sin castidad es, como decía Bergamín, solo lujuria– nos muestra caprichosamente las dulzuras infinitas de aquella vida que vive bajo el signo de la pasión: el amor, la naturaleza íntima de Dios. Para los futuros cristianos, las *Bodas del Cordero* habrían de coincidir perfectamente con el sacrificio de la Cruz. Esta intuición –amor y sufrimiento, gratuidad y sacrificio, espera y realización –es representada de manera precisa y deliciosa en cualquiera de las muchas plegarias eucarísticas. Como un himno portentoso que –como Rabí Akiba había pensado acerca del *Cantar de los Cantares*– será cantado en la plenitud de los tiempos ¿no existe entonces fealdad más grande que traicionar solemnemente este dulce canto?

Rabí Yosef, por otra parte –con la misma y extraña fuerza con la Rabí Akiba exalto el *Cantar de los Cantares*– afirmó que, en la plenitud de los tiempos, de todas las fiestas solo el *Purim* será conmemorado y que, de todos los libros sagrados, solo el *Libro de Ester* (*Meguilat Ester*) será leído públicamente (Midrash Mishlé 9:2). Ahora bien, el *Purim* es una celebración menor que conmemora la salvación del pueblo judío en Persia gracias a la intervención benévola de Ester (historia narrada precisamente en el libro que lleva su nombre). Es tradición celebrarlo leyendo públicamente dicho libro (haciendo bulla y sonando matracas cada vez que se escuche el nombre de Hamán); enviando regalos y alimentos entre amigos; ofreciendo un banquete donde –así lo recomiendan los maestros– se debe beber vino hasta confundir “si se maldice a Hamán o se bendice a Mordejai”(Kail 2011). En este carnaval caprichoso es menester disfrazarse, conmemorando de esta manera la inversión catastrófica de la fortuna que ha sonreído en ultimísima instancia a Israel. Lo interesante de esta fiesta –que, como Rabí Yosef pensaba, recapitula y compendia la plenitud de los tiempos– es que nos hace recordar que aquella salvación visible irrumpe caprichosamente cuando es, casi, demasiado tarde. Un misterio más grande todavía es que, al igual que en el *Cantar de los Cantares*, tampoco se menciona en el *Libro de Ester*, al menos en su versión masorética, el nombre de Dios ¿cuál es entonces la naturaleza de esa salvación visible que se fundamente en lo invisible?

Existe una carta muy bella escrita alrededor 1380 –antes de su conversión al catolicismo– por Pablo Santa María (Shlomo Ha-Levi). El texto, conocido como la *Carta sobre el Purim*, es uno de los pocos documentos exegéticos escritos en hebreo que todavía tenemos de la España medieval. Dicha carta es, en realidad, un poema paródico y carnavalesco, en el cual nuestra autor se lamenta de su lejanía y de su soledad, añorando entre otras cosas, el generoso vino que suele servirse en los banquetes del Purim (Cole 2007; Gutwirth 2024). Esta carta debe leerse, sin embargo, dentro de una larga y rica tradición, las *coplas del Purim*. Coplas que, con su caprichosa alegría –pues toda alegría es caprichosa– celebran aquello que Walter Benjamin habría de escribir en *Destino y carácter*. En la fiesta del Purim “la complicación se convierte en simplicidad, el destino en liber-

tad" (Benjamin [1921] 1977, 178). Esta sencilla fábula –narrada en *Libro de Ester* o en coplas que la compendian– nos muestra precisamente que “toda acción trágica, por sublime que se alce sobre sus coturnos, arroja una sombra cómica sobre su contexto más propio” (Benjamin [1921] 1977, 178). Así, por ejemplo, en la copla *Manjares y dádivas de Purim*, publicada por primera vez en 1745 –perteneciente según la gran experta Susana Weich-Shahak a la tradición oral marroquina y escrita en rima zejelesca (Weich-Shahak 2011, 206)– se cuenta, en coplas verdaderamente imbuidas de *filoposia* –según el feliz término acuñado por Juan Cristóbal Mac Lean– la historia de quien, en la diáspora y la desesperación amarga, ha encontrado no un refugio sino –catastróficamente– una vía de salida. Y quiere compartir con todos sus amigos aquel vino nuevo. Alabar y beber, beber como alabar, caprichosamente:

Con ayuda del Dios Alto,  
no nos haga nada faltar,  
le alabo y le canto,  
que le tenemos que deber.

Todos juntos alabemos,  
porque mucho le debemos,  
después de esto beberemos,  
que así se debe hacer.

Mordejai manda y dice:  
todo judío que se avise,  
en Adar catorce y quince  
miren mucho de beber.

Como os digo lo haréis  
y a El mucho loaréis,  
sus maravillas contaréis  
porque son cosas de saber.

La meguilá debe ser meldada,  
sin saltada ni yerrada,  
la maldición volteada,  
que sea de mucho beber.  
(Weich-Shahak 2011, 207)

### III.

En *Introducción al Espíritu de la Liturgia* Joseph Ratzinger recuerda cómo la liturgia católica, a principios del siglo XX, fue descrita particularmente como un juego. Ratzinger precisa que “el juego, si bien tiene un sentido, carece de toda finalidad (...) nos aleja del mundo de los objetivos cotidianos y de sus presiones para introducirnos en lo gratuito, eximiéndonos, de este modo, y por un tiempo, del todo el peso de nuestro mundo laboral”

(Ratzinger [2000] 2001, 33); sin embargo, esta “finalidad sin fin” corre el riesgo, según Ratzinger, de terminar en un “mero jugueteo vacío” –una especie de no-mundo– sino logra transformarse “en una parcela del mundo con leyes propias” (Ratzinger [2000] 2001, 34). Es importante recordar entonces la condena bíblica del trabajo (Génesis 3;17) como también su contraparte soteriológica: el Sabbat que coincide con la interrupción de toda obra (Deuteronomio 5:13-15). El juego podría definirse como el pequeño Sabbat destinado a los hombres donde, por un momento, olvidándonos de nuestras fatigas, pareceríamos compartir con Dios, la sosiega alegría de un niño que juega, caprichosamente. La gratuidad esencial de la liturgia –que en cierto sentido nos recuerda al *potlatch* maussiano– hace que aquella no se encuentre gobernada ya por “la exigencia ni por la necesidad sino por la libertad de la ofrenda y del don” (Ratzinger [2000] 2001, 34), porque en la liturgia este “anhelo de juego verdadero” hace que orden y libertad contraigan algo así como un matrimonio armonioso –donde, en palabras de Ratzinger, existe “el despertar dentro de nosotros de la verdadera existencia como niños” (Ratzinger [2000] 2001, 34). La infancia, dentro de este esquema, se correspondería precisamente a una humanidad redimida que ya no trabaja, sino que simplemente juega. La liturgia –aquel “preludio de la vida futura”– comparte con la infancia y el juego una matriz catastróficamente esencial.

Sin embargo, la modernidad ha buscado definirse muy al contrario del paradigma lúdico, *sub specie laboris*, es decir, ha buscado su filosofía fundamental bajo la sombra de una condena o una maldición inicial. Es así como, en la formación de la economía política clásica, la centralidad del trabajo se hace presente sobre todo en el desarrollo de la teoría del valor. Por ejemplo, William Petty en su *Tratado de impuestos y contribuciones*, editado en 1692, escribe en su parte cuarta que “todas las cosas deben ser valoradas por dos denominaciones naturales, que son la Tierra y el Trabajo; es decir, debemos decir que un barco o una prenda valen una cierta medida de Tierra, con otra medida de Trabajo (...)” (Petty 1662, 26) o, con una imagen más concisa, “el Trabajo es el Padre y principio activo de la Riqueza, así como la Tierra es la Madre (...)” (Petty 1662, 49). Pero es en Marx –el cual, lee atentamente a David Ricardo– donde la teoría del valor-trabajo tiene su desarrollo más destacado. Es así como, en un texto de 1847 (*Trabajo asalariado y capital*), la idea de valor-trabajo parece tener ya en Marx su forma más o menos fija: “Los obreros cambian su mercancía, la fuerza de trabajo, por la mercancía del capitalista, por el dinero y este cambio se realiza guardándose una determinada proporción: tanto dinero por tantas horas de uso de la fuerza de trabajo (...)” (Marx [1871] 1902, 23). Deberíamos recordar que la subsecuente idea de la plusvalía como el *fetichismo de la mercancía* dependen enteramente de esta teoría.

Pues bien, solo a finales del siglo XIX, y de muy diversas maneras, se desarrolló una emancipación parcial y caprichosa de este paradigma gracias a las diferentes teorías subjetivistas del valor. Por ejemplo, Carl Menger, profesor de economía en la Universidad de Viena, defendió en su libro *Principios de Economía*, editado en 1871, que “la medida de valor es totalmente subjetiva por naturaleza, y por esta razón un bien puede tener un

gran valor para un individuo que economiza, poco valor para otro (...) lo que una persona desprecia o valora ligeramente es apreciado por otra, y lo que una persona abandona a menudo es recogido por otra” (Menger [1871] 1976, 146). Pues, es una idea falsa que “el factor determinante en el valor de los bienes es la cantidad de trabajo u otros medios de producción que son necesarios para su reproducción. Una gran cantidad de bienes no pueden ser reproducidos (antigüedades y pinturas de los antiguos maestros, por ejemplo) y, por lo tanto, en varios casos, podemos observar valor, pero ninguna posibilidad de reproducción” (Menger [1871] 1976, 147).

Incluso el comercio y el mercado pueden comprenderse mejor bajo la dulce sombra del juego (los importantes conceptos de cooperación y competición tienen, como es evidente, un significado explícitamente lúdico) y no, como sucede especialmente en la filosofía política de Marx –aunque lo mismo podría afirmarse sobre Carl Schmitt y Hobbes– desde el paradigma de la guerra. Pues bien, el mercado es esencialmente una serie de múltiples juegos iterativos que, guiados por un principio de simpatía y reglas comunes, a través de la información contenida en los precios, y del valor enteramente subjetivo, establece y participa de órdenes sociales complejos y espontáneos: dotándonos, prodigiosamente, de objetos e instrumentos. No por nada, Eduardo Nicol en un ensayo introductorio a la *Teoría de los Sentimientos Morales*, nos hace saber que para Adam Smith, que tiene en mente la *Investigación sobre la Virtud en Dos Discursos del Conde de Shaftesbury*, en contra “del egoísmo radical del hombre y de su primaria naturaleza bélica, formulada en la frase antigua que Hobbes recoge: *Homo hominis lupus* (...) existe en el hombre una inclinación natural a la sociedad” (Smith [1759] 1941, 15). Es decir –afirmaríamos nosotros– una inclinación natural a jugar.

La corroboración siniestra de aquella ilusión moderna *sub specie laboris* –allí donde se han hecho manifiestas todas sus artimañas– se encuentra inscrita justamente en la puerta principal del campo de concentración de Auschwitz: *Arbeit macht frei*. Paremia terrible que solo puede ser leída en la literalidad que le es propia: la palabra pura y severa que ha perdido todo elemento litúrgico. Es decir, que ha perdido toda relación amorosa no ya con el mundo sino con la vida de los hombres; cual pura *γράμματα* que no tiene nada que revelar sino ella misma. Pues si la ética no es más que la teoría de la vida feliz, aquella felicidad inmerecida –la cual hace su aparición repentina en la vida de los hombres a veces con el nombre de fábula o carnaval, de fiesta o juego– nada tiene que ver con aquella muerte espiritual que ha elevado el trabajo como fin y cumplimiento de la vida de los hombres en la tierra. Sin embargo, habría que, como el baquero anarquista de Fernando Pessoa, hallar aquella conformidad plena entre vida y pensamiento, saltando alegremente las serias y severas líneas que, como agrimensores feroces, los falsos ministros y sacerdotes han trazado violentamente. Habría que recordar entonces –catastróficamente– que profanar significa también devolver a la palabra y a la vida de los hombres su olvidada dimensión litúrgica. Es decir, devolver a los hombres la conciencia de que aquellos son –por capricho divino– reyes, profetas y sacerdotes de toda la Crea-

ción. La profanación, en última instancia, nada tiene que ver con la vulgar trasgresión o el escándalo, sino con algo así como un fulguroso bautismo.

#### IV.

Una extraña fábula abre uno de los ensayos más bellos escritos en la literatura boliviana:

Empieza así esta historia: un niño se acuesta, por la noche, y espera, muy despierto, a que pasen los ruidos de la noche, a que se haga el silencio más propio de la noche; que dejen de ladrar los perros, no se escuche nada más en casa, llegue al fin la noche verdadera, reine entera la clara oscuridad más cierta. Cuando considera que ya es así, que definitivamente se hizo de noche en la noche, se levanta entonces, sigiloso. Camina de puntas, sale de su cuarto y se dirige al aparador en el que su mamá atiende y tiende sus porcelanas más preciadas y apreciables. Abre el aparador. Luego, siempre de puntas, va sacando, una a una, todas las piezas preciosas de porcelana y las lleva a su cuarto. Una vez que las tiene ahí todas, empieza con la minuciosa catástrofe. Meticuloso, preciso, silencioso, envuelve en un trapo cada pieza y muy luego, con una piedra o un martillo, sin hacer ruido, la destroza. Una por una, todas. Cuando ha terminado, respira hondo.

Ahora vuelve a salir de su cuarto, atento, siempre de puntas. Va al escritorio de su padre. Abre o deschapa la vitrina en que éste atesora los cartapacios que ordenan su fabulosa colección de estampillas. Igual. De puntas, lleva los cartapacios a su cuarto. Cuando los tiene todos, en muy silencio, va destrozando con tijeras todas las hojas, todas las estampillas, todas.

A todo esto, claro, la noche, o el grueso de la noche, casi ya ha pasado. Ya empiezan a ladrar algunos perros.

Entonces el niño (tiene doce años en mi recuerdo) toma su atado, como se debe, amarrado éste a la punta de un palo y otra vez, otra vez muy sigilosamente, se desliza hasta la puerta principal. La abre. Sale. La cierra pulcramente.

Y se va para siempre.

(Mac Lean [2014] 2022, 601)

La resplandeciente imagen –cual profético sueño– que pinta Juan Cristóbal Mac Lean (pintor y poeta, entre otras cosas) nos permite, en un movimiento análogo de aquel niño *k'ita*, al final de este tela incompleta, destrozarse una por una todas nuestras delicadas porcelanas y cortar, con preciosa paciencia, todas y cada una de nuestras intuiciones. Pues, quizás todo escrito verdadero –es decir, que se piense como tal– debe contener en sí mismo la refutación de sus principales convicciones o, al menos, antes de abandonarse al silencio, debiese enunciar sus límites, retractarse; confesar sus numerosas fealdades o, mejor aún, reírse de todas y cada una de ellas, *cum quadam iudiciaria severitate recenseam*.

El capricho que se identifica perfectamente con la voluntad es siempre un error o, mejor dicho, una idolatría porque no puede existir un verdadera profanación sin un verdadero nihilismo. La famosa frase de Nietzsche sobre la muerte de Dios solo podría conjugarse, entonces, verdaderamente en aoristo. Del mismo modo que las *Bodas del Cordero*, en la límpida formulación de Tomás de Aquino, sucedieron de una vez y para siempre. El nihili-

smo, en este sentido, sirve para liberarnos del ignominioso *fetichismo de fetiches*: el imperio cristalino de la vida como voluntad personal. Todo capricho que se identifique perfectamente con la voluntad individual se agota y perece. Es decir, encuentra solo aquello que desea desordenadamente. Por el contrario, el *conatus*, es –por decirlo así– un capricho profundamente impersonal, y por esto, perfectamente espontáneo y libre que nada tiene que ver con el *que* (siempre ajeno y dado), sino con las fuentes inagotables del *cómo*. El verdadero capricho, entonces, se parece más a un juego –un divertimento– que hace coincidir armoniosamente –sin confusión ni división– el capricho divino y el pequeño, acaso siempre débil o tormentoso, desear de los hombres.

Sin embargo, de lo que se trata no es no desear, sino, desear ordenadamente porque este deseo purificador tiene como fruto la alegría y la libertad. Al menos, algo así habría pensado Cristina Campo cuando escribió que, precisamente, en la alegría “incandescentes, atravesamos los muros” (Campo [1960] 1987,143). Incandescentes, nuestro deseo no se encuentra ya atado –materialmente– a ningún límite. La expresión –que es una cita del Salmo 17– es usada también en las últimas páginas de su famoso ensayo sobre el “cuento de hadas” (*fiaba*) (Campo [1962] 1987,41). Allí Cristina Campo, que ha definido la naturaleza prodigiosa de la palabra, cita directamente la *Vulgata: Deo meo transgrediar murum*. Aquella transgresión define precisamente la última y feliz transformación apostólica: allí donde la fidelidad delirante recibe los frutos de aquel cielo y tierra siempre nuevos. La palabra *transgrediar* –atravesar o transgredir– asume un significado diferente. La profanación atraviesa todos los muros, sí, pero porque esta es ya libre de cualquier tentación o peligro. Es libre de toda muerte espiritual disfrazada de farsa porque el amor divino ha transformado aquella sofocante biografía en una dulce *fiaba*.

Y, no obstante, en nuestra modernidad prodigiosa de cosas –en nuestra modernidad ascética hasta la muerte, espiritual, soporíferamente espiritual– se encuentra llena de hombres que piensan vivir en una *fiaba* (pues, la alienación tiene muchas y encantadoras facetas) aunque en realidad se encuentren viviendo una vida sofocante. Y es que, aquellos hombres pretenden jugar “un juego estratégico” donde la búsqueda del placer –en su paroxismo– se transforma en dolor, dominación y humillación. El sadomasoquista no es solo un sacerdote de la muerte, sino, la *forma mentis* de la modernidad que, agobiada de cosas y promesas, se emborracha y se complace en el espectáculo de su propia degradación. No es libre, no por indigencia, sino porque ha olvidado que la materia existe –como la poesía– para exaltar la belleza.

Pero la belleza no consiste solamente en vino alegre sino en pan ácimo. Pues todo lamento esconde, cual árbol en semilla, una promesa. Y es que la forma invisible de alegría es el lamento: el momento donde, precisamente, todo lo visible se descubre abierto y desnudo. Pan y cenizas. Y, sin embargo, que la alegría quede oculta en medio de todo lamento (como una posibilidad que propiamente no corresponde a ninguno, pues toda alegría verdadera es gratuita e inmerecida) nos muestra una especie de extraña sabidu-

ría. Quien llora amargamente –cual fruto de su lamento– beberá saciado de la vida que ha perdido y de las vidas que le han arrebatado. Como recordaba Cristina Campo: aquel atravesará muros, caprichosamente. O dicho de mejor forma: *Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte geseegnet/ Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins* (Hölderlin [1894] 1953, 377). Pero quien quiera separar el vino del pan ácimo –la alegría del lamento– recibirá como premio (y castigo) el vino viejo de su voluntad y su deseo perfectamente saciado.

¿Qué significa entonces vivir en un tiempo soporíferamente espiritual? El principio volitivo por el que el hombre ha estado separado (en detrimento de la memoria y el entendimiento, pero, sobre todo, de su cuerpo) del jardín profano que había disfrutado por algún tiempo. Lo que antes era terreno del libre gozar y querer de los hombres (la fiesta, la moda, el comercio, el teatro, la política, etc.) se ha transformado, cual alquimia siniestra, en materia religiosa, es decir, espiritual. Chesterton –aquel profeta caprichoso– advirtió como la libertad pagana solo puede florecer en las aguas vivas del *hortus conclusus* apostólico (Chesterton 1908, 290). En nuestros tiempos, sin embargo, todo parece ser una cuestión de espíritu; y el espíritu, una cuestión de voluntad de obrar o de saber. No hay rastros de aquella *anima mundi* o, mejor dicho, son pocos los rastros de aquella ψυχή misteriosa que es siempre un elemento material y sensible –pneumatológico– de nuestro ser. La exaltación de la materia –es decir, la poesía– reconoce íntimamente la belleza que se esconde en toda la Creación: que el misterio de lo invisible se muestra en lo visible.

La espiritualización del mundo, en este caso, funciona como un profanación inversa que se formula no como la transgresión de todos los límites, sino, como su extensión. Que todo sea espiritual significa, por otra parte, que nada puede ser un juego. Por esta misma razón, en nuestra modernidad –de los museos, a las universidades, del comercio a las numerosas fiestas tristes, de las revista dominicales a la crítica erudita– se sobrepone una sensación generalizada de aburrimiento o seriedad, porque desesperación y aburrimiento van de la mano (como el amor y la esperanza, la verdad y la belleza). En último término, la espiritualización –la espectacularización– de nuestra sociedad moderna se vislumbra en la incapacidad de concebir la redención de la materia. Solo el alma se salvará (es decir, solo nuestra voluntad, por nuestra voluntad, de nuestra voluntad misma). Soteriología infinita, infinitamente seria. Amor fecundo transformado en “pequeña muerte”, es decir, amor estéril, espiritualizado.

Al contrario, la profanación sabe reírse caprichosamente de sí misma. Se sonríe de sus dictámenes y de sus improperios. Es como el torero que por *birlibirloque* escapa de las astas del toro, y por *birlibirloque* lo mata; como quien transcribe (aunque no entienda), como quién baila (aunque no sepa). Bergamín enunció alguna vez que, aunque el toreo no es baile “es como si lo fuera” (Bergamín [1930b] 2005, 171). La profanación no es ciertamente un capricho, pero –“para las condiciones vitales de su realización”– al menos en

estas páginas, “es como si lo fuera”. Cual *orbis pictus* caprichoso: el paisaje de la pura potencia.

---

## Referencias bibliográficas

Benjamin [1921] 1977

W. Benjamin, *Schicksal und Charakter*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II-I, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977.

Benjamin [1923] 1972

W. Benjamin, *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*, en *Gesammelte Schriften*, vol. IV-I, ed. T. Rexroth, Frankfurt am Main 1972.

Benjamin [1924] 1972

W. Benjamin, *Alte vergessene Kinderbücher*, en *Gesammelte Schriften*, vol. III, ed. H. Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972.

Benjamin [1928] 1972

W. Benjamin, *ABC-Bücher vor hundert Jahren*, en *Gesammelte Schriften*, vol. IV-V, ed. T. Rexroth, Frankfurt am Main 1972.

Bergamín [1930a] 2005

J. Bergamín, *La decadencia del Analfabetismo*, en *Obra Esencial*, Madrid 2005.

Bergamín [1930b] 2005

J. Bergamín, *Al Tореo Andaluz. Escuela de Elegancia Intelectual*, en *Obra Esencial*, Madrid 2005.

Bergamín [1937] 2005

J. Bergamín, *Pintar como querer. (Goya, todo y nada de España)*, en *Obra Esencial*, Madrid 2005.

Campo [1960] 1987

C. Campo, *Parco dei Cervi, Gli imperdonabili*, Milano 1987.

Campo [1962] 1987

C. Campo, *Della Fiaba, Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.

Chesterton 1908

G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, London 1908.

Cole 2007

Cole, Peter, *The dream of the poem: Hebrew poetry from Muslim and Christian Spain, 950-1492*, Princeton (NJ) 2007.

Leon [1589] 2013

Fray Luis De León. *El cantar de los cantares*. Vol. 16. Clásicos Hispánicos, 2013.

Gutwirth 2024

Gutwirth, Eleazar, *The correspondence between Shlomo Ha-Levi (Pablo de Santa Maria) and Isaac bar Sheshet as a historical source*, “TAMID: Revista Catalana Anual d’ Estudis Hebraics” 19 (2024), 227-239.

Hölderlin [1894] 1953

F. Hölderlin, *Brot und Weine*, en *Werke*, ed. R. Wunderlich y H. Leins, Tübingen 1953.

Kail 2011

Kail, Cassi Beth. *Ritualization of the Self and Other: Purim as a Coping Mechanism*. Diss. Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, New York 2011.

Mac Lean [2014] 2022

J. C. Mac Lean, *Apuntes sobre el afuera: K'ita, puruma y literatura* [2014], en *Antología de la crítica y del ensayo literarios en Bolivia*, ed. M. Souza Crespo, La Paz 2022.

Marx [1871] 1902

K. Marx, *Wage-Labor and Capital* [*Lohnarbeit und Kapital*, 1871], ed. L. Sanial, New York 1902.

Menger [1871] 1976

C. Menger, *Principles of Economics* [*Grundsätze der Volkswirtschaftslehre*, 1871], foreword by P. G. Klein, introduction by F. A. Hayek, translated by J. Dingwall and B. F. Hoselitz, Auburn (AL) 2007.

Ratzinger [2000] 2001

J. Ratzinger, *El espíritu de la liturgia: una introducción* [*Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*, 2000], Madrid 2005.

Smith [1759] 1941

A. Smith, *La teoría de los sentimientos morales* [*The Theory of Moral Sentiments*, 1759], introducción de E. Nicol, traducción de E. O'Gorman, México 1941.

Weich-Shahak 2011

Weich-Shahak, Susana. "Tradición y funcionalidad de la poesía religiosa sefardi." *Calíope* 17.1 (2011), 199-215.

Petty 1662

W. Petty, *A Treatise of Taxes & Contributions*, London 1662.

---

## English abstract

This article examines language, images, and the relation between the sacred and everyday use in four sections. In a first section, drawing on Walter Benjamin and José Bergamín, it argues that children's books and illustrated alphabets show a form of language grounded in images and things rather than rules, and points to the political dimension of language in modernity. In a second section, it turns to religious traditions —especially the *Song of Songs* and Purim—to analyze translation and festivity as practices that renew and transform the meaning of the sacred. In a third section, it contrasts liturgy and play with modern theories of labor and value, discussing thinkers from classical economics to marginalism in order to question the idea that work is the basis of value. In a fourth section, through a narrative example and philosophical reflection, concludes with a critique of modern forms of spiritualization and a defense of a return to material and non-instrumental forms of life.

---



Postilla  
a Engramma 230  
Γάζα διηρπασμένη



# Genocidio: un disturbo della parola. Buona e malafede di una profanazione

Postilla a Engramma 230 Γάζα διηρηπασμένη.

Storia naturale della distruzione

Maurizio Harari



Charles de Prevot (1670–1737), *Mord Rytualny*, olio su tela, XVIII sec., Sandomierz (Polonia), cattedrale.

Tra le profanazioni di cui si discorre in questo numero di Engramma, voglio aggiungerne una di ambito lessicale che, quando negli ultimi tempi mi accade di udirla pronunciata o di leggerla scritta, produce il penoso effetto di provocarmi una specie di disturbo argomentativo, fatto insieme di volontà e d'impotenza a replicare, come il sasso fuori posto

o la buca improvvisa disturbano il passo di chi stia passeggiando sovrappensiero. Un disturbo della parola, dunque: e la parola, per farla breve, è 'genocidio', che di questi tempi si usa associare ad altre, per me non meno disturbanti (come 'sionismo', per esempio), che valgono in sostanza a rigettare l'orribile accusa sul popolo medesimo, per il quale la parola bruciante venne inizialmente coniata. Poiché il termine, come si sa, fu introdotto dal giurista polacco Raphael Lemkin in un suo saggio del 1944, per essere poco dopo adottato dai magistrati del processo di Norimberga, nel 1945/1946, a designare la specificità, per più aspetti incomparabile, dei massacri perpetrati dai Nazionalsocialisti tedeschi a danno degli Ebrei e di altri gruppi etnici e sociali, percepiti come parassitari e pericolosi. Pronunciare di nuovo questa parola ed estenderla oggi a un altro massacro, quello dei civili di Gaza, imputato alla responsabilità dello stato degli Ebrei non più diasporici, Israele, ha dunque il retrogusto acido che è proprio di tutte le profanazioni, compiute e insieme almeno un poco inorridite dell'oltraggio arrecato a un oggetto giudicato a lungo inviolabile.

Se ora mi interrogo sulla natura semantica di questo mio disturbo della parola, la prima risposta che mi capita di trovare attiene all'impiego di un termine che non indica genericamente l'eccidio di numerose vittime, ma – senza bisogno di scomodare sottili distinguo giuridici – implica, quali suoi connotati, l'intenzione pienamente consapevole e la programmazione razionale e in qualche modo 'tecnica' del completo annichilimento di una comunità umana ritenuta dannosa; e il fatto che il turpe progetto non si attui necessariamente nel contesto di una guerra dichiarata, ma possa prescindere del tutto (colpendo a esempio propri connazionali) o svilupparsi autonomamente o comunque parallelamente al confronto militare. Sono due aspetti su cui ha spesso portato l'attenzione Liliana Segre, in suoi interventi fortemente critici nei confronti di questo mal uso lessicale.

Di fatto, negli sciagurati eventi di Gaza, originati – non dev'essere mai dimenticato – dal sadico *pogrom* del 7 ottobre 2023 e dalla cinica autodifesa dei responsabili, i terroristi di Hamas, attraverso lo scudo umano della popolazione civile da loro soggiogata, non è dato riconoscere la pianificazione intenzionale di una pulizia etnica; e la risposta, certo violentissima, di Israele vi ha avuto le caratteristiche di un'azione militare, promossa da una quanto si voglia esecrabile *leadership* governativa, scaturita peraltro dalle libere elezioni di un paese democratico e impegnata a ripristinare la sicurezza dei suoi cittadini.

Un modo più onesto di esprimere indignazione e condanna per eccessi umanamente inaccettabili dell'azione militare israeliana, li dovrà descrivere piuttosto come 'crimini di guerra', e direi alla lettera, cioè nel senso di azioni criminose – l'assassinio di civili inermi – occorse nel teatro di una guerra e, in quanto tali, da ricondurre, prima di tutto, a responsabilità individuali.

Καὶ σὺ δέ, παιδίον, προφήτης Ὑψίστου κληθήσῃ, προπορεύσῃ γὰρ ἐνώπιον Κυρίου ἑτοιμάσαι ὁδοὺς αὐτοῦ: "E tu, bambino, profeta dell'Altissimo sarai detto, poiché andrai avanti facendo strada al Signore, a preparare le sue vie" (Lc I, 76). Chi non resta incantato

di fronte all'incanto di Zaccaria? Perché davvero ogni bambino è profeta dell'Altissimo, e spegnerne la voce chiude la strada al Signore. Questo pensiero ho custodito in cuore ogniqualvolta mi abbia raggiunto notizia dell'ennesima vittima innocente; e sempre ripensando, insieme, anche al piccolo curdo spiaggiato come un aborto di delfino sul bagnasciuga di Alicarnasso, o alla misera Naama, fatta nascere a Beersheba già mortalmente ferita... Quanti profeti zittiti, quanti sentieri inesorabilmente chiusi. L'orrore è grande, e il mio sentire è di chi ne sia scandalizzato: da adulto scandalizzato, con rovesciamento del rimprovero evangelico, per il dolore dei piccoli, per il dolore degli inermi, di quelli che proprio non c'entrano, ma primi fra tutti son risucchiati nel gorgo feroce della violenza.

Scandalo, appunto. Non però la vergogna evocata da Carlo Ginzburg, ebreo ancora diasporico – come si definisce – in una nobile e ben argomentata orazione in difesa di Israele e delle sue università. Per Ginzburg, esiste infatti un "vincolo della vergogna" ("the bond of shame") che svelerebbe la più autentica e profonda identità di appartenenza: quello per cui "the country one belongs to is not, as the usual rhetoric goes, the one you love but the one you are ashamed of", e per cui "shame can be a stronger bond than love".

Da mezzo ebreo sefardita che, per qualche luminosa stravaganza d'intersezioni biografiche, proprio da quei luoghi insanguinati d'Oriente proviene, e sempre in tema d'idiosincrasie lessicali, voglio sostituire con 'scandalo' la parola 'vergogna'. Non ha ragione di vergogna un cittadino italiano, che pur si professi amico di Israele, per l'orribile violenza della risposta militare di quel Paese, esposto ad aggressione proditoria; non ha ragione di vergogna un cittadino italiano di errori e colpe o addirittura crimini, di cui portano responsabilità i vertici politico-militari di un altro Paese. La nozione di vergogna reca con sé, anche se non intenzionalmente, il sentimento di una specie di complicità, che finisce per accreditare certe false equazioni, che van di moda e su cui ritorneremo, prima fra tutte quella che riconosce in ogni Ebreo – di quelli 'cattivi', beninteso, e irrecuperabili – un famigerato 'sionista'. In tema di parole, scelgo perciò la parola 'scandalo' (σκάνδαλον): nell'accezione della *koiné*, 'inciampo' e 'trappola' e vincolo, per me, di una coscienza ingabbiata dal disgusto della violenza e dal suo radicale rifiuto.

Mi si permetta un'ulteriore riflessione lessicale, riguardante questa volta l'aggettivo 'culturale', che con una certa regolarità viene apposto a 'genocidio' nel numero natalizio di Engramma che porta nel titolo "Storia naturale della distruzione". Quel 'culturale', appena annacquando il molto sangue sparso, conviene, s'intende, al livello alto e non patentemente ideologico che deve avere la discussione nella sede di una rivista seria e non conformistica. Ma poi ci si chiede che cosa sia esattamente un genocidio culturale: nell'ottica particolare di un archeologo (come lo scrivente), forse radere al suolo i monumenti di Palmyra? E demolire i Buddha di Bamiyan? Eppure l'onestissimo rendiconto di Valentina Porcheddu (*Tra i resti del passato e le macerie del presente*) non racconta, per la verità, nulla di precisamente comparabile e, se mai, ci ricorda come uno degli scavi più

importanti della regione di Gaza (a Dayr el-Balah, in un insediamento del XIII secolo a.C.) sia stato condotto proprio durante l'occupazione israeliana conseguente alla guerra dei Sei Giorni (1967); e come la salvezza di numerosi reperti archeologici locali si debba alla passione collezionistica di un privato, Jawdat Khoudary, e all'appoggio del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra, riabilitando, una volta tanto, la cattiva nomèa del mercato antiquario svizzero. Non è facile districarsi in un quadro così complesso, che fa resistenza a ogni semplificazione.

Ma vorrei ritornare all'accezione più usuale, giornalistica, del termine 'genocidio' e al sentore di profanazione che l'accompagna. È come se quella parola, oltre il suono (anche scritto) di chi la utilizza, vibrasse di alcune armoniche un po' stridule, di un falsetto malcelato di benpensante: quello delle equazioni e deduzioni che ne discendono, a cascata. Proviamo a scorporarle, quasi fossero unità stratigrafiche da distinguere in un suolo fangoso. La prima: l'esercito di Israele è colpevole di genocidio, perbacco, proprio come lo furono i Nazisti, ma che differenza c'è? La seconda: sta bene, gli ordini criminali li ha dati quel personaggio riprovevole che è Netanyahu, ma Netanyahu infine è il primo ministro del governo d'Israele, perciò sono genocidi tutti i cittadini di Israele. La terza: se i cittadini di Israele sono tutti genocidi, allora il sionismo che ha prodotto lo stato di Israele è genocida. La quarta: se il sionismo è genocida, tutti i sionisti (anche fuori d'Israele) sono genocidi. La quinta: poiché gli Ebrei diasporici sono amici di Israele e perciò sionisti, anche gli Ebrei diasporici sono tutti genocidi. A fronte di questa logica demenziale, sono sicuro che altre ripugnanti armoniche malcelate sarebbero riconosciute da un buon foniastra della parola.

È altresì evidente che dal campionario fin qui elencato resterebbero fuori gli Ebrei cosiddetti 'buoni', cioè quella illuminata minoranza che nella parola 'genocidio' non avverte profanazione alcuna e tiene a dissociarsi da ogni sospetto di 'sionismo'. Ora, chi scrive condivide un grande rispetto per tali prese di posizione che, all'interno del mondo ebraico, possono scaturire da una sofferta rivisitazione di sé e delle proprie esperienze di vita e di cultura; ma intende mantenerle ben distinte dal moralismo quasi sempre pretestuoso e comunque ambiguo di quegli interlocutori non ebrei che, più o meno esplicitamente, vanno alimentando i falsi sillogismi di cui sopra – sino alla recente evocazione, davvero sinistra (e solo apparentemente metaforica) di un *experimentum crucis* condotto da Israele sul corpo martoriato di Gaza.

Giunto alla fine di questa sorta d'inutile arringa, è tuttavia giusto che mi chieda perché mai l'abbia scritta al di là delle ragioni emerse nell'interlocuzione, aperta e libera, che si è sviluppata a ridosso della pubblicazione del numero 230 su Gaza con la direzione e la redazione di Engramma. Forse perché, a motivo di personalissime ragioni biografiche, mi trovo a tenere il piede in due scarpe, ma non nell'accezione del doppiogiochista, caso mai in quella del doppio *outsider*: *outsider* fra i Gentili, perché nato ebreo e circonciso; e *outsider* fra gli Ebrei, perché di lì a poco battezzato. Ma questa probabilmente sarebbe

stata la buona ragione di non scrivere proprio nulla. Eppure quella sensazione di disturbo, di cui dicevo all'inizio, quelle buchette strane che troppo spesso m'interrompono il cammino, e la lettura, certo, di Engramma 230, con alcune sue intelligenti provocazioni d'immagini e di parole, sono coincidenze che mi hanno chiamato e quasi costretto a far conoscere il mio pensiero. Ma mi è sembrato, anche, di onorare un vecchio debito, che mi tiravo dietro senza vera consapevolezza; e proverò a spiegarlo con un aneddoto.

Ci fu una volta, almeno trent'anni fa, che – sulla strada dell'oasi di Siwa, verso l'oracolo di Amon (o fu al ritorno, in vista di Alessandria, non ricordo) – un prete romagnolo dall'aria ribalda, un nodo di capelli indomabile nel centro della fronte, mi disse d'improvviso, durante un'innocua conversazione di viaggiatori: "Ma lei lo ha capito, infine, quale segno straordinario le abbia manifestato il Signore, dandole per padre un Ebreo?" No, a quel tempo io non l'avevo capito; ora sì, per quella parte che mi è dato capire, nel giorno di oggi e in quelli che verranno.

### **Nota della redazione**

Questo contributo è stato proposto dall'autore, membro dell'International Advisory Board di Engramma, come intervento critico in dialogo con l'impostazione e i contenuti di Engramma 230, Natale 2025, intitolato "Γάζα διηρησμένη. Storia naturale della distruzione".

---

### **English abstract**

Some quite personal, almost autobiographical notes on the profanatory perception of the word 'genocide' in the narrative of the tragic events at Gaza.

---

*keywords* | Gaza; Genocide; Hamas; Benjamin Netanyahu; Carlo Ginzburg; Liliana Segre.

---



la rivista di **engramma**

marzo **2026**

**232 • Profanazioni. Contro l'aura**

#### **Editoriale**

Christian V.M. Garavello, Maurizio Guerri

#### **Museo**

##### **Sovvertimento e catastrofe**

Massimo Maiorino

**"Prendimi, sono tuo"**

Francesca Natale

##### **Il documentario d'arte come gesto politico ed emancipazione dal museo**

Michele Bertolini

##### **I 'Giochi del Senso e/o Nonsense' e l'Invito alla Quadriennale del 1996**

Cesare Pietroiusti

#### **Territori**

##### **Politica dell'immagine. Vedere, conoscere, restituire**

Carlo A. Bachschmidt

##### **Profaning space**

Ilaria Iaconi Iambrenghi

##### **The Practice of Play**

Enrico Miglietta, Liselotte Vroman

##### **Geografie latenti**

Mariabruna Fabrizi

##### **La disincarnazione dello sguardo. Dal suave al sublime**

Pierpaolo Ascari

##### **3NÓ3. Intersessão Between Urban Space and Media Circulation**

Simone Rossi

#### **Corpi e Testi**

##### **Il cadavere della visione**

Mattia Angeletti

##### **Per una nuova imago**

Gian Marco Altieri

##### **Cuatro Caprichos u Orbis pictus**

Bernardo Prieto

#### **Postilla a Engramma 230 Γάζα διηρησμένη**

##### **Genocidio: un disturbo della parola. Buona e malafede di una profanazione**

Maurizio Harari