

Pensiero in immagine

Angela Mengoni, Francesco Zucconi

Nel corso dell'ultimo decennio, con l'affermazione internazionale dell'Italian Theory o Italian Thought¹, si è riflettuto sui tratti costitutivi di una "via italiana" del pensiero. Ad emergere è stata la qualità di un campo filosofico vasto e molteplice che, anziché accompagnarsi alla nascita di uno stato-nazione, si è sviluppato in una situazione di divisione e instabilità politica. Come ha messo in evidenza Roberto Esposito – in uno studio che ha assunto la duplice funzione di sistematizzazione e di apripista –, a differenza di altre tradizioni filosofiche europee, quella italiana non ha seguito la formazione dello Stato nazionale, ma l'ha preceduta di molto: "Non la condiziona, né, evidentemente, ne è condizionata. Essa nasce in una situazione di decentramento e di frammentazione politica ben lontana dalla realtà, e addirittura dalla possibilità concreta, dell'unificazione"². Proprio per questo motivo, parlare di "pensiero italiano", quantomeno in una prospettiva di medio e lungo periodo, significa assumere consapevolezza e problematizzare la paradossalità, il carattere "anacronistico"³, del riferimento identitario di quell'etichetta.

Questo pensiero "italiano" polimorfo e, al contempo, interconnesso, capace di attraversare epoche e pensatori distinti e distanti – da Bruno a Gramsci, da Vico a Gentile, fino a Bodei, Vattimo, Tronti, Marramao, Cacciari, Negri, Agamben, ecc. – non trova, del resto, il suo fondamento nel legame con una identità nazionale, bensì nel nucleo che proprio quel situarsi storico-politico instabile gli consente di mettere a fuoco; ovvero la possibilità di esplorare, in modo originale e sperimentale, i nessi tra *storia*, *vita* e *politica*. Se l'unificazione nazionale è affare recente e se in Italia non vi è mai stata una particolare "filosofia della vita" assimilabile a quelle, novecentesche, alle quali comunemente ci si riferisce con tale espressione, è perché "da un lato l'intero pensiero italiano ne è attraversato e determinato. Dall'altro perché la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica"⁴. In nome di tali specificità, la filosofia italiana sembra essere stata capace di precorrere i tempi – anticipando alcuni temi emersi nel contesto della globalizzazione – e di formulare una riflessione originale sulla bio-

politica, sul superamento dell'opposizione tra natura e cultura e sulla problematizzazione del rapporto tra il carattere impersonale della vita e l'idea di azione individuale e collettiva.

Accolto come proposta originale per ripensare la storia della cultura italiana e garantirne il rilancio, l'*Italian Thought* è stato altresì guardato con sospetto, come un'identificazione identitaria, oppure come un'etichetta facilmente esportabile, paragonabile a quella di *Made in Italy* e ai suoi marchi di successo. L'indicazione geografica presente in entrambe le espressioni potrebbe infatti essere letta come un retaggio nazionalistico o, quanto meno, come una forma di determinismo. Al contempo, la formulazione in lingua straniera può essere interpretata come volano di un'operazione di semplificazione e disseminazione rivolta a un pubblico internazionale, in primo luogo statunitense. Ma, a ben vedere, il ricorso alla lingua inglese – che abbiamo deciso di mantenere a nostra volta nel titolo del volume – costituisce anche l'esplicitazione linguistica del fatto che ogni tessitura mobile di coerenza identitaria si costruisce sempre e comunque in rapporto a un'alterità e al suo sguardo⁵. Del resto, l'idea d'Italia e quella di cultura italiana hanno preso corpo, nel corso dei secoli, attraverso le frontiere dei diversi stati che componevano la Penisola, nonché a partire da una prospettiva esterna, *da fuori*, attraverso dialoghi a distanza, grand tour, viaggi, letture, traduzioni⁶. L'aspetto forse più interessante di tutto ciò sono gli effetti di ritorno, il fatto che l'affermazione internazionale di autori, opere o progetti italiani tende inevitabilmente a condizionare o alterare le immagini che il Paese produce di sé stesso. L'Italia resta in tal senso qualcosa di tanto concreto quanto immaginario o, meglio, è qualcosa di tanto autoctono quanto alloctono.

Malgrado il differente statuto assunto dall'idea di *Made in Italy* e da quella di *Italian Thought* all'interno del dibattito culturale e scientifico, un cortocircuito tra le due espressioni sembra tutt'altro che improduttivo, quantomeno sul piano speculativo e analitico⁷. Non è forse possibile ripensare la nozione di *Made in Italy* e il suo carattere autoevidente, “positivo”, attraverso il prisma teorico-critico del “pensiero italiano”? E, d'altro canto, non è forse utile e necessario esplorare l'*Italian Thought* oltre i confini della filosofia propriamente detta e del *logos* letterario, così da far emergere il pensiero immanente alle pratiche e forme del progetto – dalle arti visive al cinema,

dal design al paesaggio, fino al campo esteso della cultura visuale – caratterizzanti la storia italiana? Ma anche, e soprattutto, non si tratta allora di evidenziare come proprio questo “pensiero immanente” agli oggetti sia, in fin dei conti, uno dei tratti di originalità della via italiana a un pensiero costitutivamente immaginale?

L’Italian Thought come Visual Thought

Questo volume si concentra in modo specifico sulla dimensione visuale, su come le arti visive, il cinema, il design, il paesaggio abbiano incarnato e pensato le forme dell’esperienza storica e della cultura italiana attraverso le *logiche del sensibile* che sono loro proprie⁸. I diversi saggi delineano una riflessione eterogenea intorno all’idea di Italian Visual Thought: non solo un’indagine sui modi in cui le forme artistiche e del progetto “pensano” i tratti, i nodi, le specificità dell’esperienza storico-culturale italiana; ma anche l’ipotesi che proprio questo pensiero immanente alle forme sensibili costituisca il contributo originale di una “via italiana” alla concezione stessa della cultura visuale.

Se la prospettiva dell’Italian Thought si è infatti sviluppata in ambito filosofico e letterario attraverso dibattiti e progetti editoriali collettivi⁹, il confronto con le forme “non-verbali” resta ancora in buona parte inesplorato o affrontato occasionalmente, in relazione a specifici ambiti della sperimentazione artistica e della cultura visuale¹⁰. Tale aspetto può risultare paradossale se si pensa che, tra i tratti distintivi del “pensiero italiano” rispetto ad altre grandi tradizioni filosofiche – analitica, ermeneutica e della decostruzione –, vi sarebbe proprio la capacità di sottrarsi al “ruolo dominante giocato, certo diversamente, in tutte e tre le tradizioni dalla sfera del linguaggio”, prefigurando così una “svolta” ulteriore rispetto a quella linguistica¹¹. In quest’ottica il pensiero è questione immanente alle forme di vita e dell’esperienza estetica, a una “bioestetica”¹².

Rispetto a questo tratto fondante del pensiero italiano, è impossibile non notare la convergenza con quegli orizzonti che nell’area della semiotica, degli studi visuali e della teoria delle immagini hanno rivendicato – in modo ogni volta specifico – proprio la non riduzione dei modi di generazione di senso delle immagini a logiche verbali, sia che si trattasse della estensione indebita dei modelli linguistici di produzione di senso all’universo visivo, che della sistematica ricon-

duzione e riduzione dell'immagine a logiche figurative di nomina-
zione e di rappresentazione mimetica, o alla legittimazione sempre
esterna di un testo-fonte. Questo rinvio costante “a un sotto-testo o
a un pre-testo” trasforma, infatti, l'immagine nella “riformulazione
ottica di qualcosa che in primo luogo è *detto*”, cosicché “la logica
dell'immagine è semplicemente il segnaposto di un'altra logica del
tutto diversa, quella della *graphé*, che si costituisce in una scrittura
d'immagine in cui l'iconico è lasciato in balia di un testo invisibi-
le”¹³. Al contrario, nel campo di riflessione plurale e metodologi-
camente eterogenea delle teorie dell'immagine, proprio la qualità
sensibile delle forme estetiche e progettuali è il luogo di una diversa
“logica” del senso, che si differenzia dalla nominazione verbale, ma
che è comunque esplorabile nelle sue articolazioni coerenti (da qui il
termine *logica*) e, soprattutto, nella sua capacità di prendere in cari-
co valori, tratti passionali e affettivi che solo attraverso queste forme
esistono e tracciano universi valoriali. La conformazione urbana, i
tratti del paesaggio, la qualità estetica degli oggetti di cui ci circon-
diamo e quella che le arti visive ci chiamano a esplorare, sono questi
i modi in cui le forme sensibili pensano e riconfigurano la nostra
esperienza e le forme di vita che ne determinano anche la storicità. È
a questo primato delle forme sensibili che intende rinviare la parola
forme inclusa nel titolo. Ma è vero anche che differenti prospettive
hanno concepito e colto questa dimensione attraverso specifici pro-
cessi di esplorazione, orizzonti concettuali e terminologici diversi e
anche attraverso un diverso grado di esplicitazione metodologica. Il
rinvio ai *metodi* fa segno a questa pluralità, senza tuttavia implicare
la necessità di una riconoscibilità metodologica univoca per i singoli
contributi, ma casomai la consapevolezza che lavorare nel campo
della cultura visuale favorisce un riesame e una sorta di estensione
interna dei singoli approcci, così come un'apertura necessaria a ri-
spondere alle domande che gli oggetti stessi pongono.

Se la stessa ricognizione di una “via italiana” del pensiero indivi-
dua, tra i suoi tratti distintivi rispetto ad altre tradizioni, proprio la
questione di un'immanenza ai corpi, agli oggetti, all'articolazione
materiale delle arti, sino a concepire i disegni di Leonardo come il
luogo di elaborazione di un pensiero in forma visiva sulla “incom-
piutezza” – è ancora Esposito ad aprire questa regione di confronto
più serrato con le arti¹⁴ –, diventa allora non opzionale, ma neces-

sario e cruciale, un intreccio con l'orizzonte delle forme estetiche e con i loro modi specifici di produzione di senso. E con le riflessioni che, nel corso degli ultimi decenni, hanno concepito ed esplorato le vie e le specificità di questo pensiero immanente agli oggetti, che si fa in forma sensibile: si è così parlato di un modo *sintomale* della produzione di senso, o di una *logica iconica* che abita la simultaneità contrastiva dell'immagine e la rende "immagine forte" non asservita alla riproduzione del mondo; o ancora di una rifondazione della concezione della "vita" delle *pictures* secondo logiche più prossime a quelle del vivente che a quelle proprie di oggetti inanimati, e di una *semiotica plastica* che dà conto del modo in cui le logiche del sensibile partecipano attivamente della produzione di senso, sino a sovvertire e ridefinire il più immediatamente riconoscibile universo figurativo¹⁵. In ognuno di questi casi si è trattato, seppur da prospettive differenti, di rivendicare l'apporto epistemologico di forme di pensiero visuale che necessitano dunque di essere esplorate a partire dagli oggetti specifici che le dispiegano. Non siamo distanti, a ben vedere, dall'idea di "oggetto teorico" elaborata a partire dagli anni Settanta da Louis Marin e Hubert Damisch, un concetto operativo – poi divenuto fondamentale per la teoria e critica delle arti d'oltreoceano – che sottolinea l'imbricazione tra l'esistenza materiale e storica delle opere, *oggetti*, appunto, e il fatto che essi sono anche luogo di *teoria* nel senso che sono costitutivamente attraversati da nuclei di senso, relazioni e operazioni che trascendono il loro posizionamento meramente diacronico e aprono a costellazioni e rapporti genealogici con altri oggetti attraversando differenti sostanze espressive e differenti epoche, in una concezione che riconfigura profondamente gli stessi modelli di storicità della storia delle arti¹⁶. È una riconfigurazione che vediamo emergere a tratti anche nei contributi di questo volume, laddove il prisma teorico delle relazioni alchemiche, o del rapporto tra azione e gesto, è elemento di coagulazione e articolazione di un *corpus* che rimette in serie gli oggetti secondo una nuova pertinenza da natura genealogica, configurando così una coalescenza irrinunciabile tra storia e teoria.

Oltre il canone

Ma l'orizzonte degli oggetti teorici implica anche l'imbricazione tra il pensiero e le pratiche e, in effetti, i diversi saggi in volume non

offrono una ricognizione della letteratura artistica, né tantomeno un'indagine delle arti e del progetto in chiave filosofica. Come ha ricordato Massimo Cacciari in un libro che, fin dalla premessa, si pone in polemica con la “moda” del pensiero italiano ma che, al contempo, non può fare a meno di retrodatarne l'origine, si tratta di concepire il rapporto tra teorie e pratiche all'insegna della piena circolarità: la grande arte del XV secolo “avrebbe mai potuto nascere senza un'implicita *filosofia* dell'arte? E una concezione *poietica* del fare umano può non comportare, o addirittura imporre, un'antropologia *filosofica*?”¹⁷.

A partire da queste premesse, si aprono molteplici possibilità di approfondimento e ricerca sulle declinazioni “non-filosofiche” o, meglio, non verbali del pensiero italiano. Gli autori e le autrici dei saggi che compongono il volume si confrontano con oggetti artistici e progettuali singolari oppure con serie di oggetti capaci di “pensare” in autonomia di mezzi gli intrecci peculiari tra storia, vita e politica di cui l'esperienza italiana è laboratorio privilegiato. Ad emergere sono in alcuni casi l'orizzonte visuale e le logiche sensibili corrispondenti a passaggi storici e questioni teoriche già identificate come centrali all'interno del dibattito filosofico sull'Italian Thought. In altre occasioni, quanto emerge è piuttosto una non corrispondenza, uno scarto, che diventa il punto di partenza per riflettere sui rapporti complessi tra le forme della storia e le forme di vita.

Senza la pretesa di riassumere qui i singoli contributi – che spaziano da Caravaggio a Michelangelo Antonioni e Monica Vitti, dall'arte povera al lavoro di Cloti Ricciardi, dalla fotografia di Luigi Ghirri al design della moda di Cinzia Ruggeri –, un aspetto trasversale è la messa in rilievo di una concezione dell'attività artistica e progettuale profondamente intrecciata alla vita civile. A rendersi esplicito è il legame tra le forme espressive del corpo umano e dei suoi investimenti patemici e le tecniche di composizione che caratterizzano il lavoro artistico e progettuale, in un continuo cortocircuito tra estetica e antropologia. L'orizzonte visuale del pensiero italiano si traduce, in tal senso, anche nella capacità di sottrarre le arti e le immagini al mero dominio dell'*artworld* per assegnar loro una funzione al contempo critica e affermativa.

Per questa via, oltre alle opere di volta in volta prese in esame, quanto emerge è anche e soprattutto la possibilità di spingere l'Italian

Thought oltre i limiti del canone di riferimento, in direzione transdisciplinare, accogliendo pensatori e pensatrici delle arti e delle immagini, sensibili ai temi dell'architettura e del paesaggio, al restauro, al rapporto tra forme della rappresentazione e forme di vita: da Giovan Pietro Bellori a Roberto Longhi, da Camillo Boito a Liliana Grassi, da Carlo Levi a Carla Lonzi.

Tra le immagini: arti e cultura visuale

L'Italian Visual Thought sembra dunque poter assumere e rilanciare in altri termini il rapporto tra *immanenza* e *conflitto*, già identificato come uno dei tratti caratterizzanti del pensiero italiano. Come può, si chiede Esposito commentando Antonio Gramsci, “un ‘contro’ stare dentro ciò cui pure si contrappone senza spezzarne l’unità? E come può, un ‘dentro’, contenere ciò che lo contrasta senza annullarlo?”¹⁸. Come può allora, *mutatis mutandis*, un film, un’installazione, o un progetto sperimentale svilupparsi attraverso quegli stessi dispositivi tecnologici, mediatici e industriali dai quali, magari polemicamente, intende prendere le distanze? Si tratta di questioni tanto ineludibili quanto complesse, alle quali sembra possibile iniziare a rispondere proprio prestando attenzione alle forme significanti mediante le quali ogni opera e ogni immagine – singolarmente – articolano ed esprimono la forza del proprio pensiero e, allo stesso tempo, cercano di sottrarsi dal cono di luce definito dal proprio dispositivo di riferimento. In altri termini, come reso esplicito da alcuni dei saggi in volume, se qualcosa come un “pensiero visuale italiano” può affermarsi è proprio nella misura in cui il campo indifferenziato di immagini che caratterizza la cultura visuale contemporanea è attraversato e scosso da istanze conflittuali. Da tale punto di vista, concepire un Italian Visual Thought significa cercare di tenere insieme – come un unico campo di riflessione – tanto le immagini circolanti all’interno dell’orizzonte mediatico, quanto i progetti sperimentali con il loro valore artistico e la loro potenza “critica”, di disamina dell’agire sociale e delle forme dell’esperienza storica. Un campo unico che non deve essere tuttavia concepito come una forma di indifferenziazione, ma come condizione necessaria per garantire uno spazio di esercizio critico *tra le immagini*.

Se le ricerche riguardanti l’orizzonte della cultura visuale hanno assunto, nel corso degli ultimi anni, una crescente importanza anche

all'interno del dibattito nazionale, tanto da rendere possibile l'identificazione di un "panorama italiano"¹⁹, questo volume intende inserirsi in questo campo di riflessione richiamando alla crucialità di un corpo a corpo analitico e critico con gli oggetti, riconoscendo al gioco delle articolazioni di senso e alle strategie di organizzazione dello sguardo la medesima portata conoscitiva che si presta intuitivamente all'argomentazione filosofico-teorica, riconoscendo, in altre parole, le forme estetiche come luogo di un *pensiero in immagine*.

1. All'interno del dibattito, le due espressioni sono state alternativamente utilizzate. Per un confronto di posizioni come per un'esplicita riflessione sulle due formule, cfr. F. Buongiorno, A. Lucci, *Che cos'è Italian Theory? Tavola rotonda con Roberto Esposito, Dario Gentili, Giacomo Marramao*, in "Lo sguardo. Rivista di filosofia", n. 15 (*La "differenza italiana"*), 2014, pp. 11-23.

2. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 20.

3. Espressamente sulla nozione di anacronismo, riprendendo Nietzsche, Freud e Benjamin, ma anche Aby Warburg, insiste Esposito nel suo contributo *Genealogia dell' "Italian Thought"*, in A. Montefusco (a cura di), *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 59-72.

4. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 32.

5. Sulla questione del cosmopolitismo, cfr. S. Contarini, D. Luglio (a cura di), *L'italian theory existe-t-elle?*, Mimesis, Milano-Udine 2015. Si veda inoltre D. Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo 2015.

6. R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016.

7. Il legame tra le due non è passato inosservato, ma è stato perlopiù sconsigliato come una forma di condizionamento negativo. Si veda ad esempio D. Gentili, E. Stimilli, *Configurazioni di pensiero e potenzialità politiche. Contro astrazioni e nazionalismi*, in A. Montefusco (a cura di), *Italia senza nazione*, cit., pp. 28-29: "A scanso dunque di ogni ambiguità, l'Italian Thought si pone come una narrazione alternativa a quella che il mercato globale offre dell'italianità, così come di ogni differenza nazionale all'interno di una globalizzazione che, costruendone il brand di mercato, si appropria della nazionalità, di ogni nazionalità, al di là di qualsiasi contenuto e connotazione politica. L'Italian Theory interroga allora una differenza italiana che non sia riconducibile né al nazionalismo politico – che, in quanto fenomeno di rigetto della globalizzazione, in Italia come altrove, sta alimentando nuovi populismi – né a una merce del *made in Italy*".

8. Daremo conto tra poco del perché dell'uso ricorrente di questa espressione che unisce l'idea di una "logica" all'universo sensibile; quanto al suo conio, l'espressione è utilizzata in diverse prospettive, sia da Gottfried Boehm, ad esempio, che da Algirdas Greimas, dunque dalla Bildwissenschaft alla semiotica.

9. La letteratura critica di riferimento è vasta e in espansione. Oltre ai libri e articoli già citati, cfr. almeno i due volumi di "Diacritics", a cura di T. Campbell, dedicati al *Contemporary Italian Thought*, vol. XXXIX, nn. 3-4, 2009; D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012; A. Calcagno (a

cura di), *Contemporary Italian Political Philosophy*, Suny, New York 2015. Si veda anche D. Gentili, E. Stimilli (a cura di), *Differenze italiane. Filosofia e politica: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015, e E. Lisciani Petrini, G. Stumiello, *Effetto "Italian Thought"*, Quodlibet, Macerata 2017. Per una bibliografia generale, si rimanda alle pagine conclusive di D. Gentili, G. Garelli, E. Stimilli, *Italian Critical Thought: Genealogies and Categories*, Rowman & Littlefield, New York-London, 2021. Va inoltre ricordata la collana "Materiali IT" edita da Quodlibet ed espressamente incentrata sull'Italian Thought e i suoi sviluppi. Il portale web <http://italianthoughtnetwork.com/> costituisce un punto di riferimento sul dibattito internazionale.

10. Come riferimenti recenti, più o meno esplicitamente orientati verso l'ipotesi di un "Italian Visual Thought", cfr. K. Pinkus, *Dematerialization: From Arte Povera to Cybermoney Through Italian Thought*, in "Diacritics", n. 39, 2009, pp. 63-75; R. De Gaetano, *Introduzione*, in Id (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 7-39; T. Campbell, *The Techne of Giving. Cinema and the Generous Form of Life*, Fordham University Press, New York 2017; F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Cham 2018; M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018; D. Balicco, *Modernità godibile*, e C. Marabello, *Pensieri italiani/pensiero italiano. Note tra "Italian Theory"*, ci-

nema e altre forme di pensiero in atto, entrambi in M. Borgherini, S. Marini, A. Mengoni, A. Sacchi, A. Vaccari (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy*, Mimesis, Milano-Udine 2018, rispettivamente pp. 33-45 e pp. 130-145; G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia e politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019; S. Chiodi, *Genius loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata 2021.

11. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 7. L'uso ricorrente del termine "svolta" nelle scienze umane e, in particolare, nell'area degli studi visuali, dove entra in esplicita tensione con il *Linguistic turn*, intende indicare il più delle volte un cambiamento non di natura meramente epocale o quantitativa, bensì una rifondazione paradigmatica che riguarda il ruolo dell'immaginalità nella produzione di senso e di conoscenza, così per la "svolta iconica" di area germanofona, ma anche per quella che è stata definita la "svolta semiotica", cfr. E. Alloa, *Iconic Turn: alcune chiavi di svolta*, in "Lebenswelt", n. 2, 2012, pp. 144-159; P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 1998.

12. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

13. G. Boehm, *Al di là del linguaggio. Osservazioni sulla logica delle immagini*, in Id., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, p. 113.

14. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., pp. 85-98.

15. Si tratta di concetti operativi

sviluppati nel corso di decenni e nel rapporto con diversi oggetti di analisi, ma in modo orientativo possiamo rinviare, nell'ordine, a: G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2016; G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005; A. J. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210.

16. In conversazione con alcuni membri del gruppo della rivista "October" Damisch riassume così un concetto che non è stato mai paradigmaticamente definito, proprio perché essenzialmente immanente agli oggetti d'analisi: "A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other." Y. A. Bois,

H. Damisch, D. Hollier, R. Krauss, *A Conversation with Hubert Damisch*, in "October", vol. 85, Summer 1998, p. 8. Sulla ridefinizione del rapporto tra teoria e storia insita nella concezione di oggetti teorici si veda G. Careri, *L'"objet théorique" entre structure et histoire*, in "La part de l'oeil", n. 32 (*L'oeuvre d'art entre structure et histoire*), pp. 13-23.

17. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 45.

18. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 26.

19. M. Cometa, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 46.