

[Ripensare l'esperienza estetica: un contributo teorico-empirico]

Title: Rethinking the Aesthetic Experience: A Theoretical-Empirical Essay

Abstract: Rethinking the aesthetic experience is an urgent task to which sociology is called. Sociology intent on exploring the aesthetic foundations of the social bond needs at least to debate that the aesthetic is not exclusively reducible either to a surface veil that hides power relations, or to pure aestheticism, i.e. transient and narcissistic projections of individual impulses. The essay brings to light the main features of aesthetic experience through two readings, that of Simmel and of Durkheim. Their insights are used in the analysis of an empirical case study, the events of the Festival of Europe in Florence. In particular, the author identifies, among Festival activities, three “exemplary events” which reflect main features of the aesthetic experience: frame, rhythm and the imaginary. The concluding reflection concerns the role of these features in building an “aesthetics public sphere”.

Keywords: Aesthetic Experience, Aesthetic Sociology, Aesthetic Public Sphere, Simmel, Durkheim, Festival.

Introduzione

Sin dalla metà del XVIII secolo, quando il termine “estetica” venne introdotto dal Baumgarten per designare quella specifica disciplina che indaga la “conoscenza del bello”, esso non ha smesso di attraversare la riflessione filosofica. Da Kant, che ne diede una prima complessa sistematizzazione, a Schiller, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, fino a giungere ad autori come Lukács, Dewey, Heidegger, Gadamer, Adorno, il pantheon dei pensatori che si sono occupati di estetica, includendola nel proprio “sistema” filosofico, è divenuto sempre più affollato. È anche questo sovrapporsi di nomi, concetti, teorie, a «scoraggiare» lo studioso intento a tracciare la «storia di un'idea» che affonda le proprie radici in un lontanissimo passato, perché, come ricorda Tatarkiewicz (1975: 314), «“Esperienza estetica” fu un termine tardo per fenomeni discussi da almeno duemila anni».

Di esperienza estetica ci occuperemo in questo saggio, con l'intento di offrire, da una prospettiva sociologica, un contributo teorico-empirico alla comprensione delle caratteristiche peculiari di questo concetto. In altri termini, cercheremo di definire cosa sia un'esperienza estetica, quali siano i suoi elementi costitutivi. Affronteremo questo compito attraverso due letture: quella di Simmel, largamente riconosciuto come il sociologo classico che più ha abbracciato una visione estetica della vita sociale, e quella di Durkheim, che pure ha offerto importanti elementi di riflessione, spesso trascurati, in relazione al tema dell'esteticità dei legami sociali.

Sulla base di queste letture, poi, analizzeremo i dati raccolti da una ricerca sul campo, avente come oggetto gli eventi del *Festival d'Europa* di Firenze (nella sua edizione del 2015). Il nostro intento è quello di individuare, tra gli eventi del Festival, dei “casi esemplari”, considerati tali in quanto capaci di restituirci una testimonianza empirica di ciascuna delle proprietà che Simmel e Durkheim hanno attribuito all'esperienza estetica. Nelle riflessioni conclusive proveremo a suggerire un percorso di ricerca che connetta gli elementi dell'esperienza estetica, emersi dal nostro studio, alla costruzione di una “sfera pubblica”.

I tratti salienti dell'esperienza estetica

Almeno negli ultimi due decenni, la necessità di inglobare nell'indagine sociologica una prospettiva estetica sembra suscitare un consenso sempre più diffuso (de la Fuente 2000, 2007; Olcese, Savage 2015). Quest'ultimo riguarda l'opportunità non tanto di dare nuovo vigore a un settore specifico della disciplina sociologica - *la sociologia dell'arte* -, quanto piuttosto di promuovere una riflessione sui *fondamenti estetici del legame sociale*. Sono soprattutto le strette maglie della sociologia della cultura bourdieusiana e, in modo molto meno avvertito, la riduzione dell'estetico a "estetismo"¹, tipica di alcuni tratti del pensiero postmoderno, ad aver spinto nella direzione di ripensare il *valore dell'esperienza estetica*.

Nell'analisi bourdieusiana, l'estetica si riduce a un campo che, tra gli altri, ri-produce forme di distinzione e di dominio (Wolff 1993; Born 2010; Battani 2011). Per Bourdieu (1979, 1997: 80), il cui bersaglio critico è soprattutto l'estetica kantiana, quelli di "piacere puro", "piacere disinteressato", "universalità del giudizio di gusto" sono concetti mistificanti, in quanto nascondono il fatto che la familiarità, acquisita culturalmente, nel "contemplare" i prodotti culturali è in realtà un'azione interessata, volta a legittimare una posizione di dominio. In altri termini, quello di Bourdieu è uno sforzo rivolto sia a contestualizzare l'esperienza estetica, sia a mostrare il nesso tra quest'ultima e i dispositivi di potere che la governano e che essa contribuisce a rigenerare.

Nel discorso postmoderno, invece, l'esperienza estetica viene svuotata di tutti i suoi riferimenti funzionali, conoscitivi, morali. Una "estetizzazione diffusa", che permea innanzitutto i modi di produzione e consumo capitalistici (Jameson 1984: 14; Lash, Urry 1987, 1994), si accompagna a una profonda «crisi del reale» (Carmagnola 2002). Un flusso vorticoso e totalizzante di immagini si sostituisce alla realtà. Tutto diventa illusione, segno, «simulacro», secondo l'espressione di Baudrillard (1976, 1990), per il quale l'estetico è ciò che rimane della scomparsa del reale (e dello scambio simbolico). Tutt'al più, l'estetica diviene portatrice di un'etica superficiale e provvisoria, distinta dalle pretese universalistiche della morale e basata sul piacere di "stare insieme senza scopo": un'«etica dell'estetica», tipica delle aggregazioni «neo-tribali» postmoderne (Maffesoli 1990, 1991).²

Un ripensamento dell'esperienza estetica passa attraverso una presa di distanza da questi due approcci. Da un lato, la prospettiva bourdieusiana sembra lasciare insoluto il problema di *cosa sia* un'esperienza estetica. Come osserva Wolf (1993: 20),

È certamente vero [...] che la "disposizione estetica disinteressata" ha essa stessa una storia e che essa può essere compresa solo in relazione al momento specifico della sua insorgenza. È altrettanto vero che la categoria dell'"estetica", la separazione dell'arte dagli altri aspetti della vita sociale e pratica, è un costrutto storico-sociale. Il punto, comunque, è che queste considerazioni non risolvono il problema del valore estetico.

Dall'altro, la prospettiva postmoderna, pur riconoscendo l'innervarsi dell'estetico nel sociale, svuota l'esperienza estetica di ogni riferimento sostanziale, di ogni impegno, di ogni prospettiva temporale. In altri termini, non riconosce alle esperienze estetiche, che gli individui compiono nel quotidiano, la possibilità di assumere un carattere socialmente e politicamente produttivo (Rancière 2004; Castronovo 2007).

Gli interrogativi più urgenti ai quali una sociologia estetica si trova di fronte, allora, riguardano in primo luogo quali siano *i tratti salienti di un'esperienza estetica* e, in secondo luogo, quale sia il *valore del suo funzionamento in pubblico*. Il nostro studio intende dare risposta al primo di questi interrogativi, sulla base delle riflessioni che in tal senso hanno maturato due classici del pensiero sociologico: Simmel e Durkheim.

La "cornice" dell'esperienza estetica: l'analisi simmeliana. Tra i sociologi che hanno sviluppato una visione estetica della vita sociale un ruolo di primissimo piano è quello occupato da Simmel, considerato a ragion veduta come il fondatore di una *sociologia estetica* (de la Fuente 2007). La comprensione della dimensione estetica del mondo

1 Sulla differenza concettuale tra "estetica" ed "estetismo" rimandiamo in particolare a D'Angelo (2003).

2 Occorre precisare come non tutti gli autori che si riconoscono entro una prospettiva postmoderna declinano secondo un'accezione negativa la pervasività dell'estetica. Lash e Urry (1994), ad esempio, hanno insistito sugli aspetti positivi, in termini di riflessività, legati alla formazione di uno spazio comunicativo ed estetico postmoderno. Sul punto si veda anche Carmagnola (1989: 45).

sociale permea molti degli scritti simmeliani, non soltanto quelli esplicitamente ad essa dedicati (Frisby 1991: 73), tanto da costituire il tratto unificante della loro apparente caoticità (Davis 1973). In generale, nell'affrontare il tema fondamentale delle sue ricerche - ovvero il delicato equilibrio tra "individualità e generalità", tra "particolare e universale", tra "vita e forma" -, Simmel ha dato ampio spazio a una prospettiva estetica, o meglio, come fa notare Matteucci (2012: 75), a «un'ottica estetizzante», nel senso che «in Simmel viene meno ogni scrupolo nel dar rilievo all'apparenza, che anzi viene intesa come la maniera attraverso la quale l'essenziale si rivela rendendosi accessibile». Nelle parole di Simmel:

Per noi l'essenza dell'osservazione e della rappresentazione estetica risiede nel fatto che il tipico deve essere scoperto in ciò che è unico, ciò che segue una legge in ciò che è casuale, l'essenza e il significato delle cose nel superficiale e nel transitorio [...]. Persino il fenomeno infimo, intrinsecamente brutto, appare in un contesto di colori e di forme, di sentimenti e di esperienze che gli donano un significato straordinariamente importante (Simmel 1896: 180).

Attraverso la sfera estetica Simmel era convinto di cogliere i tratti caratteristici della vita sociale moderna (Mele 2006: 12) e le profonde trasformazioni psico-sociali da essa indotte.

Dinanzi al carattere pervasivo che l'estetico assume nell'analisi simmeliana delle interazioni sociali, la nostra ricostruzione non può che essere selettiva. Qui interessa evidenziare soprattutto un elemento dell'estetica simmeliana: il carattere di "separatezza" dell'esperienza estetica, ovvero il "gioco sui confini" che quest'ultima realizza.

Questo carattere emerge in modo particolare nel suo scritto sulla socievolezza (Simmel 1910). Per Simmel, la socievolezza è la «forma ludica della associazione» (ivi: 80), ovvero «una sorta di interazione allo "stato puro"» (Jedlowski 2011: 16), nella quale gli interessi che normalmente agitano la vita sociale scompaiono per lasciare il posto al solo gusto di «fare società». Specie nelle pratiche di conversazione, dove essa più si manifesta, la socievolezza prescinde da contenuti specifici. Il dialogo che la conversazione socievole promuove appare come «fine a se stesso», nel senso «artistico dell'intrattenimento» (Simmel 1910: 87). Scopo della conversazione socievole non è la ricerca di un accordo intersoggettivo. L'argomento di cui si discute - sostiene Simmel - è soltanto uno «strumento per alimentare la vitalità [*Lebendigkeit*], l'auto comprensione e la coscienza collettiva del gruppo» (ivi: 89, corsivo nostro). Il «puramente socievole» diventa così riconoscibile dall'*incremento di vitalità* che esso produce; un elemento, quest'ultimo, in continuità con l'analisi kantiana del sentimento connesso al giudizio estetico, il quale «implica», nelle parole del filosofo, «un sentimento di agevolazione e intensificazione della vita» (Kant 1790: §23, 159).³ Ma cosa rende possibile (e riconoscibile) l'esperienza estetica della socievolezza? La condizione essenziale del suo sussistere, per Simmel, risiede nel suo essere separata dalle pressioni esercitate da ciò che è culturalmente e socialmente oggettivato. La socievolezza pura la si rintraccia laddove essa non cede alle pressioni della vita reale, perché, combinandosi con quest'ultima, essa diventa «il più delle volte fuorviante» (Simmel 1910: 85). Il carattere formale dell'esperienza socievole va interpretato, dunque, come separazione dal mondo dell'utilità e degli interessi. In un certo senso, la socievolezza non ammette le intrusioni della vita reale; essa necessita di un distacco, di un confine che la separi da quest'ultima e che, al tempo stesso, concentri verso l'interno il sentire dei suoi partecipanti. La socievolezza assomiglia in questo modo all'opera pittorica che rivendica la propria autonomia dal mondo circostante. In un breve saggio dal titolo *La cornice del quadro* (1902), Simmel chiarisce questa duplicità della funzione del confine nel creare un'esperienza estetica. L'autonomia, nel caso dell'esperienza visiva di un quadro, è garantita dal lavoro svolto dalla cornice. Essa «esclude l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera e contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile» (ivi: 210-211). Tuttavia, la cornice rappresenta anche ciò che mette in comunicazione l'opera con il mondo esterno: «nell'ambito del visibile [la cornice] deve svolgere il compito di mediare tra l'opera d'arte e il suo *milieu*, separando e congiungendo - compito analogo a quello che nell'ambito storico riguarda l'individuo e la società che si schiacciano reciprocamente» (ivi: 217).

Seguendo Simmel, quindi, riconosciamo un'esperienza estetica dalla presenza di un *frame* (di una cornice) che la distingue e la tiene separata: nel caso della socievolezza, dalle «esigenze oggettive» (Simmel 1910: 83) della

³ Su questa caratteristica del giudizio estetico in Kant rimandiamo in particolare a Ferrara (2008).

vita moderna; nel caso dell'opera pittorica, dalle pressioni del mondo esterno, rispetto alle quali la cornice del quadro opera una «chiusura incondizionata», concentrando l'attenzione dell'osservatore verso l'interno (Simmel 1902: 210).

Ritmo e immaginario nell'esperienza estetica: l'eredità durkheimiana. Lo sforzo che ci accingiamo a compiere, ovvero quello di recuperare l'eredità durkheimiana al fine di individuare le caratteristiche dell'esperienza estetica, potrebbe sembrare, in prima battuta, quanto meno mal fondato. Il rapporto di Durkheim e dei durkheimiani con l'arte e i fenomeni estetici è ricco di ambivalenze e sfumature (Riley *et alii* 2013). Spesso nei suoi scritti, Durkheim subordina decisamente la cultura estetica alle esigenze della morale. Pur assomigliando a quest'ultima per la sua «economia interna», in quanto capace di «trar fuori l'individuo da se stesso», l'arte, sostiene Durkheim, non può essere posta sul suo stesso piano, poiché allontana dalle «azioni concrete», dal «mondo dei vivi», cullandosi in «puri giochi dell'immaginazione», in «fantasticherie raffinate anziché consistere in atti precisi ed efficaci destinati a mantenere o a trasformare la realtà» (Durkheim 1925: 700).

Eppure, lo stesso Durkheim offre una visione molto precisa dell'esperienza estetica, ponendola a fondamento della creazione dei legami sociali. Ci riferiamo a diversi passaggi de *Le forme elementari della vita religiosa* (Durkheim 1912), nei quali egli evidenzia la natura estetica dei legami sociali generati dal sacro e dai riti. Ciò che Durkheim mette in luce è la natura intrinsecamente estetica delle performance rituali. In particolare, dall'analisi durkheimiana del rituale emergono, a nostro avviso, due caratteristiche dell'esperienza estetica: *il ritmo* (la sincronizzazione) e la sua *natura immaginativa*.

Un merito, spesso assai poco considerato, dell'analisi durkheimiana del rito è l'aver messo in evidenza la sua complessa natura pratico-corporea, ancor prima che simbolica (Rawls 2004). L'espressività corporea che sprigiona dai riti viene colta da Durkheim in particolar modo quando egli si accinge a descrivere una fase essenziale durante la quale si manifesta la natura poetica del processo rituale: i momenti di «effervescenza collettiva». Questi ultimi vedono protagonisti individui o gruppi familiari isolati e normalmente distanti gli uni dagli altri, che - argomenta Durkheim - si aggregano in numero relativamente alto, così sperimentando una sorta di «effervescenza psichica», «una specie di elettricità che li trasporta con rapidità a un grado straordinario di esaltazione» (Durkheim 1912: 274). Si tratta di un sentimento tumultuoso, convulso, che, tuttavia, tende ad assumere un *ritmo* regolare attraverso la *sincronizzazione* dei gesti, delle urla e dei movimenti prima disordinati. È quindi dalla «fusione totale» (Watts Miller 2004) delle forme espressive e dall'esposizione ai suoni, ai colori, agli odori e ai movimenti degli altri, che avrebbe origine la performance rituale, quale azione per mezzo della quale gli individui costruiscono e allo stesso tempo manifestano ai presenti il significato del proprio agire. Prima ancora che la formazione di oggetti simbolici condivisi, nel corso dell'evento rituale ha luogo una sorta di «significanza originaria» (Langer 1954: 203-204), basata su elementi percettivi - *estetici*, nel significato etimologico di questa parola -, attraverso la quale la molteplicità dei dati esperienziali viene ad essere organizzata in una forma comune. Se, quindi, il tema centrale de *Le forme* può essere considerato l'indagine riguardante «le origini della socialità [e] della società umana» (Allen 1998: 150), queste ultime vanno ricercate nell'esperienza, imbevuta di elementi estetici, che gli individui maturano nel corso dell'effervescenza rituale.

Altro elemento essenziale dell'analisi durkheimiana del rituale è l'attribuzione a quest'ultimo della capacità di creare un mondo immaginato o «finzionale». Questa capacità ha tante più possibilità di manifestarsi quanto più spiccata diviene la qualità estetica delle performance rituali. È questo il caso dei riti «rappresentativi» o «idealistici» che Durkheim analizza a conclusione della sua analisi delle forme di «culto positivo» - nel capitolo IV del Libro III de *Le forme*. In poche, ma dense pagine, Durkheim riassume la sua visione del rapporto tra religione e arte, e tra immaginazione e rito. Nelle sue parole:

[...] la religione non sarebbe stata se stessa se non facesse posto alle libere combinazioni del pensiero e dell'attività, al gioco, all'arte, a tutto ciò che ricrea lo spirito affaticato dalla soggezione del lavoro quotidiano [...]. L'arte non è soltanto un ornamento esteriore di cui il culto si adornerebbe per dissimulare ciò che può avere di troppo austero e di troppo rude: il culto ha qualcosa di estetico per sé (Durkheim 1912: 445).

Per Durkheim la vita religiosa non è soltanto una «vita seria», ma anche il luogo ove si liberano la creatività

dello spirito umano e la sua immaginazione. Anche nei riti, non esiste una netta contrapposizione tra la loro componente seria e quella ludica. Tra le due non c'è soluzione di continuità.

La semplice gioia, il corroborio profano, non ha un intento serio, mentre una cerimonia rituale comporta sempre, nel suo insieme, uno scopo grave. Occorre anche osservare che non c'è forse gioia in cui la vita seria non abbia qualche eco. In fondo, la differenza è piuttosto nella diversa proporzione in cui questi due elementi sono combinati (*ivi*: 446).

La componente ludica ed estetica sembra emergere con maggiore evidenza nei riti rappresentativi, ovvero in quei riti non direttamente rivolti alla riproduzione della specie totemica (i riti clanici dell'*Intichiuma*). Come nel caso delle feste che si celebrano in onore del serpente Wollunqua, presso la tribù dei warramunga, alla base di queste occasioni cerimoniali - osserva Durkheim - vi è la celebrazione di esseri immaginari, «puramente mitici» (*ivi*: 439). In queste circostanze, che assomigliano a delle specie di «ricreazioni collettive» (*ivi*: 443), l'immaginazione ludico-estetica ha maggiori possibilità di trovare sfogo, in quanto, «nella misura in cui gli esseri a cui il culto è rivolto sono immaginari, essi sono incapaci di contenere e di regolare questa esuberanza [effervescenza collettiva]» (*ivi*: 445). Quanto più immaginari sono gli esseri che il rito crea e rappresenta, tanto più esso assume una connotazione estetica⁴. In altri termini, vi sarebbe per Durkheim una diretta correlazione tra immaginario (astrazione) ed esperienza estetica, la cui performance contribuisce, nel rito, a una trasposizione della realtà e alla creazione di un mondo finzionale. Quest'ultimo, occorre dire, non rappresenta per Durkheim un mondo abitato dalla pura fantasia e da pulsioni edonistiche. Del resto, «quando un rito non serve più che a distrarre, non è più un rito» (*ibidem*). Piuttosto, nel pensiero durkheimiano, moralità ed estetica si fondono nella creazione di un immaginario condiviso.

In sintesi, “cornice”, “sincronizzazione ritmica” e “immaginario” (creazione di un mondo finzionale) costituiscono tre aspetti salienti di un'esperienza estetica⁵, che ovviamente possono trovarsi più o meno mescolati nel caso concreto.

Cornice, ritmo e immaginario nelle performance del Festival d'Europa di Firenze

Di seguito cercheremo di applicare la griglia teorica restituitaci dalle riflessioni di Simmel e Durkheim, in merito alle caratteristiche dell'esperienza estetica, all'analisi di un caso concreto: gli eventi del Festival d'Europa di Firenze (d'ora in poi solo *Festival d'Europa* o *Festival*).

⁴ Ciò accade soprattutto quando i riti veicolano forme allargate di solidarietà, come nel caso dei riti inter-tribali di iniziazione, durante i quali, come emerge dall'analisi durkheimiana, prendono vita quelli che egli definisce «dei internazionali» (Durkheim 1912: 354, 489-490). Su questo punto mi permetto di rinviare a Verderame (2014).

⁵ Queste caratteristiche – cornice, ritmo e immaginario – che abbiamo ricavato dalle letture di Simmel e Durkheim emergono come rilevanti nel definire l'esperienza estetica anche in alcune interpretazioni a noi più vicine circa questo oggetto di studio. Ad esempio, Leddy (2005: 7), individua come aspetti fondamentali di un'esperienza estetica il suo carattere ritmico-sensoriale e la sua «apprensione immaginativa». Sulla stessa linea si muovono le considerazioni di Berleant (2005: 27) che, nel proporre alcune «idee per un'estetica sociale», evidenzia il carattere di «scoperta» inscritto nell'esperienza estetica. Di particolare rilevanza, poi, è la posizione sostenuta da D'Angelo (2011). Nelle sue parole, «l'esperienza estetica è una sorta di reduplicazione, di raddoppiamento dell'esperienza che solitamente compiamo, e [...] in questa duplicazione i caratteri dell'esperienza vengono al tempo stesso attenuati ed intensificati (*ivi*: 79, corsivi nel testo). L'attenuazione – egli sostiene – deriva dal carattere “gratuito” dell'esperienza estetica, ossia dal fatto che essa non risulta legata al perseguimento di scopi immediati; l'intensificazione, allora, è conseguenza del rivolgersi di tale esperienza verso se stessa e non verso qualcosa di esterno. Qui ritroviamo una corrispondenza con la riflessione simmeliana circa la necessità che una cornice delimiti l'esperienza estetica, creando quel “gioco” tra interno ed esterno che la caratterizza. Ancora di maggior rilievo è quanto l'autore fa poi osservare in relazione all'effetto di duplicazione prodotto dall'esperienza estetica. Tale effetto riguarda sia la forma sia i contenuti dell'esperienza. La duplicazione della forma è, ad esempio, evidente nel *ritmo* (*ivi*: 80). Per l'autore, il ritmo non è altro che una segmentazione arbitraria del tempo che viene fatta aderire a dei gesti. In questo modo il dato puramente naturale viene sottoposto a una convenzione umana. L'azione duplicatrice dell'esperienza estetica, inoltre, riguarda i *contenuti* della stessa. L'esperienza estetica – sostiene D'Angelo – ha un carattere squisitamente *finzionale*. Essa, cioè, crea un “mondo parallelo”, sganciato dalle esperienze ordinarie, nel quale è possibile affinare le proprie capacità di confrontarsi con situazioni che non si è potuto esperire in altro modo (*ivi*: 81-82).

Organizzato con cadenza biennale⁶ e giunto nel 2015 alla sua terza edizione, il Festival d'Europa è un macro-evento complesso, caratterizzato da una pluralità di "avvenimenti" di piccole e grandi dimensioni in termini di partecipazione, con al centro l'Europa nelle sue molteplici manifestazioni.

Come in quella precedente, anche nell'edizione del 2015 gli eventi inseriti nella programmazione hanno superato la centinaia, distribuiti nell'arco di cinque giornate dal 6 al 10 maggio. A proporli sono stati sia soggetti istituzionali (ad esempio le Università, le Scuole, ecc.) sia organizzazioni della società civile⁷.

È possibile individuare tre tipi di evento all'interno del Festival, sulla base delle forme di coinvolgimento promosse: 1) *eventi di tipo cognitivo* (convegni, seminari, workshop, tavole rotonde, dibattiti, incontri formativi, laboratori), 2) *eventi di tipo ludico-estetico* (concerti, rappresentazioni teatrali, degustazioni, giochi, performance di strada, ecc.), 3) *eventi rituali o "ritual like"*, come incontri di piazza e cerimonie celebrative. Gli eventi del Festival inizialmente programmati sono stati in tutto centoventicinque, quattordici dei quali, però, non hanno trovato la luce per motivi organizzativi. Quelli effettivamente svolti (n. 111) risultano così suddivisi in base alla nostra tipologia.

Tab. 1. *Eventi programmati (v.a.), eventi realizzati (v.a.)*

	Tipo cognitivo	Tipo ludico-estetico	Tipo rituale	Totale
Eventi programmati	57	60	8	125
Eventi realizzati	52	51	8	111

Occorre premettere come la ricerca non abbia avuto come obiettivo programmato quello di rilevare i modi dell'esteticità promossi dal Festival. Attraverso una *survey* tra i suoi partecipanti e l'uso di un questionario auto-somministrato, il nostro scopo è stato quello di far emergere l'idea di Europa condivisa dagli stessi e le loro attitudini cosmopolite (Verderame 2016). Insieme a questa indagine di tipo quantitativo, poi, abbiamo condotto una serie di interviste semi-strutturate rivolte a dei testimoni privilegiati. È da queste ultime che abbiamo ricavato del materiale riguardante l'esperienza estetica che qui presenteremo.

Le interviste condotte sono state in tutto venticinque. Esse hanno coinvolto, innanzitutto, quattro rappresentanti della struttura organizzativa del Festival. Attraverso queste interviste e attraverso l'esame del materiale informativo auto-prodotto a livello istituzionale (brochure, schede progettuali, sito web del Festival, ecc.) abbiamo ricostruito l'insieme delle iniziative che la manifestazione fiorentina ha ospitato. Altre ventuno interviste hanno riguardato sette partecipanti (a eventi di tipo cognitivo, ludico e "*ritual like*") e quattordici organizzatori di singole manifestazioni, di cui sei rappresentanti di istituzioni pubbliche (Scuole, Università, Agenzie pubbliche, ecc.), cinque dell'associazionismo non profit e tre del mondo imprenditoriale. La traccia di intervista ha toccato, prevalentemente, i seguenti temi: le caratteristiche dell'evento, il suo contributo alla costruzione di un'identità europea e la formulazione di un giudizio complessivo sul Festival d'Europa.

6 Istituto Universitario Europeo (EUI), Comune e Città metropolitana (ex Provincia) di Firenze, Regione Toscana sono stati i soggetti promotori del Festival.

7 Nello specifico, le proposte di evento sono giunte al braccio operativo che organizza il Festival, ovvero Fondazione Sistema Toscana, tramite un bando di adesione pubblica, pubblicizzato diversi mesi prima della settimana in cui si è svolta la manifestazione. Una volta selezionate in base alla disponibilità di risorse economiche e logistiche da parte del "Comitato" dei soggetti promotori, tali proposte sono state inserite nel palinsesto ufficiale. A questa organizzazione ha collaborato, poi, l'Ufficio Europe-Direct di Firenze, promotore di una manifestazione anch'essa dedicata all'Europa, dal titolo "Notte blu". Quest'ultima è annuale e ha avuto origine precedentemente al Festival, cioè prima del 2011. Ad ogni biennio, in occasione del Festival, la "Notte blu" confluisce nella programmazione di quest'ultimo, contribuendo così a formare un'unica manifestazione. Nel nostro lavoro abbiamo fatto riferimento al Festival nel suo complesso, cioè comprensivo della "Notte blu".

Dalla elaborazione testuale delle interviste, condotta attraverso una codificazione induttiva dei temi (*unità di classificazione*) (Strauss 1987), ci è apparso in modo sempre più evidente come l'esteticità fosse una componente essenziale del Festival e del suo modo di trasmettere l'idea di Europa.

Ciò emerge, in prima battuta, dalla distribuzione degli eventi del Festival, riportata nella Tab. 1. Essa mostra come i due poli, cognitivo e ludico-estetico, del *continuum* lungo il quale hanno preso vita le dinamiche partecipative interne al Festival siano rappresentati quasi in egual misura. Parliamo di *continuum* in quanto la distinzione che questa tipologia introduce non va considerata in modo troppo rigido. In realtà, almeno secondo gli intenti di chi ha organizzato il Festival, "gioco" e "formazione" rappresentano due momenti complementari nella socializzazione ai temi europei. Il Festival, come ci riferisce una rappresentante delle istituzioni organizzatrici, ha in tutte e tre le edizioni sin ora svolte «sempre cercato di mettere insieme momenti di gioco e momenti seri, cultura, riflessioni e pensiero politico». Il tentativo non solo di far convivere questi due momenti all'interno della programmazione, ma di portarli a sintesi all'interno di uno stesso evento, disegna – secondo un altro organizzatore del Festival – «un percorso apparentemente più tortuoso, ma in fondo più diretto, nell'avvicinare i cittadini all'Europa». «Il fatto di promuovere un coinvolgimento leggero, insieme a uno più impegnato – prosegue l'intervistato – non vuol dire cadere nel banale. In fondo, un festival non può essere solo convegni».

La creazione di momenti di socializzazione, imbevuti di un coinvolgimento di tipo estetico, ha beneficiato, poi, di una scelta organizzativa non perseguita nelle scorse edizioni, quella di concentrare gran parte degli eventi in alcune *location* cittadine: Piazza Santa Maria Novella, la Biblioteca delle Oblate, il complesso delle ex carcere delle Murate. Così si esprime a tal proposito un altro organizzatore della manifestazione:

Si è trattato di una scelta in parte imposta da logiche di budget, in parte ... questa è stata una scelta oculata. Concentrare gli eventi offre ai cittadini un luogo dove fruire di tanti eventi, quasi in contemporanea, di farli vivere, di farli immergere. Quindi una scelta di razionalizzazione organizzativa, ma anche la logica di creare delle piccole cittadelle dove c'è una concentrazione particolare di eventi.

Se, in generale, l'esteticità ha giocato un ruolo importante nell'architettura complessiva del Festival, alcuni suoi eventi sono particolarmente rappresentativi di specifiche modalità di coinvolgimento estetico, basate rispettivamente sulla *cornice*, sul *ritmo* e sull'*immaginario*, ovvero sulle tre componenti dell'esperienza estetica che abbiamo ricostruito attraverso le letture di Simmel e Durkheim. In particolare, abbiamo individuato tre "casi esemplari" che qui illustreremo: l'esposizione "*The Art is in the Square*", le performance di "*In Europa a passo di danza*" e la rappresentazione denominata "*Bundesallee 133*", dedicata al rogo dei libri di Berlino (1913).

La cornice. Tra gli eventi promossi dal Festival, quello denominato "*The Art is in the Square*" ha un significato particolare per le nostre argomentazioni. In questo evento, più che in altri, emerge il carattere costitutivo della "cornice" nel definire un'esperienza estetica. L'evento, organizzato dall'Istituto Lorenzo De' Medici di Firenze, consisteva in una mostra di pittura e disegni allestita dagli studenti stranieri dell'Istituto. I lavori erano esposti su una serie di pannelli disposti lungo quattro fila nel perimetro antistante l'Istituto, in un luogo molto frequentato di Firenze (Piazza San Lorenzo). Il loro contenuto era il più vario. Esse raffiguravano l'idea di Europa nutrita dagli studenti stranieri e, più in generale, il loro modo di intendere la "cooperazione tra i popoli". Scopo dell'evento, tuttavia, è stato non tanto la promozione delle opere in sé, quanto piuttosto quello di creare momenti di socializzazione tra gli studenti stranieri e la cittadinanza.

Molte volte non si capisce perché vi siano tanti studenti stranieri a Firenze. Questo evento ci dà la possibilità di farli interagire con la cittadinanza, di farli sentire parte. [...] Fondamentale è il linguaggio visivo, un linguaggio che può rompere le barriere e far iniziare un dialogo, come sta succedendo qui, con i ragazzi per strada. Ci sono state diverse persone che li hanno interrogati. Nasce così un rapporto, che ovviamente sta a noi, poi, far evolvere. [Direttrice dell'Istituto Lorenzo De' Medici]

Il valore di questo evento va ricercato, come nella socievolezza simmeliana, non tanto nei suoi contenuti, ma nella sua forma, ovvero nella creazione di una *cornice* che separando uno spazio dall'ambiente che lo circonda ne favorisce la fruizione secondo una logica diversa. La cornice disegnata da "*The Art is in the Square*" ha reso possibile

ritagliare dal flusso caotico della mobilità cittadina un piccolo, ma significativo, spazio di socialità. L'evento può essere ricondotto a quelle forme di "stare insieme in pubblico" che, come osserva Turnaturi (2011), sono caratterizzate dalla «casualità», dall'essere «mobili e spontanee» (ivi: 16). Proprio questo carattere transitorio - argomenta la studiosa - rende la «trasferibilità» di queste forme di socialità «tutta da verificare». Tuttavia, questa è la sua ipotesi, le *socialità casuali* possono produrre una sorta di «educazione sentimentale», ovvero forme di conoscenza e rispetto reciproco che trasformano «luoghi altrimenti incerti e insignificanti» in «spazi sociali» (ivi: 34).

La sincronizzazione ritmica. Il ritmo è al centro dell'evento organizzato dall'Associazione culturale Balburrasca, denominato *In Europa a passo di danza*, anch'esso tenutosi in uno spazio pubblico: una delle due piazzette interne al complesso delle Murate. L'evento è consistito nel coinvolgimento dei presenti, mediamente una ventina ad ogni incontro, in una serie di danze inscenanti un repertorio di tradizioni popolari europee. Lo spirito di questo evento ci viene illustrato dalla sua organizzatrice che individua proprio nel ritmo e, in generale, nella danza gli strumenti per favorire "un'educazione transculturale".

C'è modo di comunicare molto di più danzando che con le parole, perché la danza va oltre i confini e le barriere, basta farsi portare dalla musica e non ci sono persone che non sanno ballare. [...] Chi viene alle nostre feste ne esce sempre felice, perché si è aperto agli altri senza parlare, ma solo partecipando alle danze [...]. Dalla sincronizzazione dei gesti può nascere una riflessione sulle altre culture. Il nostro intento è quello di mostrare come ogni paese, ogni danza, ha dei gesti legati a una tradizione, magari secolare. La danza è un modo per entrare in tradizioni diverse in punta di piedi.

L'Estetica, come disciplina, ha dedicato molte riflessioni alla danza e al suo ruolo educativo (per una ricostruzione: McFee 2001). Qui vogliamo sottolineare il ruolo complementare, piuttosto che sostitutivo rispetto all'esercizio di una "ragione verbale", che questo tipo di esperienze ricopre nell'istituire uno spazio comunicativo transculturale. Ci appaiono illuminati a tal proposito le considerazioni del regista e antropologo Richard Schechner (1988: 187)

[...] quando un gruppo, dal più semplice al più sofisticato, ha intenzione di comunicare con un altro attraversando confini diversi (linguistici, politici, culturali, geografici) il principale segnale iniziale è uno scambio di performance, una reciproca esibizione [*display*] di rituali. C'è qualcosa nella danza, nella musica, nel teatro e nel rituale che non ha bisogno di traduzione - perfino se c'è talmente tanto di culturalmente specifico che servirebbe una vita intera di studio per capire le performance di una cultura che non è la propria.

In cosa consiste questo "qualcosa" che consente di instaurare una comunicazione transculturale? Per Schechner, esso è rappresentato da «emozioni primarie universali». La trasmissione di queste ultime avviene proprio attraverso una sequenzialità ritmica che, non a caso, impregna tutte le performance citate dall'autore (danza, musica, teatro ecc.).

L'immaginario. Come sarebbe un mondo senza libri? Cosa sarebbe stato di noi europei se l'orda nazista fosse riuscita nell'intento di cancellare i capolavori di Proust, Joyce, Thomas Mann e di molti altri ancora? La rappresentazione "*Bundesallee 133*", inscenante il rogo dei libri di Berlino del 10 maggio 1933 (ve ne furono in molte altre città tedesche) ne ha dato una vivida rappresentazione. Nelle diverse sale della Biblioteca delle Oblate, dove si è tenuto l'evento, l'atmosfera era spettrale e carica di silenzio, nonostante le decine di persone intervenute. In una sala, degli attori in completa tuta bianca e indossanti maschere antigas si aggiravano tra scaffali insolitamente vuoti, come a rappresentare una sorta di "*day after*", come se tutti i libri del mondo fossero per sempre scomparsi. In un'altra sala, completamente buia, decine di libri illuminati da una luce fioca erano accatastati alla rinfusa sui tavoli, come in una pira funeraria, mentre in sottofondo una voce ripeteva i nomi degli autori e i titoli delle opere bandite dalla follia nazista. In un'altra sala ancora, degli attori posti su dei piedistalli, immobili e scuri in volto, si rianimavano al passaggio del visitatore, incominciando a leggere brani dei volumi bruciati. È questa commistione di linguaggi estetici ad aver creato, secondo un membro della Associazione *Attodue*,

organizzatrice dell'evento, «la possibilità di veicolare un messaggio così forte in maniera più profonda e più diretta, [...] rappresentando un mondo immaginario, senza libri». È questo dunque un evento in cui la mediazione dell'esperienza estetica è risultata decisiva per la formazione di un mondo del “come se”, un mondo finzionale. Insieme a questo elemento, occorre rilevare come “*Bundesallee 133*” sia stato un evento fortemente intriso di ritualità. Nella dicotomia *bene/male* che esso ha alimentato, il “simbolo sacro” è il “libro”, ovvero il valore della cultura, a cui si oppone il “male radicale” della guerra, incarnato dalla follia nazista. L'immaginario promosso da “*Bundesallee 133*” è altamente generalizzabile: il messaggio trasmesso supera ampiamente i confini dei gruppi e delle generazioni che hanno fatto esperienza di quell'episodio. Del resto, come ci conferma il membro della Associazione che abbiamo intervistato, il rogo dei libri di Berlino è stato un «punto di partenza per cercare di promuovere una riflessione più ampia». Proprio la maggiore astrattezza dell'immaginario, legato a questo evento, ha aperto lo spazio a modalità rappresentative di tipo estetico. Come è emerso dalla lezione durkheimiana, v'è una diretta correlazione tra astrazione immaginativa ed esperienza estetica.

In definitiva, i tre eventi sui quali abbiamo richiamato l'attenzione esemplificano i tratti essenziali di un'esperienza estetica: la cornice, il ritmo e l'immaginario. Nelle riflessioni conclusive cercheremo di avanzare alcune ipotesi interpretative su quale possa essere il ruolo di queste proprietà dell'esperienza estetica nella costruzione di una *sfera pubblica*.

Conclusioni

“Ripensare l'esperienza estetica” è il compito urgente a cui è chiamata una sociologia che, intenta a esplorare i fondamenti estetici del legame sociale, vuole quanto meno sollevare il dubbio che l'estetico non sia riducibile *esclusivamente* né a un velo superficiale che nasconde logiche di dominio, né a puro estetismo, ovvero a proiezione transeunte e narcisistica di pulsioni individuali. In particolare, una sociologia che ingloba l'estetico all'interno della sua prospettiva di ricerca è chiamata a rispondere a due interrogativi: *cosa sia* un'esperienza estetica e quale sia il *valore del suo funzionamento in pubblico*. Il nostro studio ha cercato di dare risposta al primo di questi interrogativi.

Nel difficile compito di definire l'esperienza estetica ci siamo affidati a due letture, quella di Simmel e quella di Durkheim, sulla base delle quali abbiamo individuato tre sue caratteristiche salienti: la *cornice*, il *ritmo* e l'*immaginario*. Abbiamo applicato le intuizioni simmeliane e durkheimiane all'analisi di un caso studio, il Festival d'Europa di Firenze, identificando tra gli eventi che esso ha ospitato quelli che, a nostro avviso, hanno messo meglio in risalto le proprietà di un'esperienza estetica. La nostra riflessione conclusiva riguarda il ruolo ricoperto da queste proprietà nella costruzione di una “sfera pubblica estetica”.

Come noto, il concetto di “sfera pubblica” è intimamente legato alle riflessioni di Jürgen Habermas (1962) che ravvisava nella stessa un luogo ove è possibile la maturazione di una critica sociale basata su processi discorsivi. Nella vita dei salotti culturali della Londra tra Seicento e Settecento e nelle discussioni sui testi letterari che lì si svolgevano, Habermas ha individuato le origini della sfera pubblica. Proprio l'aver trascurato il ruolo svolto dalla cultura estetica e, più in generale, l'aver escluso dall'analisi della sfera pubblica modalità di comunicazione affettivo-estetiche, rappresentano, per alcuni studiosi (McGuigan 2005; Dahlberg 2005; Jones 2007; Jedlowski, Affuso 2010; Jedlowski 2011), i limiti della prospettiva habermasiana. In altri termini, la partecipazione alla vita pubblica si manifesta non soltanto attraverso un dibattito razionale, ma anche attraverso modalità di coinvolgimento connotate in senso estetico e affettivo (Sassatelli 2012).

Anche a fronte di questo invito a recuperare una visione estetica della sfera pubblica, rimane comunque da affrontare l'interrogativo riguardante le circostanze che rendono, per dirla con Jones (2007: 89), la “sfera pubblica estetica” acritica e soggetta a logiche “egemoniche” e “governamentali”. A tal riguardo risulta utile, a nostro avviso, ritornare alle caratteristiche dell'esperienza estetica prima tracciate. Queste ultime possono aiutarci a comprendere «i limiti normativi» (*ibidem*) del concetto di sfera pubblica estetica.

In generale, crediamo si possa affermare che la realtà sociale contemporanea abbia dato vita a una “defusione” dell'esperienza estetica, a una separazione dei suoi elementi costitutivi. Vale per l'esperienza estetica quanto Alexander (2006) sostiene circa la performance in generale. In altri termini, nelle performance odierne, gli individui sperimentano delle esperienze estetiche che esaltano una soltanto delle sue componenti - la cornice,

il ritmo e l'immaginario - senza che avvenga una fusione tra le stesse. Ecco, allora, i rischi a cui va incontro un'esperienza estetica. L'esaltazione dell'elemento della cornice, in assenza di un coinvolgimento ritmico o di un immaginario condiviso, produce quelle tante situazioni di "semplice compresenza" in cui si risolvono molte performance estetiche contemporanee. Sono rilevanti a tal riguardo le riflessioni di Roche (2011) sui mega-eventi, come Expo, le Olimpiadi o i campionati mondiali di calcio. Egli definisce queste manifestazioni come produttive di un *cosmopolitismo minimale*, proprio a significare come l'unico effetto che esse generano è una semplice compresenza in uno stesso luogo.

La cornice è l'elemento basilare dell'esperienza estetica. Senza di essa quest'ultima non potrebbe esistere. Altrettanto necessaria, tuttavia, è la sinergia tra ritmo e immaginario. Da una parte, senza "sincronizzazione ritmica" l'esperienza estetica rimerebbe disancorata dagli aspetti pragmatici dell'esistenza. È la condivisione ritmica a rendere l'esperienza estetica un'esperienza propriamente sociale, ovvero a segnare il suo passaggio da una dimensione privata a una pubblica. Dall'altra, in assenza di un immaginario condiviso⁸, il coinvolgimento corporeo rimarrebbe fine a se stesso, tramutandosi in un'esperienza transitoria, superficiale, schiacciata sul presente. Occorre allora indagare su quali tipi di immaginario fanno leva le performance estetiche contemporanee; e su queste basi, definire la loro inclusività/esclusività, la loro rilevanza sociale e politica.

Questo percorso di ricerca sposta l'attenzione sul funzionamento in pubblico dell'esperienza estetica (sfera pubblica estetica). Si tratta - come accennato - di un tema particolarmente rilevante nella maturazione di una sociologia che ingloba l'estetico nel suo orizzonte di ricerca. Da parte nostra, ci siamo limitati a proporre solo alcune riflessioni in questa direzione, cercando di assolvere a un compito preliminare: quello di definire i tratti essenziali di un'esperienza estetica.

Riferimenti bibliografici

- Alexander J.C. (2006), *Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy*, in J.C. Alexander, B. Giesen, J.L. Mast (eds.), *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Allen N.J. (1998), *Effervescence and the Origins of Human Society*, in N.J. Allen, W.S.F. Pickering, W. Watts Miller (eds.), *On Durkheim's Elementary Forms of Religious Life*, London and New York: Routledge.
- Battani M. (2011), *Aura, Self, and Aesthetic Experience*, in «Contemporary Aesthetics», 9, on line. Consultato il 10 febbraio 2016. <http://www.contempaesthetics.org/>
- Baudrillard J. (1976), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano: Feltrinelli, 1979.
- Baudrillard J. (1990), *La trasparenza del male*, Milano: SugarCo, 1991.
- Berleant A. (2005), *Ideas for a Social Aesthetic*, in A. Light, J.M. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, New York: Columbia Press.
- Born G. (2010), *The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production*, in «Cultural Sociology», 4, 2.
- Bourdieu P. (1979), *La distinzione*, Bologna: il Mulino, 1983.

⁸ Qui intendiamo un immaginario che, come per Durkheim, contempi al suo interno istanze estetiche e morali.

- Bourdieu P. (1997), *Meditazioni pascaliane*, Milano: Feltrinelli, 1998.
- Carmagnola F. (1989), *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Milano: Guerini e Associati.
- Carmagnola F. (2002), *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Roma: Meltemi.
- Castronovo R. (2007), *Beautiful Democracy. Aesthetics and Anarchy in a Global Era*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- D'Angelo P. (2003), *Estetismo*, Bologna: il Mulino.
- D'Angelo P. (2011), *Estetica*, Roma-Bari: Laterza.
- Dahlberg L. (2005), *The Habermasian public sphere: Taking difference seriously?*, in «Theory and Society», 34.
- Davis M.S. (1973), *Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality*, in «Social Forces», 51, 3.
- de la Fuente E. (2000), *Sociology and Aesthetics*, in «European Journal of Social Theory», 3, 2.
- de la Fuente E. (2007), *On the Promise of a Sociological Aesthetics: From Georg Simmel to Michel Maffesoli*, in «Distinktion», 15.
- Durkheim É. (1912), *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma: Meltemi, 2005.
- Durkheim É. (1925), *L'educazione morale*, Torino: Utet, 1977.
- Ferrara A. (2008), *La forza dell'esempio. Il paradigma del giudizio*, Milano: Feltrinelli.
- Frisby D. (1991), *The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation*, in «Theory, Culture & Society», 8, 3.
- Habermas J. (1962), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari: Laterza, 2001.
- Jameson F. (1984), *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano: Garzanti, 1989.
- Jedlowski P. (2011), *Socievolezza e sfera pubblica. Tipi di conversazione nei 'luoghi terzi'*, in «Sociologia della comunicazione», a. XXII, 41-42.
- Jedlowski P., Affuso O. (2010, a cura di), *Il concetto di sfera pubblica: Habermas rivisitato*, Cosenza: Pellegrini.
- Jones P. (2007), *Beyond the Semantic 'Big Bang': Cultural Sociology and an Aesthetic Public Sphere*, in «Cultural Sociology», 1, 1.
- Kant I. (1790), *Critica del Giudizio*, 5 ed., traduzione di A. Gargiulo, Roma-Bari: Laterza, 2010.
- Langer S.K. (1954), *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio mito rito e arte*, Roma: Armando, 1972.
- Lash S., Urry J. (1987), *The End of Organized Capitalism*, Cambridge: Polity.
- Lash S., Urry J. (1994), *Economy of Signs and Spaces*, London: Sage.
- Leddy T. (2005), *The Nature of Everyday Aesthetics*, in A. Light, J.M. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, New York: Columbia Press.
- Maffesoli M. (1990), *Nel vuoto delle apparenze. Per un'etica dell'estetica*, Milano: Garzanti, 1993.
- Maffesoli M. (1991), *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Milano: Guerini e Associati, 2004.
- Matteucci G. (2012), *Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Milano e Udine: Mimesis.
- McFee G. (2001), *Dance*, in B. Gaut, D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London and New York: Routledge.
- McGuigan J. (2005), *The Cultural Public Sphere*, in «European Journal of Cultural Studies», 8, 4.
- Mele V. (2006), *Introduzione a G. Simmel, Estetica e sociologia. Lo stile della vita moderna*, Roma: Armando.

- Olcese C., Savage M. (2015), *Notes towards a 'social aesthetic': Guest Editors' introduction to the special section*, in «The British Journal of Sociology», 66, 4.
- Rancière J. (2004), *Il disagio dell'estetica*, Pisa: ETS, 2009.
- Rawls A.W. (2004), *Epistemology and Practice. Durkheim's The Elementary Forms of Religious Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Riley A., Pickering W.S.F., Watts Miller W. (2013, eds.), *Durkheim, the Durkheimians, and the Arts*, New York and Oxford: Berghahn Books.
- Roche M. (2011), *Festivalization, Cosmopolitanism and European Culture. On the Sociocultural Significance of Mega-Events*, in Giorgi L., Sassatelli M., Delanty G. (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*, London and New York: Routledge.
- Sassatelli M. (2012), *Festivals, Museums, Exhibitions. Aesthetic Cosmopolitanism in the Cultural Public Sphere*, in G. Delanty (ed.), *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies*, London and New York: Routledge.
- Schechner R. (1988), *Magnitudini della performance*, Roma: Bulzoni, 1999.
- Simmel G. (1896), *Estetica sociologica*, in A. De Simone, *Leggere Simmel. Itinerari filosofici, sociologici ed estetici*, Urbino: Quattroventi, 2004.
- Simmel G. (1902), *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano: Mondadori, 1997.
- Simmel G. (1910), *La socievolezza*, in Simmel G., *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia*, Milano: Feltrinelli, 1983.
- Strauss A.L. (1987), *Qualitative Analysis for Social Scientist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz W. (1975), *Storia di sei idee. L'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, 6a ed., Palermo: Aesthetica, 2006.
- Turnaturi G. (2011), *Socialità casuali*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», a. LII, 1.
- Verderame D. (2014), *Il cosmopolitismo come esperienza estetica: il contributo della teoria durkheimiana del rituale*, in «Quaderni di Teoria Sociale», 14.
- Verderame D. (2016), *Il cosmopolitismo piantato in terra. Operazionalizzare «l'apertura cosmopolita»*, in «Sociologia e ricerca sociale», accettato per la pubblicazione.
- Watts Miller W. (2004), *Total Aesthetics. Art and The Elemental Forms*, in «Durkheimian Studies», 10.
- Wolff J. (1993), *Aesthetics and the Sociology of Art*, 2a ed., London: Macmillan.