



Sophia's voices

Le voci di Sophia

**Rivista di Filosofia
e scienze umane**

Journal of
philosophy
and
humanities



<https://levocidisophia.it>

<https://levocidisophia.it/en/>



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

Direttore responsabile: Paolo Ercolani (Aggiunto come Direttore responsabile DOPO il processo di revisione tra pari inerente alla pubblicazione del primo numero a seguito di accordi successivi post revisione effettuata; iscritto all'albo dei giornalisti), Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Direttrice editoriale, coordinamento scientifico e sponsorizzazione: Stefania Lombardi, Università Europea di Roma e CNR (tecnologa). ORCID ID: 0000-0003-3545-1170.

Comitato di direzione: Beppe Carrella (già Luiss Guido Carli), Sara Chessa (Giornalista. Bridges for Media Freedom), Maria De Carlo [Giornalista pubblicista. Presidente di "Conduco un Dialogo"], Mario De Caro (Università Roma Tre. Aggiunto nel Comitato di Direzione dopo il 15 aprile 2025), Paolo Ercolani (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo), Arianna Fermani (Università di Macerata), Mario Guarna [Presidente del Premio Nazionale di Filosofia], Stefania Lombardi (CNR. ORCID ID: 0000-0003-3545-1170), Antonio Martone (Università degli Studi di Salerno. Aggiunto nel Comitato di Direzione dopo il 15 aprile 2025). Pamela Memè (Giornalista pubblicista. Ultima affiliazione come studentessa: Università Europea di Roma), Riccardo Roni (Università della Basilicata. ORCID ID: 0000-0002-9704-2033), Nicla Vassallo (Università di Genova. Aggiunta nel Comitato di Direzione dopo il 15 aprile 2025).

Comitato scientifico: Domenico Bilotti (Università Magna Graecia – Catanzaro), Danilo Campanella (già Università degli Studi Giustino Fortunato), Beppe Carrella (già Luiss Guido Carli), Sara Chessa (Bridges for Media Freedom), Antonio Cecere (Università Tor Vergata di Roma), Stefano Coletta, Francesco Coniglione (Università degli Studi di Catania), Giuseppe D'Acunto (Università Pontificia Regina Apostolorum), Mario De Caro (Università Roma Tre), Moira De Iaco (Università degli Studi di Bari. ORCID ID: 0000-0001-5943-8267), Anna Donise (Università degli Studi di Napoli Federico II), Paolo Ercolani (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo), Adriano Fabris (Università di Pisa. ORCID ID: 0000-0001-5245-4125), Ubaldo Fadini (Università degli Studi di Firenze. ORCID ID: 0000-0002-1425-0540), Fabiola Falappa (Università di Macerata), Arianna Fermani (Università di Macerata), Valentina Ferrari (CNR. Aggiunta dopo il 15 aprile 2025), Piero Formica (Innovation Value Institute della Maynooth University, Irlanda), Elena Giglia (Università di Torino. ORCID ID: 0000-0003-4927-2632), Elisa Guidi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Barbara Henry (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa), Alfonso Maurizio Iacono (Università di Pisa), Laura Lippolis (Sapienza – Università di Roma), Stefania Lombardi (CNR. ORCID ID: 0000-0003-3545-1170), Giovanni Magri (già Università degli Studi di Catania), Antonio Martone (Università degli Studi di Salerno), Paola Chiara Masuzzo (IGDORE. ORCID ID: 0000-0003-3699-1195), Alessio Moneta (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa. ORCID ID: 0000-0003-4786-9507), Matteo Mordacchini (CNR. ORCID ID: 0000-0002-1406-828X), Roberto Mordacci (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano. ORCID ID: 0000-0002-6949-549X), Donato Nitti (Tongji University, Shanghai), Antonina Nocera (Accademia cristiana russa per gli studi umanistici – RHGA. ORCID ID: 0000-0002-2517-2701), Giuseppe Pintus (Università degli Studi di Sassari. ORCID ID: 0000-0003-2628-5713), Paolo Quintili (Università Tor Vergata di Roma), Riccardo Roni (Università della Basilicata. ORCID ID: 0000-0002-9704-2033), Luigi Russo (Università Europea di Roma. ORCID ID: 0000-0001-5871-7619), Laura Santos Fernández (Universidad CEU San Pablo – Madrid), Salvatore Spina (già Università degli Studi di Messina. ORCID ID: 0009-0006-4318-9220. Aggiunto dopo il 15 aprile 2025), Michele Stanco (Università degli Studi di Napoli Federico II. ORCID ID: 0000-0002-1117-1062), Luigi Somma (Università degli Studi di Salerno. ORCID ID: 0009-0006-1236-3484), David Vannozzi (Università Telematica Pegaso), Nicla Vassallo (Università di Genova), Jose Luis Vazquez-Poletti (Universidad Complutense de Madrid. ORCID ID: 0000-0002-6241-8141), Simone Zacchini (Università di Siena. ORCID ID: 0000-0002-8817-7075), Susy Zanardo (Università Europea di Roma), Achille Zarlenga (University of Rijeka), Davide Zizza (Italian Oscar Wilde Society).

Comitato di redazione: Carmelo Bisucci (ultima affiliazione come studente: Università degli Studi di Catania; collaborazione iniziata nel cuore del quinto numero della rivista), Danilo Campanella (già Università degli Studi Giustino Fortunato), Stefano Coletta (psicologo iscritto all'Ordine degli Psicologi del Lazio, Università delle Tre Età), Andrea Ignazio Daddi (ultima affiliazione come studente: Università degli Studi di Milano-Bicocca. ORCID ID: 0000-0001-6550-8233), Moira De Iaco (Università degli Studi di Bari. ORCID ID: 0000-0001-5943-8267), Fabiola Falappa (Università di Macerata; collaborazione iniziata durante la fine della redazione del secondo numero della rivista), Roberta Graci (CNR; collaborazione iniziata nel cuore del terzo numero della rivista), Elisa Guidi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Stefania Lombardi (CNR. ORCID ID: 0000-0003-3545-1170), Silvia Manca (Università Telematica Pegaso), Gioacchino Mazzocco (ultima affiliazione come studente: Università degli Studi Federico II di Napoli. ORCID ID: 0009-0006-2234-464X; collaborazione iniziata durante la fine della redazione del secondo numero della rivista), Pamela Memè (ultima affiliazione come studentessa: Università Europea di Roma), Alessio Moneta (Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa. ORCID ID: 0000-0003-4786-9507), Donato Nitti (Tongji University, Shanghai), Davide Orlandi (Universidad de Granada. ORCID ID: 0009-0007-2102-625X), Federica Piangerelli (Università di Macerata. ORCID ID: 0000-0002-5448-4544; collaborazione iniziata immediatamente dopo la pubblicazione del primo numero della rivista), Luigi Somma (Università degli Studi di Salerno. ORCID ID: 0009-0006-1236-3484), Federico Virgilio (Scuola Umbra di Consulenza Filosofica), Achille Zarlenga (già University of Rijeka).

Revisioni tutte in double blind peer review. NB: I nominativi dei revisori in double blind peer review sono stati pubblicati (assieme a quelli noti in open peer review) in occasione delle prime quattro uscite della rivista. La successiva pubblicazione sarà effettuata dopo altri 4 numeri pubblicati.

Layout editoriale a cura di Stefania Lombardi.

Sponsor per il costo dei DOI degli articoli, per l'eventuale pagamento dell'ISSN della rivista e per i costi di un'eventuale registrazione della rivista: Stefania Lombardi.

Autori, redattori e revisori contribuiscono a titolo gratuito alla rivista e, anche per questo, si ringraziano tutti. Si ringrazia il redattore e membro del Comitato Scientifico Donato Nitti per i non pochi pareri legali forniti a titolo gratuito in materia di proprietà intellettuale - e non solo - nel corso di questa prima pubblicazione.

Grazie anche alle menti poetiche come quelle di Alessandra Di Girolamo, Michela Zanarella, Cosimo [Mino] Trisolino e Carlo Carlotto che hanno arricchito un nostro editoriale.

PS: Per uniformità si è optato per una sola affiliazione dei membri del Comitato Scientifico, anche in presenza di più affiliazioni; solo per la Direzione si fanno eccezioni. Collaborazioni con il "Premio Nazionale di Filosofia" (Presidente: Mario Guarna) e con la rivista "Il Contributo" diretta da Aldo Meccariello.



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

PRIMA PARTE

Opere artistiche [4]:

AUTORE: Mirco Pucci

Titolo: *Disegno Pucci*

doi: 10.14672/VDS20256VG1

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/opera-artistica-di-mirco-pucci/>

AUTORE: Luca Stella

Titolo: *Disegno Stella*

doi: 10.14672/VDS20256VG2

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/opera-artistica-di-luca-stella/>

AUTORE: Bigo

Titolo: *Disegno Bigo*

doi: 10.14672/VDS20256VG3

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/opera-artistica-di-bigo/>

AUTORE: Cristiano Soldatich

Titolo: *Disegno di Cristiano Soldatich*

doi: 10.14672/VDS20256VG4

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/opera-artistica-di-cristiano-soldatich/>

Editoriali [9]:

AUTRICE: Stefania Lombardi

Titolo: *Scientificità, ordine, armonia, scienza, pace*

doi: 10.14672/VDS20256ED15

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/editoriale-1/>

AUTORE: Davide Orlandi

Titolo: *L'eco vuota del futuro: elogio della ruggine*

doi: 10.14672/VDS20256ED16

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/editoriale-2/>

AUTORE: Guido Traversa

Titolo: *Potenza e atto dell'armonia*

doi: 10.14672/VDS20256ED17

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/editoriale-3/>

AUTORE: Emiliano Pagani

Titolo: *"Fa' la cosa giusta!"*

doi: 10.14672/VDS20256ED18

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/editoriale-4/>

AUTRICE: Greta Thunberg

Titolo: *Greta Thunberg's original speech delivered on 8 December 2018*

doi: 10.14672/VDS20256ED19

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/editoriale-5/>

AUTORE: Christian Corda

Titolo: *Guerra e armonia tra particelle*

doi: 10.14672/VDS20256ED20

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/editoriale-6/>



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

AUTORE: Valerio Rossi Albertini

Titolo: *Non dovremmo essere qui*

doi: 10.14672/VDS20256ED21

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/30/editoriale-7/>

AUTORE: Ricardo Baeza Yates

Titolo: *Searching for peace*

doi: 10.14672/VDS20256ED22

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/editoriale-8/>

AUTORI: Frida Nacinovich e Riccardo Chiari

Titolo: *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*

doi: 10.14672/VDS20256ED23

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/editoriale-9/>

Articoli con peer review [5]:

AUTRICE: Martina Rosa Fatima Dell'Utri

Titolo: *Pace Perpetua o Pace Eterna? La neutralizzazione dell'Altro nell'universalismo kantiano*

doi: 10.14672/VDS20256PR17

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/pace-perpetua-o-pace-eterna-la-neutralizzazione-dellaltro-nelluniversalismo-kantiano/>

AUTRICE: Corinna Zaffarana

Titolo: *Atena e la guerra. Equilibrio e rigenerazione nel paradigma bellico del mito greco*

doi: 10.14672/VDS20256PR18

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/09/atena-e-la-guerra/>

AUTORE: Carmelo Bisucci

Titolo: *Ai confini dell'identità: i senza terra*

doi: 10.14672/VDS20256PR19

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/ai-confini-dellidentita-i-senza-terra/>

AUTORE: Mario Autieri

Titolo: *Alcune considerazioni filosofiche sull'arte come verità*

doi: 10.14672/VDS20256PR20

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/alcune-considerazioni-filosofiche-sullarte-come-verita/>

AUTORE: Leonardo Simoncini

Titolo: *L'identità greca e il confronto con l'alterità nelle riflessioni di Platone*

doi: 10.14672/VDS20256PR21

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/31/lidentita-greca-e-il-confronto-con-lalterita-nelle-riflessioni-di-platone/>



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

SECONDA PARTE

Invited paper [6]:

AUTORE: Francesco Postorino

Titolo: *È finito l'Occidente? Primi vagiti della "nuova postmodernità"*

doi: 10.14672/VDS20256IP21

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/e-finito-loccidente/>

AUTORE: Pasquale Pugliese

Titolo: *Se vuoi la pace prepara la pace. Elementi per la decostruzione della violenza culturale e la ricostruzione dei saperi della nonviolenza*

doi: 10.14672/VDS20256IP22

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/30/se-vuoi-la-pace-prepara-la-pace/>

AUTORE: Alessandro Volpi

Titolo: *La nuova bolla finanziaria del riarmo*

doi: 10.14672/VDS20256IP23

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/11/la-nuova-bolla-finanziaria-del-riarmo/>

AUTORE: Marco Masoni

Titolo: *Cuore di pace - 120 anni di canzoni contro la guerra*

doi: 10.14672/VDS20256IP24

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/cuore-di-pace-120-anni-di-canzone-contro-la-guerra/>

AUTRICE: Laura Santos

Titolo: *Ciencia y Creencia. El concepto aristotélico de Endoxa*

doi: 10.14672/VDS20256IP26

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/ciencia-y-creencia-el-concepto-aristotelico-de-endoxa/>

AUTRICE: Pat Patfoort

Titolo: *Using the MmE-model to get out of misery, fighting and war towards well-being, constructive communication and peace*

doi: 10.14672/VDS20256IP25

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/12/using-the-mme-model-to-get-out-of-misery-fighting-and-war-towards-well-being-constructive-communication-and-peace/>

Recensioni [8]:

AUTORE: Davide Orlandi

Titolo: *Recensione 1 di Davide Orlandi a "Il danno scolastico". La scuola progressista come macchina della disuguaglianza*

doi: 10.14672/VDS20256RE17

Link: <https://levocidisophia.it/2025/11/04/recensione-1-2/>

AUTRICE: Stefania Lombardi

Titolo: *Recensione 2 di Stefania Lombardi a "Da che parte stai? Tutti siamo chiamati a scegliere"*

doi: 10.14672/VDS20256RE18

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-2-2/>

AUTORE: Beppe Carrella

Titolo: *Recensione 3 di Beppe Carrella a "Quel pazzo di Nietzsche: Come leggere la nostra vita e quelle altrui"*

doi: 10.14672/VDS20256RE19

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-3-2/>



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

AUTORE: Massimo Moro

Titolo: *La Forza come via alla pace interiore: la filosofia di Filippo Rossi tra mito e consapevolezza. Recensione 4 di Massimo Moro a "Filosofia di Star Wars: Imparare a vivere seguendo le vie della Forza".*

doi: 10.14672/VDS20256RE20

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-4-2/>

AUTRICE: Stefania Lombardi

Titolo: *Recensione 5 di Stefania Lombardi a "Restituzione. Dialogo su resti, eredità, gratitudini".*

doi: 10.14672/VDS20256RE21

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-5/>

AUTRICE: Stefania Lombardi

Titolo: *Recensione 6 di Stefania Lombardi a "Il privilegio della follia. Hegel tra diritto, morale e antropologia"*

doi: 10.14672/VDS20256RE22

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-6/>

AUTORE: Alessandro Mazzi

Titolo: *Recensione 7 di Alessandro Mazzi a "Il pianeta dell'Homo Ludens: Videogioco, cinema, società".*

doi: 10.14672/VDS20256RE23

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-7/>

AUTORE: Gioacchino Mazzocco

Titolo: *Recensione 8 di Gioacchino Mazzocco a "F. Pessoa e G.W. Leibniz: un incontro. Specchi e solitudini".*

doi: 10.14672/VDS20256RE24

Link: <https://levocidisophia.it/2025/12/10/recensione-8/>

186

188

191

194

198



La scelta dello stile Chicago per note e bibliografia adottata solitamente dalla rivista è stata effettuata perché

Questa pratica garantisce snellezza nelle citazioni e facilità di accesso alle informazioni più dettagliate. La bibliografia deve essere ordinata alfabeticamente per autore, in modo che i riferimenti inseriti in nota possano essere recuperati agevolmente.

[https://it.bul.sbu.usi.ch/learning/chicago_note], sito visitato per l'ultima volta il 29/06/2023.

In Chicago style, nei titoli, si utilizzano le virgolette alte per articoli in inglese e basse (caporali) per articoli in italiano.

Per le citazioni, invece, valgono i soliti criteri:

Il corsivo senza virgolette, sempre, per citazioni lunghe e separate dal resto del testo con un carattere più piccolo.

Non essendo un testo di narrativa vanno preferite le virgolette alte a quelle basse, caporali, a meno che non ci sia un dialogo.

In Chicago style si possono elencare i curatori come autori (ma con cur., specificato dopo) e in questo senso, ad esempio, un autore vivente sembra aver curato il volume con un autore deceduto da molti decenni (o secoli) ma non è così.

In Chicago style non si indicano le pagine con p. o pp. ma direttamente con il numero, ad esempio:

“Paolino, Paperino. *Spirito della rivoluzione dei paperi*, 99. Paperopoli: Paperas Editore, 1940” è corretto perché la pagina 99 è indicata subito dopo il titolo preceduta da una virgola.

[Per esigenze editoriali, a volte, la redazione potrebbe formattare i lavori in queste forme ibride egualmente corrette:

- “Paolino, Paperino. 1940. *Spirito della rivoluzione dei paperi*, 99. Paperopoli: Paperas Editore”.
- “Paolino, Paperino (1940). *Spirito della rivoluzione dei paperi*, 99. Paperopoli: Paperas Editore”.]

Se citiamo ancora quel saggio di Paolino Paperino, non usiamo ibidem o ivi ma il cognome dell'autore, una virgola e il numero di pagina.

Ad esempio: “Paolino, 401” è corretto e non un'omissione di testo perché è indicato nella nota precedente.

Quando ci sono state citazioni tratte da APA style, la rivista ha riadattato la citazione APA con autore e anno (Paolino 2015, ad esempio) con autore, anno (Paolino, 2015).

01/01/2026. La presente versione aggiorna le informazioni relative alle affiliazioni dei membri dei comitati, al fine di migliorarne chiarezza e trasparenza. Le versioni precedenti devono considerarsi superate e non più rappresentative dello stato attuale. Si invita a fare riferimento esclusivamente all'ultima versione disponibile.

Policy sulle affiliazioni

Le affiliazioni indicate per i membri dei comitati scientifici ed editoriali di *Le voci di Sophia* hanno esclusivamente una funzione informativa, biografica e contestuale. Salvo ove espressamente indicato, tali affiliazioni non implicano rapporti di impiego, collaborazione attiva o rappresentanza istituzionale con gli enti menzionati. In assenza di una collaborazione accademica o istituzionale in corso, può essere indicata l'ultima affiliazione rilevante a fini di contestualizzazione del percorso scientifico o culturale della persona. *Le voci di Sophia* si impegna ad aggiornare periodicamente tali informazioni per garantire la massima chiarezza e correttezza editoriale.



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

Alcune considerazioni filosofiche sull'arte come verità.

La filosofia dell'arte nell'epoca del tramonto dell'arte

Contributo che partecipa al *sotto-tema* *Le forme del bello nella filosofia e nell'arte.*



Mario Autieri, Università Telematica Pegaso

E-mail: autierimario2@gmail.com

doi: [10.14672/VDS20256PR20](https://doi.org/10.14672/VDS20256PR20)

(<https://levocidisophia.it/2025/12/10/alcune-considerazioni-filosofiche-sullarte-come-verita/>)

(<https://doi.org/10.14672/VDS20256PR20>)

Editorial revised abstract (en) [Title: Some Philosophical Considerations on Art as Truth.

The Philosophy of Art in the Age of the Decline of Art]

This paper investigates the philosophical thesis of the “end” or “decline” of art by reconstructing its conceptual genealogy from German idealism to contemporary postmodern thought. Starting from Heidegger’s conception of art as the setting-into-work of truth, the analysis critically examines the modern erosion of this paradigm through Hegel’s diagnosis of art’s loss of its highest vocation and Gadamer’s critique of aesthetic consciousness. Against this background, the paper confronts postmodern interpretations (Lyotard, Nancy, Sloterdijk), focusing on the impact of technical images, immaterial production, and global techno-scientific apparatuses on artistic practices. Methodologically, the contribution adopts a comparative and genealogical approach, combining close textual analysis of key philosophical sources with conceptual interpretation of contemporary artistic examples (from Farocki to Paglen). The paper aims to demonstrate that the “decline of art” should not be understood as a simple disappearance or exhaustion, but as a structural transformation of art’s relation to truth, beauty, authorship, and experience. The originality of the contribution lies in interpreting contemporary art not through the categories of representation or aesthetic autonomy, but through the notion of the “vestige” (Nancy), understood as a trace without origin or teleology, emerging within technical and institutional dispositifs. The paper concludes that contemporary art no longer claims to reveal truth or produce beauty, but rather exposes the conditions of its own medial, technological, and economic determination. Possible follow-ups include a deeper investigation of digital images, artificial intelligence, and algorithmic authorship as further stages in the post-metaphysical reconfiguration of art.

Keywords: philosophy of art; end of art; technical images; postmodernity; truth



Editorial revised abstract (it)

Il saggio analizza la tesi filosofica del “tramonto” o della “fine” dell’arte ricostruendone la genealogia concettuale dall’idealismo tedesco fino al pensiero postmoderno. A partire dalla concezione heideggeriana dell’arte come messa-in-opera della verità, l’analisi esamina criticamente l’erosione moderna di tale paradigma attraverso la diagnosi hegeliana della perdita della vocazione suprema dell’arte e la critica *gadameriana* della coscienza estetica. Su questo sfondo, il contributo mette a confronto le interpretazioni postmoderne (Lyotard, Nancy, Sloterdijk), concentrandosi sull’impatto delle immagini tecniche, dell’immaterialità e degli apparati tecno-scientifici globali sulle pratiche artistiche contemporanee. Dal punto di vista metodologico, il lavoro adotta un approccio genealogico e comparativo, combinando l’analisi testuale dei principali riferimenti filosofici con l’interpretazione concettuale di esempi artistici contemporanei (da Farocki a Paglen). L’obiettivo è mostrare che il “tramonto dell’arte” non coincide con una sua scomparsa, ma con una trasformazione strutturale del rapporto dell’arte con verità, bellezza, autorialità ed esperienza. L’originalità del contributo consiste nel leggere l’arte contemporanea non attraverso le categorie della rappresentazione o dell’autonomia estetica, ma mediante la nozione di “vestigio” (Nancy), inteso come traccia priva di origine e finalità, che emerge all’interno di dispositivi tecnici e istituzionali. Il saggio conclude che l’arte contemporanea non aspira più a rivelare una verità o a produrre bellezza, ma rende visibili le condizioni mediali, tecnologiche ed economiche della propria esistenza. Tra i possibili sviluppi futuri si segnalano l’analisi delle immagini digitali, dell’intelligenza artificiale e dell’autorialità algoritmica come ulteriori fasi della riconfigurazione post-metafisica dell’arte.

Keyword: filosofia dell’arte; fine dell’arte; immagini tecniche; postmodernità; verità

Original abstract (en)

We will begin with Heidegger to understand how he set up his philosophical discourse on the overlap between art, beauty, and truth; we will then follow, through Gadamer and Hegel, the analysis of how modernity eroded from within the very possibility of a truth in art. Finally, through Lyotard, Nancy and Sloterdijk, we will offer an overview of the postmodern version of this debate.

Keywords: Heidegger, Gadamer, philosophy of art, truth, Lyotard

Original abstract (it)

Partiremo da Heidegger per capire in che modo abbia impostato il suo discorso filosofico sulla sovrapposizione tra arte, bellezza e verità; seguiremo, poi, attraverso Gadamer ed Hegel, l’analisi su come la modernità abbia logorato dall’interno la possibilità stessa di una verità dell’arte. Infine, attraverso Lyotard, Nancy e Sloterdijk, offriremo una panoramica sulla versione postmoderna di questo dibattito.

Keyword: Heidegger, Gadamer, filosofia dell’arte, verità, Lyotard



Introduzione: La verità dell'arte svanisce

Heidegger si chiede, nelle pagine iniziali del saggio *Sull'origine dell'opera d'arte*, contenuto in *Sentieri interrotti*, quali categorie consegnateci dalla tradizione filosofica occidentale si prestino meglio ad esprimere la definizione della “cosa”. Soffermiamoci sulla coppia materia più forma, dice Heidegger. Consideriamo un blocco di granito; è qualcosa di materiale con una forma; ma anche una brocca o una scarpa lo sono, solo che in questi ultimi due casi la forma non deriva da una disposizione della materia, ma anzi è la forma della scarpa o della brocca a guidarci nella scelta della materia più adatta a realizzarla; in base a cosa la forma ci guida? In base allo scopo cui sono destinate la scarpa o la brocca, ovvero il loro uso. L'usabilità non è qualcosa che si aggiunga alle cose successivamente, ma è proprio il tratto fondamentale con cui la cosa-scarpa o la cosa-brocca ci si presentano in qualità di mezzo per qualcosa. Qualsiasi mezzo differisce dalla *cosa* blocco di granito perché è frutto di un tipo di attività umana; anche l'opera d'arte, aggiunge Heidegger, è frutto di un'attività umana; ma una volta che viene riconosciuta come arte, e quindi appesa alla parete di un museo, si comporta come il blocco di granito: se ne sta in sé stessa, del tutto autosufficiente. Sembrerebbe allora, dice Heidegger, che la cosa intesa come mezzo usabile abbia una posizione intermedia tra le mere cose-ovvero ciò che è appunto spogliato delle caratteristiche della fabbricazione e dell'usabilità- e l'opera d'arte; ma in che senso? Prendiamo un quadro di Van Gogh raffigurante un paio di scarpe, dice Heidegger; lasciamo stare in che modo il filosofo metta in campo tutta un'implicita ideologia nel momento in cui crede di vedere nel quadro sicuramente *un paio* di scarpe, scarpe prima da contadino, poi scarpe da contadina, tanto che parla genericamente di un quadro osservato durante una mostra e di cui non indica né il titolo, né l'anno, e dice solo che Van Gogh ne ha dipinti tanti con questo soggetto, ovvero la scarpa; lasciamo stare tutta la costruzione retorica con cui Heidegger addomestica il reale attraverso lo schermo del mondo contadino, semplicemente perché Derrida ha indagato magistralmente questi aspetti nell'ultima parte del celebre *La verità in pittura*^[1]. A noi interessano due punti; innanzitutto, è interessante che Heidegger decida di partire da una cosa particolare come un quadro per un'indagine che deve dirci qualcosa sul nostro mondo; non segue, dunque, la strada già percorsa, di partire dall'uomo inteso in un certo modo. Seconda cosa; le scarpe indossate quotidianamente nel campo dal contadino sono le scarpe nel loro uso concreto; sembrerebbe che nel quadro tutta questa concretezza non possa trovare una resa rappresentativa; ma tuttavia, ciò che osserviamo nel quadro dice qualcosa:

per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra [...], il silenzioso timore per la sicurezza del pane [...]. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare^[2].

È la nostra immaginazione a vedere queste cose nel quadro si chiede Heidegger? Troppo sbrigativamente scarta questa possibilità, così come aveva già scartato ogni possibile considerazione della scarpa al di fuori del movimento, del contatto con il terreno; come se al di fuori di questo contesto rappresentativo la scarpa perdesse la sua utilità. Nella vita quotidiana la contadina indossa queste scarpe; questo indossare è tutt'altro che semplice, perché in esso si condensa “la stabilità”^[3] di un intero mondo contadino: è questa stabilità a dettare il ritmo con cui vengono usate le scarpe. Avremmo potuto renderci conto di ciò osservando come vengono fabbricate le scarpe, oppure come vengono calzate? Certo che no risponde Heidegger: “è il quadro che ha parlato”^[4]; solo attraverso l'opera d'arte noi possiamo cogliere ciò che veramente costituisce la caratteristica fondamentale



dell'essere mezzo, in questo caso un paio di scarpe da campagna. L'opera d'arte non è dunque un mezzo a cui si aggiungerebbe qualcosa come l'artisticità; l'arte ha invece a che fare con il porsi in opera di una "verità", quella del mondo contadino in questo caso; in questo senso il bello per Heidegger, ciò che si manifesta con la massima intensità, non è altro che una stazione di passaggio verso la verità. E questo porsi in opera non è da intendersi come l'abilità artigianale dell'autore, ma è la capacità dell'opera di strapparci all'abituale, di liberarci dai pregiudizi del nostro modo di conoscere, e di farci osservare una cosa perché vengano fuori dei tratti che identificano dei significati che vanno al di là del piccolo mondo di ogni soggetto, sia quest'ultimo l'artista o l'osservatore.

Francamente, risulta problematico pensare che l'arte sia innanzitutto un'esperienza di questo tipo, se non di fronte a casi veramente limitati, perché il concetto di verità si porta dietro un peso metafisico che implica una dimensione gerarchica: non può esserci concorrenza all'interno di un discorso che individua una verità. Di conseguenza, con un criterio di questo tipo, un discorso filosofico sull'arte avrebbe da analizzare un numero decisamente ridotto di opere; che l'arte, cioè, ci dia sempre opere in cui si dispiega un orizzonte di senso che, secondo Heidegger, ci riporta alla nostra comunità storica in maniera essenziale è assolutamente falso; anzi, la sospensione delle scarpe come mezzo di lavoro, e il loro innalzamento ad opera d'arte, è del tutto funzionale alla conferma dei nostri pregiudizi su ciò che pensiamo di identificare. Del resto, questa verità a cui Heidegger fa riferimento si rivela nella forma dell'auto-occultamento, visto che le scarpe appaiono come strumento solo quando, osservandole, dimentichiamo di trovarci di fronte ad un'opera di un pittore così noto. Al di là di questa momentanea rivelazione, il quadro tornerà ad essere un bene di lusso in giro per il mondo con coperture assicurative inimmaginabili per la maggior parte delle persone, e il mondo contadino tornerà ad eclissarsi. Il carattere rivelativo che Heidegger, dunque, attribuisce al dipinto di Van Gogh dura il tempo di un'epifania, prima che la sua aura venga riassorbita dalla cornice istituzionale del museo: non appena crolla la verità, il bello muta in ciò che può solo incantare.

L'arte può rendere il destino delle cose non sul piano rappresentativo, ma solo se riesce a creare delle situazioni e dei contesti in cui l'opera finisce col manifestare lo stesso declino caratteristico delle cose, il loro scivolare nell'anonimo uso e deperimento quotidiano. In questo modo l'arte si ritrova ad essere parte integrante di un rituale in cui, in modi differenti, si conferma il nostro stare al mondo secondo i meccanismi di una ripetizione in cui la singolarità di un intervento artistico si inserisce in un sistema di scambio in atto. Alcune esperienze artistiche sembrano andare in questa direzione; in una serie di lavori partiti nel 2000, intitolati *Eye machine I, II, III*, H. Farocki^[5] espone una serie di immagini tratte da circuiti visivi attinenti al campo militare, alla salute, alla sicurezza, etc...; le definisce "immagini operative" perché non sono finalizzate alla contemplazione o a qualsiasi effetto edificante, ma all'implementazione di specifiche operazioni di ordine tecnico.

Anche Paglen sta indagando queste tipologie di immagini; con la *V.A.C. Foundation*, fondazione nata a Mosca nel 2009 e con una sede espositiva a Venezia, Paglen ha realizzato nel 2019 una mostra, intitolata *From Apple to Kleptmoniac*, in cui sono state incollate migliaia di fotografie alle pareti di una piccola stanza; le foto sono lo schema visivo di come l'I.A. legge le immagini. Tutte le immagini fanno parte del grande database *ImageNet*, in cui la rete viene addestrata a svolgere operazioni di riconoscimento a partire da serie di immagini associate a serie di sostantivi inglesi. Anche in questo caso, come nel precedente, l'installazione, terminato il clamore per la sua presentazione, torna a far parte dei circuiti di dati ed informazioni di cui è fatta. L'allestimento dell'opera mette in scena l'archivio di immagini come ciò che si accumula perché le cose trovino la possibilità di manifestarsi nei modi connessi ai mezzi e alle regole del presente; se nella consuetudine l'impiego oscuro sempre il fondo stesso da cui emerge, nell'esposizione artistica è il fondo come contesto tecnologico e istituzionale che fa momentaneamente e parzialmente ombra all'impiego, prima che quest'ultimo



torni alla sua consuetudine. Nel passaggio dalle scarpe di Van Gogh ai nostri esempi è in atto una densa storia recente di dissacrazioni, ovvero l'idea che l'opera d'arte possa tranquillamente non aspirare alla bellezza e ignorare completamente una cosa come la verità^[6].

Questo ci permette di sottolineare una differenza importante tra le immagini tradizionali e quelle tecniche. Le prime hanno a che fare con l'immaginazione, cioè un certo modo di offrire un'immagine dell'ambiente circostante (attraverso un quadro, un'incisione, un apparecchio analogico, etc.); non offrono la possibilità di intervenire sul mondo, ne sono la rappresentazione, in qualche modo lo esorcizzano, ma non lo trasformano. È con la scrittura, con la sostituzione delle rappresentazioni attraverso concetti, che diventa possibile regolare il nostro intervento sul mondo con le parole, a cui presto si sono affiancati i numeri; i codici alfanumerici sono diventati lo strumento per quantificare il mondo e renderlo disponibile. Questa modalità ha affinato a tal punto la propria capacità da saper rendere le dimensioni infinitesimali della realtà; ad ogni più piccola dimensione della realtà (sia essa fisica o psichica) può essere associato un valore; quanto osserviamo sullo schermo di un qualsiasi strumento non è altro che la ricostituzione, in unità, di un'informazione ricomposta a partire da singole unità disperse e invisibili al nostro sguardo. Ogni volta che apriamo un file di questo tipo, portiamo ad unità e visibilità dati altrimenti non osservabili, e questo ci consente anche di notare che ogni operazione come questa produce *ogni volta per la prima volta* l'immagine sullo schermo del nostro computer; ogni immagine digitale, quindi, non può essere considerata una copia, ma qualcosa che si produce solo in virtù del nostro comando di apertura sul file. Le immagini tecniche- la denominazione è di Flusser^[7]- derivano da strumenti che elaborano informazioni uniformi che ci consentono di concretizzare il mondo circostante (la TV, il cellulare, il PC, etc...). Alla luce del peso assunto dalle immagini tecniche negli ultimi decenni le osservazioni di Flusser aiutano il nostro discorso; il livello di astrazione dalla realtà attraverso le immagini tecniche ha raggiunto livelli tali che sia il mondo circostante, sia la nostra stessa persona nella sua interezza, sono state scomposte in unità di informazioni puntuali (bit, pixel, data, etc.); sappiamo che un oggetto ha una struttura completamente diversa da come l'oggetto ci appare; tutte le nostre azioni vengono oggi scomposte e registrate in unità minime di informazioni. Ci si trova di fronte a qualcosa che può costituire senza dubbio un vantaggio sul piano artistico. In una conversazione del 2003, pubblicata in italiano, il fotografo Jeff Wall, parlando con il noto architetto Herzog, fa notare che la possibilità delle foto digitali aumenta il carattere "eccitante" della fotografia; la presenza, all'interno di una stessa immagine trattata al PC, di varie scene riesce a fornire la visione di una spazialità impossibile e obbliga lo spettatore a cercare vari punti di osservazione per trovare delle visioni che gli procurino piacere; questo è senz'altro un modo, continua Wall^[8], per evitare un'idea didattica della fotografia, cioè qualcosa che trasmetta un significato già deciso. In altre parole, lavorare sulle copie digitali consentirebbe lo sviluppo di una capacità di assemblaggio tra stili legati ad oggetti e situazioni completamente diversi e distanti nel tempo. Riprendiamo il tema iniziale; seguiremo, attraverso Gadamer ed Hegel, l'analisi su come la modernità abbia logorato dall'interno la possibilità stessa di una verità dell'arte; nelle pagine finali di questo contributo proveremo, con Lyotard, Nancy e Sloterdijk, a capire che tipo di libertà possiamo trovare in questa dissoluzione.

Seconda introduzione: la tesi

Il dibattito filosofico sulla cosiddetta "fine" o "morte" dell'arte attraversa in modo carsico la modernità, assumendo forme teoriche differenti a partire dall'idealismo tedesco fino alle riflessioni postmoderne e contemporanee. Lungi dall'indicare una semplice scomparsa delle pratiche artistiche, tale dibattito segnala piuttosto una trasformazione strutturale dello statuto dell'arte e del suo rapporto



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

con categorie tradizionalmente considerate fondamentali, quali verità, bellezza, forma e autorialità. Questo contributo si propone di sostenere che la tesi del “tramonto dell’arte” non debba essere interpretata né in senso declinista né in senso meramente descrittivo, ma come l’indice di una riconfigurazione profonda delle condizioni di possibilità dell’esperienza artistica nell’epoca della modernità avanzata e dei dispositivi tecnici globali.

La tesi centrale dell’articolo è che l’arte contemporanea non possa più essere compresa attraverso il paradigma metafisico della verità messa in opera, né attraverso quello dell’autonomia estetica, ma richieda una lettura che tenga conto del primato dei dispositivi mediali, tecnologici e istituzionali all’interno dei quali l’opera prende forma e circola. In questo senso, il “tramonto” dell’arte non coincide con la sua fine, bensì con la dissoluzione della sua pretesa di fondare o rappresentare una verità condivisa del mondo. Ciò che emerge al suo posto non è il puro relativismo estetico, ma una modalità residuale e non fondativa di significazione, che verrà qui interpretata attraverso la nozione di *vestigio*.

Per argomentare questa tesi, il saggio adotta un approccio genealogico e comparativo. Nella prima parte viene analizzata la concezione heideggeriana dell’arte come luogo di manifestazione della verità, soffermandosi in particolare sulla sovrapposizione tra arte, bellezza e verità e sulle aporie che tale impostazione produce nel contesto moderno. Questa analisi è accompagnata da un confronto critico con Hegel e Gadamer, i quali, seppur da prospettive differenti, individuano nella modernità il venir meno della funzione storica e spirituale dell’arte, nonché l’emergere di una coscienza estetica separata dai contenuti di verità.

Nella seconda parte, il lavoro si concentra sulle letture postmoderne di questa trasformazione, in particolare in Lyotard, Nancy e Sloterdijk. Qui l’attenzione si sposta dall’opera intesa come oggetto privilegiato di esperienza estetica ai dispositivi tecnici e linguistici che ne determinano la produzione, la circolazione e la ricezione. Attraverso l’analisi di esempi tratti dall’arte contemporanea e dalle immagini tecniche, il saggio mostra come le pratiche artistiche attuali non mirino più a produrre bellezza o a rivelare una verità, ma a esporre le condizioni mediali e istituzionali che rendono possibile ogni esperienza visiva e simbolica.

L’originalità del contributo consiste nel proporre la nozione di *vestigio*—ripresa da Jean-Luc Nancy ma qui rielaborata in chiave mediale—come categoria interpretativa capace di descrivere la condizione dell’arte oltre il paradigma della rappresentazione e dell’espressione. Il *vestigio* non rimanda a un’origine né a una totalità di senso, ma segnala la presenza di una traccia impersonale, contingente e tecnicamente mediata, che resiste tanto alla nostalgia metafisica quanto all’estetizzazione compensatoria.

In conclusione, il saggio intende mostrare che pensare l’arte nell’epoca del suo presunto tramonto significa rinunciare a una concezione anticipatrice e sovrana della coscienza estetica, per riconoscere invece il ruolo decisivo dei media, dei dispositivi e delle pratiche espositive come luoghi in cui si gioca oggi la possibilità—limitata ma non nulla—di un’esperienza artistica non fondata sul dominio, sulla verità o sul bello.



Esperti di che? La coscienza estetica

Nella prima parte di *Verità e metodo*^[9] Gadamer parla di quel sistematico deficit culturale che caratterizza la fruizione delle opere in età moderna, per cui si prescinde completamente dal modo in cui un'opera si mostra, e dalle connessioni legate ai suoi contenuti; tutto ciò che viene preso in considerazione è un'effimera questione estetica. Solo nell'esperienza estetica il contenuto di questa esperienza si impone con tale forza che la nostra stessa capacità autoriflessiva su quanto accade riesce a imporsi con tale intensità da fare completamente a meno dei contenuti dell'opera e del contesto vitale della sua produzione; il tutto a vantaggio della sovranità della coscienza capace di accogliere e valutare tutte le qualità estetiche dall'alba dell'umanità ai giorni nostri. La svolta verso questa futile forma di coscienza viene attribuita da Gadamer alla coppia Kant-Schiller; il primo ha la colpa di aver trascurato l'intrinseco carattere bello degli oggetti per spostare tutto il peso dell'esperienza estetica dal lato del soggetto che giudica; il secondo ha attribuito a questa esperienza il valore "dell'apparenza" di fronte all'autentica realtà. È soprattutto nell'analisi di Hegel, a mio avviso, che avviene la svolta a cui fa riferimento Gadamer, nel momento in cui, nello sviluppo dello Spirito, accade all'umanità di non trovare più la propria fondamentale soddisfazione nell'esteriorità dell'arte. *Il Nipote di Rameau* di Diderot riassume in sé una duplice tendenza: incarnare sia l'uomo di gusto in una società raffinata come quella francese, sia un individuo adulatore e scroccone che giustifica la sua insensibilità sociale con la consapevolezza di sentirsi un uomo capace di giudicare, ma non "creare". Qui si vede chiaramente la frattura introdotta dal concetto di gusto tra la dimensione estetica dello spettatore, e quella ormai del tutto estranea a quest'ultimo, ovvero lo status di creativo che appartiene solo alla figura dell'artista. Ed è proprio questa scissione a determinare, dal lato dello spettatore, un passaggio continuo e indifferente tra tutti i valori che circolano in una società; è pensando a questa dimensione che Hegel, nella sezione della *Fenomenologia* intitolata *Lo spirito divenuto estraneo a sé stesso*, può scrivere di questo periodo: "ciascuno è divenuto estraneo a sé stesso nella misura in cui si insinua nel suo contrario e lo perverte allo stesso modo"^[10]. La lacerazione della coscienza che Hegel ha espresso parlando del nipote di Rameau la si ritrova anche dal lato del soggetto creatore, nel senso che anche quest'ultimo, come Hegel scrive nell'*Estetica*, si trova nella condizione per cui "nessun contenuto, nessuna forma è più immediatamente identica con l'intimità, con la natura, con l'inconsapevole essenza sostanziale dell'artista; ogni materia può essergli indifferente, purché non contraddica alla legge formale di essere, in generale, bella e capace di essere trattata artisticamente"^[11]; come dire che, nel momento in cui l'arte si stacca dalla società, diventa indifferente a ciò che aveva caratterizzato l'ethos sociale nei periodi precedenti, ovvero una certa sfera di valori variamente connotati dalla religiosità cristiana. Tutta una tradizione vissuta da secoli come verità condivisa, diventa un semplice archivio di immagini e figure adattate a varie situazioni; anche quando, osserva Hegel, ci si sforza di adottare una concezione cattolica per una rappresentazione, l'artista opera sapendo che per altre rappresentazioni bisognerà recuperare materie del tutto estranee o contrarie alla stessa religione; è singolare come Hegel rivolga ai romantici, in questo caso, accuse di superficialità tipiche della critica alla cultura postmoderna ai giorni nostri.

Il museo è l'istituzione che promuove questa nuova forma di vita perché viene a configurarsi come l'ambiente in cui non è più necessario che la verità prenda corpo, ma è sufficiente che aleggi tra le stanze attraverso il rituale della passeggiata silenziosa e concentrata. In epoca medioevale i ricchi feudatari collezionavano diversi oggetti, non solo quelli fatti dall'uomo, ma anche provenienti dal mondo animale, vegetale e minerale; e tutti questi oggetti avevano un'unica collocazione all'interno di stanze nelle quali nessuno disponeva le cose cercando di distinguere gli oggetti artistici da quelli naturali; tutto era profondamente connesso nel senso in cui, come Agamben ha spiegato, erano dei microcosmi che riflettevano il mondo nella sua consistenza. La nascita del museo, delle gallerie, riflette, invece, un effettivo cambio della concezione del mondo. La dinamica prima descritta a



proposito dell'uomo/artista e dell'uomo/spettatore esprime proprio il momento in cui questa sfera della produttività umana si dota di una sua privilegiata autonomia la quale, ovviamente, richiede uno spazio del tutto autonomo e singolare. È così che possiamo capire la cura con cui a partire dal '600^[12] si progettano spazi appositamente concepiti per l'arte e la sua funzione: non c'è più la verità del mondo in quei luoghi, ma solo il privilegio della dimensione estetica che colleziona sé stessa.

Questo primato assoluto del principio creativo/formale dell'autore come essenza del procedimento artistico, ci consegna una condizione caratterizzata da una costitutiva instabilità, proprio perché l'intimità dell'artista non ha più un contenuto con cui identificarsi, ma solo una materia su cui la sua creatività rimbalza, procedendo continuamente alla ricerca di nuove forme; è quanto, come è noto, Hegel riscontrava nelle teorie estetiche di Schlegel chiamando "ironia" l'atteggiamento romantico di continua negazione di ogni contenuto per celebrare l'assoluta superiorità dell'io creatore rispetto alla contingenza strumentale di ogni argomento; ed era, quindi, a partire da questa analisi che Hegel formulava la sua celebre tesi sulla trasformazione che l'arte aveva avuto rispetto al passato, quando era stata la modalità primaria in cui la verità si "dà esistenza". Ben lontano dall'esprimere la morte dell'arte, Hegel intendeva porre la questione su quale potesse essere la forma dell'arte nel momento in cui essa "rimanda oltre sé stessa"^[13]. Che cosa significa che l'arte si supera? Che essa non è più, come in passato, la manifestazione di una verità in cui epoche e popoli precedenti hanno trovato il modo di appagare i loro bisogni spirituali; giunti alla dissoluzione di ogni identificazione individuale e sociale, l'ironia ci lascia solo l'errare dell'artista e dello spettatore da una forma all'altra, in cui ogni identificazione immediatamente si nega per procedere presso le successive e temporanee tappe espressive. In questo senso, allora, per dirla con Baudrillard,

*quello che già osservavo nel 1968, nel *Système des objects*, lo si ritrova oggi anche nel sistema estetico. Nell'ambito economico, a partire da un certo momento, gli oggetti cessano di esistere nella loro finalità; esistono solo gli uni rispetto agli altri, in modo tale che quello che viene consumato è un sistema di segni^[14].*

Una versione Postmoderna: Les Immatérieux

Les Immatérieux è una mostra del 1985 al *Centre Pompidou*, al cui catalogo parteciparono molti pensatori francesi dell'epoca, tra cui Lyotard. L'immateriale della mostra è un materiale la cui essenza è linguistica in senso generale, in molti casi un codice numerico. Questo radicale cambiamento nello statuto della materia ci permette di considerare lo scarto rispetto alla tradizione metafisica precedente, in cui la materia era un dato che l'uomo si trovava davanti, e che l'affettava nei modi previsti dalle categorie dell'intelletto e dagli schemi dell'immaginazione^[15]. Poiché l'immateriale non è già dato come la vecchia materia, ma prodotto da un apparato tecno-scientifico, allora tutta la realtà che ne deriva può essere considerata l'esito di una produzione senza resto, del tutto trasparente, proprio perché deriva da dei dati intellegibili, programmati. In secondo luogo, l'idea stessa di paternità in rapporto a un prodotto materiale si attenua, perché questi modelli generativi automatici possono operare con la stessa matrice in contesti e progetti del tutto diversi, e tendono spesso a considerare chi ne fa esperienza come una variabile che interagisce con gli elementi del progetto. Prendiamo l'installazione *Le double plateau* di Buren al *Palazzo reale* di Parigi nel 1985^[16]; c'è uno strumento programmato per produrre, in modo del tutto anonimo e senza alcuna intenzionalità, delle bande verticali bianche e nere che si applicano a qualsiasi tipo di contesto materiale *pre-esistente*: una piazza, una facciata, etc. Abbiamo così una matrice tecno-scientifica, non legata a nessuno spazio in



particolare e potenzialmente a nessun autore, ma programmata per intervenire su qualsiasi supporto: è il trionfo del trans-individuale, il ritorno ad un sistema massivo che cerca di conciliare varietà e ripetizione. In questo modo il senso della postmodernità consisterebbe nella condizione in cui qualsiasi messaggio- sia esso una frase, un edificio, un'immagine, etc...- non viene né considerato come l'effetto di una causa pre-individuale che ci precede, ci ingloba e in qualche modo ci predestina a ricevere il messaggio, né come qualcosa la cui paternità sia chiaramente individuabile: qui la postmodernità rischia di essere qualcosa di molto vicino all'essere heideggeriano. Nel testo che Lyotard presenta per questa mostra, osserva che questa nuova corrente di pensiero ci insegna che "l'uomo non deve considerarsi né come un origine né come un risultato, ma come un trasformatore che assicura [...] un supplemento di complessità nell'universo"^[17]. L'anno successivo, al Convegno *Nuove tecnologie e trasformazione dei saperi* organizzato dall'Ircam e dal *Collège international de philosophie*, esplicita in che senso la tecno-scienza contemporanea esprima una potenza di sintesi all'opera sul pianeta nel suo insieme, e come lo spazio umano non sia affatto il beneficiario di questa potenza, ma solo il tramite: "bisognerà riprendere l'analisi, direi metafisica e ontologica, del capitalismo"^[18], per porsi il problema delle direzioni in cui "ricostruire". Lyotard, nell'ultimo intervento richiamato, non tradisce la sua radicale concezione di postmoderno ispirata alla novità:

si tratta [...] di abbandonare le sintesi già stabilite, non importa di che livello siano, logiche, retoriche ed anche linguistiche, e di lasciar lavorare in maniera liberamente fluttuante ciò che accade, cioè il significante, per quanto insensato possa apparire^[19].

Lyotard ha così evidenziato alcuni degli aspetti fondamentali di questo dispositivo tecnico che investe l'arte contemporanea; innanzitutto il suo carattere globale, con la conseguente impossibilità di ogni ricerca del suo carattere locale; anche quando un'opera pretende, infatti, di esprimere un programma etnico, essa non può che farlo a patto di rimandare al di là di ogni idioma locale, perché essa parla attraverso dei supporti tecnici che definiscono ormai una rete mondiale per una comunità mondiale. Se da un lato, dunque, Lyotard mantiene un certo ottimismo nelle possibilità espressive ancora inedite dell'arte, dall'altro non manca di rilevare un possibile dominio della capacità calcolante nella scelta e strutturazione dei materiali e delle forme, proprio perché questa messa in opera si trova a fare i conti, da una posizione di svantaggio, con una strategia finanziaria e culturale internazionale che ne promuove il carattere globale; questo vincolo economico riduce molto la possibilità della promozione di proposte fuori da questo circuito di finanziamenti e, in termini strettamente filosofici, annulla la dimensione estetica, nel senso che il darsi del materiale sensibile nel processo creativo viene sottomesso a processi che ne programmano e definiscono i dettagli più favorevoli alla circolazione; è un altro modo, per dirla in termini heideggeriani, di definire lo schiacciamento dell'essere sull'ente. Eppure, l'ultimo Lyotard non decreta alcuna morte dell'arte, né tanto meno la fine di ogni possibilità di sorpresa, pur nel trionfo di questo dispositivo tecnico-linguistico mondiale; ciò di cui decreta la fine, in un certo senso, è l'esigenza del bello, perché l'arte non vuole più essere contemplata a distanza, ma vuole sopraffare. In un testo intitolato *Il sublime e l'avanguardia*, riprendendo il testo di Burke *-Inquiry into the origin of our ideas of sublime and beauty-*, il filosofo francese osserva che, accanto all'analisi del piacere fornito dal bello, Burke offre qualcosa che non si trova neppure nelle pagine kantiane sul sublime. Burke, cioè, analizzerebbe quei casi di piacere particolari legati al dolore, alla possibilità della morte; quei casi, cioè, in cui l'anima, lavorando con rappresentazioni spontanee connesse a situazioni terrificanti, riesce ad influenzare il corpo: il terrore che non ci siano più gli altri, il terrore del silenzio, del vuoto, etc.. . E come possono queste situazioni così negative



per il corpo, negative perchè, alla Spinoza, potremmo dire che diminuiscono enormemente la sua potenza, essere connesse al piacere? Quando esse si trovano sospese, quando il loro potere cessa perché viene superato da una passione più forte, allora ne deriva il piacere - *delight* lo chiama Burke - come forza per il pericolo scampato: “l’anima è restituita all’agitazione tra la vita e la morte, e questa agitazione è la sua salute”^[20], ed è solo l’arte che può realizzare questa impresa. Che cosa significa ciò per la nostra arte? Da un lato vuol dire che noi - artisti, spettatori e critici- ancora ci muoviamo in un clima culturale con forti componenti romantiche; l’idea che le pratiche artistiche possano esprimere il sublime, che esse siano dei dispositivi che ci aiutano a sopportare quegli aspetti della società che suscitano insoddisfazione, l’idea insomma che l’arte sia una via sentimentale per qualcosa di assoluto al di là della nostra condizione quotidiana, tutto ciò è qualcosa che affonda in Schelling, Schlegel, cioè nel pieno del romanticismo tedesco. Dall’altro vuol dire qualcosa per i nostri modi di individuare situazioni e dispositivi alternativi allo spirito dominante: “il compito avanguardista resta quello di smontare la presunzione dello spirito in rapporto al tempo”^[21].

Ogni volta che si accentua il peso dell’apparato tecnico-linguistico che sorregge l’arte, lo si fa per rimarcare la distanza dell’oggi rispetto a forme di arte che, nelle ricostruzioni storiche, trovavano la loro unità in quanto parte di visioni cosmologiche o in quanto elementi essenziali per la definizione stessa dei tipi sociali all’interno di una determinata epoca. Oggi che l’arte appare del tutto estranea a queste funzioni, sembra trovarsi posto solo le insensate dispersioni delle varie pratiche artistiche; non abbiamo più l’idea come possibilità di portare in superficie la verità di un’epoca che riflette sé stessa. A noi manca del tutto la capacità di saper pensare la possibilità delle arti nel momento in cui esse possono darci solo un “vestigio”. È il filosofo Nancy ad utilizzare questo termine; lo riprende da Tommaso, il quale lo utilizzava per indicare un effetto di cui ignoriamo le caratteristiche formali della causa. Riprendendo il significato etimologico del termine, ovvero la pianta del piede, l’orma, Tommaso diceva che il *vestigio* serve a farci conoscere il percorso di un viandante, ma non chi sia il viandante. Nancy propone il termine *vestigio* per indicare la condizione positiva in cui si trovano le arti oggi; non si muovono più nella necessità di rendere l’idea che sta dietro al modello di opera, ma sono l’espressione di quel carattere autoreferenziale^[22] che, nel complesso, il mondo dell’arte ha rivendicato e conquistato sempre più negli ultimi decenni. Nell’*Epoca dell’immagine del mondo* Heidegger^[23] aveva connesso la modernità alla trasformazione del mondo in immagine e dell’uomo in *subiectum*; in altre parole, quanto più l’uomo conquista il mondo e lo piega alle sue disposizioni, tanto più l’uomo accresce la sua consapevolezza di essere condizione di possibilità di quello stesso mondo; il *vestigio* rompe questo incantesimo perché testimonia del momento in cui ogni immagine del mondo può passare attraverso un’elaborazione digitale; l’immagine-testo viene ridotta ad un codice^[24] che noi rendiamo visibile aprendo il percorso del file; in questo modo la vita dell’immagine si manifesta solo quando viene richiamata su uno schermo a partire da un’identità impersonale che noi non produciamo, e a cui ritorna nella sua dimensione abituale quando noi non l’adoperiamo; il soggetto metafisicamente costituente a cui faceva riferimento Heidegger diventa l’ombra che raccoglie e manipola le tracce-vestigio di Nancy, tracce di cui nessuno può rivendicare l’origine e il destino.

Conclusione

Sloterdijk, in un saggio intitolato *Perdigiorno torna a casa o la fine di un alibi*^[25], aveva evidenziato come la capacità dell’arte di offrire alibi, innocenza, un immaginario estraneo alla merce e al prezzo, è finita; che ovunque si sia installata quella che lui chiama la macchina del tempo industriale, è quest’ultima che scandisce i modi di attesa di un futuro che si annuncia come, di volta in volta, il



presente migliorato, potenziato; in questa situazione, allora, le pratiche artistiche devono poter manifestare ciò che sono riuscite a far emergere; e cioè che la coscienza artistica e critica, pronte a celebrare un grande nome e il suo presunto sapere, sono sempre in ritardo rispetto al carattere decentrato della creazione artistica. Il punto per noi decisivo sta forse nella necessità di ripensare la relazione dell'opera/artista con l'esposizione e il nostro rapporto di spettatori con la visibilità, come se da questo duplice ripiegamento provenisse una domanda sulla marginalità e sulla contingenza. In altre parole, si tratta di riconoscere alle arti la capacità di poterci mettere di fronte all'impossibilità di una coscienza anticipatrice, riconoscendo la preminenza del medium nella forma di una disposizione di non dominio sulla cosa da realizzare o da pensare[26].

Seconda conclusione: risposta alla tesi

Il percorso sviluppato in questo saggio ha mostrato come la tesi del “tramonto dell'arte”, lungi dal coincidere con una narrativa di esaurimento o di perdita irreversibile, indichi una trasformazione storica e concettuale profonda del rapporto tra arte, verità ed esperienza. A partire dalla concezione heideggeriana dell'opera come messa-in-opera della verità, è emerso come la modernità abbia progressivamente eroso le condizioni che rendevano possibile pensare l'arte come luogo privilegiato di manifestazione di un senso condiviso del mondo. Le analisi di Hegel e Gadamer hanno consentito di chiarire che tale erosione non è un accidente recente, ma il risultato di una dinamica interna alla modernità stessa, segnata dalla separazione tra produzione artistica, coscienza estetica e vita etica collettiva.

In questo quadro, le letture postmoderne di Lyotard, Nancy e Sloterdijk non decretano la fine dell'arte, ma ne registrano lo spostamento verso una dimensione in cui vengono meno tanto la pretesa di verità quanto l'esigenza del bello come categorie normative. L'arte contemporanea non si configura più come rivelazione di un contenuto essenziale, né come compensazione simbolica rispetto alle fratture del presente, ma come pratica che opera all'interno di dispositivi tecnici, linguistici ed economici globali, rendendo visibili - seppur in modo parziale e contingente - le condizioni della propria possibilità.

È in questo senso che la nozione di *vestigio* si è rivelata una categoria interpretativa adeguata per pensare lo statuto attuale dell'arte. Il vestigio non rinvia a un'origine, a una totalità o a un senso ultimo da ricostruire, ma indica una traccia impersonale e tecnicamente mediata, che emerge e scompare all'interno di processi di produzione, archiviazione ed esposizione. L'opera non si presenta più come portatrice di un messaggio fondativo, ma come evento situato, privo di garanzie metafisiche, che testimonia la contingenza e la non-sovranià dell'esperienza estetica.

Da questo punto di vista, il “tramonto dell'arte” coincide con la fine di una concezione anticipatrice della coscienza estetica e dell'*autorialità*, più che con la fine delle pratiche artistiche in quanto tali. Ciò che l'arte può ancora fare non è fondare una verità, né offrire un alibi simbolico rispetto alle logiche dominanti, ma esporre - nel senso forte del termine - il proprio essere presa in reti mediali, tecniche e istituzionali che ne determinano la forma e la circolazione. In questa esposizione risiede una possibilità critica minima ma non trascurabile: non quella del dominio o della redenzione, bensì quella di una sospensione, di un'interruzione parziale delle evidenze con cui il mondo si presenta come già dato e pienamente disponibile.



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

Pensare l'arte a partire dal *vestigio* significa, in conclusione, rinunciare tanto alla nostalgia di una verità perduta quanto all'entusiasmo per una libertà illimitata delle forme. Significa riconoscere che l'arte opera oggi in una zona di marginalità strutturale, in cui ciò che resta visibile non è l'essenza di un'epoca, ma la traccia instabile dei suoi dispositivi. È in questa condizione di non-fondazione, più che in un ritorno a categorie classiche, che si gioca la possibilità di pensare criticamente le arti nell'epoca del loro presunto tramonto.



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 1994
- Adorno, Theodor. *Parva estetica. Saggi 1958-67*, Milano: Mimesis, 2011
- Barthes, Roland. *L'arte, questa vecchia cosa*. In *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Traduzione di Giovanni Mariotti e Carmine Benincasa. Torino: Einaudi, 1985
- Baudrillard, Jean. *Il complotto dell'arte*. Milano: SE, 2013
- Boatto, Alberto. *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*. Roma: Laterza 2020
- Böhme, Gernot. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Tradotto da Tonino Griffero. Milano: Marinotti, 2010
- Danto, Arthur. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*. Traduzione di Caterina Italia. Milano: Postmediabooks 2008
- Derrida, Jacques. *La verità in pittura*. Traduzione di Gianni e Daria Pozzi. Roma: Newton, 1981
- Donà, Massimo, *Arte e filosofia*. Milano: Bompiani, 2007
- Flusser, Vilém. *Immagini*. Traduzione italiana di S. Patriarca. Roma: Fazi 2009
- Foster, Hal. *Design&Crime*. Traduzione di Emanuela De Cecco. Milano: Postmediabooks 2002
- Foster, Hal. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del novecento*, 37. Tradotto da Barbara Carneglia. Milano: Postmediabooks, 2006
- Heidegger, Martin. "L'origine dell'opera d'arte". In *Sentieri interrotti*. Tradotto da P. Chiodi. Firenze: La nuova Italia, 1997
- Hegel, Friedrich. *Fenomenologia dello spirito*. Traduzione di Enrico De Negri. Firenze: La nuova Italia, 1996
- Hegel, Friedrich. *Estetica*. A cura di Nicolao Merker. Torino: Einaudi, 1972
- Lyotard, Jean F. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*. Traduzione di Emilio Raimondi e Federico Ferrari. Firenze: Lanfranchi, 2001.
- Lyotard, Jean F. e Derossi Piero. "Che cosa si cerca? Colloquio tra architetto e filosofo", 67-75. *Lotus international* 73. *Rivista di architettura*. 23, 97. Roma: Electa 1992
- Matteucci, Giovanni, "Ciò che Testadura non sa". *Rivista di estetica*. 38, 2008
- Marchetti, Luca. "Il non-luogo dell'arte contemporanea". *Rivista di estetica*. 61, 2016
- Montani, Pietro, Cecchi Dario e Feyles Martino. *Ambienti mediali*. Milano: Meltemi 2018
- Nancy, Jean-Luc, *Les Muses*, Galilée, Paris 1994; traduzione di C. Tartarini, *Le Muse*, Reggio Emilia: Diabasis, 2006
- Ottobre, Alfonso "L'abuso delle proprietà estetiche", 293-310. *Rivista di estetica*. 35, 2007
- Sloterdijk, Peter. *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*. Traduzione di Stefania Falone. Milano: Raffaello Cortina, 2017
- Stiegler, Bernard. *La miseria simbolica 2. La catastrofe del sensibile*. Traduzione di Rosella Corda. Milano: Meltemi 2022
- Valeriani, Luisa. *Performers. Figure del mutamento nell'estetica diffusa*. Milano: Meltemi 2009
- Vignola, Paolo. "L'iper-materiale di Stiegler in dialogo- virtuale e interrotto- con l'incorporeo deleuziano." *Esercizi Filosofici*. 15, 2020



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

Sitografia

- Déotte, Jean F. “Les Immatériaux de Lyotard: un programme figural”, online dal 09 marzo 2009. <http://journals.openedition.org/appareil>
- Ferraris, Maurizio. “Opera d’aura”, *Rivista di estetica*. 52 2013, online dal 01 marzo 2013, consultato il 03 dicembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1609>

[1] Derrida, Jacques. *La verità in pittura*, 245-357. London: Newton, 1981

[2] Heidegger, Martin. “L’origine dell’opera d’arte”, 19. In *Sentieri interrotti*. Traduzione di Pietro Chiodi. Firenze: La nuova Italia, 1997.

[3] Heidegger, 20.

[4] Heidegger, 21.

[5] Per questo riferimento a Farocki, e per il successivo a Paglen, rimando alla lezione presso l’Istituto italiano per gli studi filosofici di A. Somaini: *Lo stato dell’arte nell’estetica* tenuta il 18/11/2021, consultata il 1/12/2021 e disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=nVhDIHu810I>, ultima visita del sito web 21/12/2025. Questi lavori riprendono, ad un livello espressivo più articolato, una serie di intenzioni manifestate da Dan Graham con *Homes for America* (1965), dove una serie di fotografie vennero utilizzate per un breve saggio sulle unità prefabbricate nell’edilizia popolare, commissionatogli da *Arts Magazine*; poi pubblicate come litografie in una mostra del 1970 e, infine, confluite in una pubblicazione con altre fotografie: una non-arte che si avvale di forme artistiche.

[6] Su questo vedi Danto, Arthur. *L’abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, 65-88. Traduzione di Caterina Italia. Milano: Postmediabooks 2008; e Ferraris, Maurizio. “Opera d’aura”. *Rivista di estetica*. 52 | 2013.

[7] Flusser, Vilém. *Immagini*, 14. Traduzione italiana di S. Patriarca. Roma: Fazi 2009.

[8] “Immagini d’architettura e architettura d’immagini”. In *Conversazioni tra Jacques Herzog e Jeff Wall*, 41-47. Milano: Postmedia books 2005; la foto di cui discutono è *Restoration*.

[9] Gadamer, Hans Georg. *Verità e metodo*, 67-131. Traduzione di Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1999.

[10] Hegel, Friedrich. *Fenomenologia dello spirito*, 329. Traduzione di Enrico De Negri. Firenze: La nuova Italia, 1996.

[11] Hegel, Friedrich, Nicolao Merker (cur.). *Estetica*, 676-678. Torino: Einaudi, 1972.

[12] Agamben, Giorgio. “La camera delle meraviglie”. In *L’uomo senza contenuto*, 45-60. Macerata: Quodlibet, 1994

[13] Hegel: *Estetica*, 140.

[14] Baudrillard, Jean. “La commedia dell’arte”. In *Il complotto dell’arte*, 67. Milano: SE 2013. Avremmo potuto raggiungere un punto di vista analogo anche seguendo il confronto tra Baudelaire e Manet ad esempio. Baudelaire, infatti, nel celebre testo *Salon de 1846*, considerava l’arte come “mnemotecnica del bello”, ovvero attribuiva alla pittura, in particolare, la funzione di creazione e trasmissione di una tradizione che deve avere l’ambizione di sapersi riconoscere e rinnovare attraverso il museo; quando, però, si confronta con la grandezza di Manet, di cui costruisce un elogio con riserve, sembra proprio alludere al rischio che il senso di una tradizione possa perdersi in forme di esplicito e ornamentale citazionismo, come accadrebbe in alcuni dipinti di Manet, dove il richiamo a Raffaello o Tiziano sarebbe semplicemente un moltiplicare i riferimenti colti per definire il proprio stile. Su questi aspetti rimando a Foster, Hal. “Archivi d’arte moderna”. In *Design&Crime*, 63-79. Traduzione di Emanuela De Cecco. Milano: Postmediabooks 2002, p.63-79.

[15] Sul testo di Lyotard per la mostra ha richiamato l’attenzione anche Stiegler: “*Les immatériels* è tutt’altro che immateriale. Non è semplicemente un materiale, ma è molto materiale. Questo materiale è, in particolare, quello delle Language machine”; in altre parole, viene sottolineata la traccia materiale come supporto tecnico di memoria; cit. in Paolo Vignola, “L’iper-materiale di Stiegler in dialogo – virtuale e interrotto- con l’incorporeo deleuziano”. *Esercizi Filosofici*. 100. n°15, 2020. L’aspetto evidenziato da Stiegler e Lyotard aveva caratterizzato già il dibattito su alcune questioni relative all’arte concettuale. In particolare, la critica americana Lucy Lippard aveva definito la smaterializzazione l’aspetto innovativo di questa nuova corrente artistica, a partire dalla celebre mostra del Gennaio 5-31 del 1969 curata da S. Siegelbaum a New York. Robert Barry rivendicò, invece, il suo impiego di materiali invisibili, come onde sonore e gas inerti, sulla scia delle discussioni della fisica moderna sullo statuto della materia; Robert Wiener rimarcava il carattere materiale delle foto e delle indicazioni linguistiche da lui utilizzate come tracce del passato: “Introduzione”. In *Arte concettuale*, 29. A cura di Paul Osborne. New York: Phaidon, 2014

[16] Si veda Jean F. Déotte, “Les Immatériaux de Lyotard: un programme figural”, mis en ligne le 09 mars 2009. <http://journals.openedition.org/appareil>, ultima visita del sito web 21/12/2025. Buren aveva realizzato nel mese di marzo del 1968, a notte fonda, il primo di una serie di interventi che ne avrebbero reso poi riconoscibile lo stile; un’operazione intitolata *Affissioni selvagge*: rettangoli di carta a strisce bianche e verdi, applicati su cartelli pubblicitari, pareti di edifici, in forma anonima e senza alcuna collaborazione da parte di istituzioni artistiche ed economiche.

Riferendosi, tra gli altri, proprio a Buren, Foster osserva, in polemica con chi ha accentuato soprattutto la matrice economica della neoavanguardia, che “il cosiddetto fallimento dell’avanguardia storica e della prima neoavanguardia –



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

quella degli anni '50- nel tentativo di distruggere l'istituzione arte ha reso invece possibile l'analisi decostruttiva di questa istituzione da parte della seconda neoavanguardia"; Foster Hal. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del novecento*, 37. Tradotto da Barbara Carneglia. Milano: Postmediabooks 2006.

[17] Lyotard, Jean F. "Materia e tempo". In *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, 68. Firenze: Lanfranchi, 2001.

[18] Lyotard, "Logos, techne o la telegrafia". In *L'inumano*, 76.

[19] Lyotard, 82.

[20] Lyotard, "Il sublime e l'avanguardia", in *L'inumano*, 135.

[21] Lyotard, 143.

[22] Nancy, Jean-Luc. "Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul?". In *Les Muses*, Paris: Galilée, 1994; traduzione di C. Tartarini, *Perché ci sono più arti e non una sola*, in *Le Muse*, Reggio Emilia: Diabasis, 2006.

[23] Heidegger, Martin, Pietro Chiodi (cur.). "L'epoca dell'immagine del mondo". In *Sentieri interrotti*, Firenze: La nuova Italia 1997.

[24] Flusser: *Immagini*, 145.

[25] Sloterdijk, Petar, Pietro Montani (cur.). "Perdigiorno torna a casa o la fine di un alibi", 139-168. In *Imperativo estetico Scritti sull'arte*. Milano: Raffaello Cortina 2017.

[26] Lyotard, Jean F. e Derossi Piero. "Che cosa si cerca? Colloquio tra architetto e filosofo", 67-75. *Lotus international* 73. *Rivista di architettura*. 23, 97. Roma: Electa 1992.



Le voci di Sophia, numero 6, 2025. ISSN: 2975-0156.

EDITORE: STEFANIA LOMBARDI, VIA DEI BOLLORI, 735. 55100 LUCCA

