

L'erotica dell'arte di Susan Sontag: estetica della superficie e sguardo cinematografico

*Jacopo Ceccon**

Abstract: This essay explores Susan Sontag's aesthetics through her rejection of interpretative violence and her valorization of surface, form, and perceptual intensity. Drawing on key texts such as *Against Interpretation* and *Notes on Camp*, it examines how Sontag challenges the traditional dichotomy between depth and appearance, proposing instead an «Erotics of Art» rooted in immediate, sensuous experience. Particular attention is given to the role of cinema as a privileged medium of Camp aesthetics, where excess, stylization, and irony displace the search for meaning. From *They Live* to *Barbie*, the text outlines a trajectory of images that do not seek to be understood but to be felt, watched, and experienced in their radical visibility.

Keywords: Sontag, Erotics of Art, cinema, interpretation, Camp

* jacopo.ceccon@hotmail.it

*Je rêve donc je suis.*¹

1. La «sibilla di Manhattan»

Gli anni Sessanta inaugurano una stagione teorica attraversata dalla compresenza di due eredità storiche profondamente eterogenee: l'una legata al trauma della storia recente, l'altra all'emergere di nuove forme espressive in grado di ridefinire l'orizzonte estetico e culturale. La memoria ancora viva delle grandi catastrofi del secolo – Auschwitz e Hiroshima in primo luogo – segna un punto di non ritorno per il pensiero occidentale, rivelando il collasso delle promesse illuminate della modernità e della sua visione razionale. Contestualmente, l'emergere di linguaggi artistici sperimentali e di nuove forme di sensibilità produce una progressiva destabilizzazione delle categorie classiche della rappresentazione, favorendo la proliferazione di modalità alternative di percezione e di produzione di senso. Il secondo Novecento si apre dunque non con un rinnovato ottimismo, ma con un'interrogazione radicale sul significato stesso della cultura, sul ruolo della memoria e sulla validità delle categorie critiche in un contesto segnato dalla crisi della verità e della rappresentazione. In questo quadro si inscrivono dinamiche contrastanti: la Guerra Fredda, la minaccia nucleare, l'equilibrio del terrore tra blocchi contrapposti, ma anche la corsa allo spazio, l'internazionalizzazione dei media e la crescente standardizzazione dei saperi. Mentre il discorso politico tende a

¹ S. Sontag, *The Benefactor: A Novel*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966; trad. it. di E. Capriolo, *Il benefattore*, Mondadori, Milano 1997, p. 9.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

irrigidirsi intorno a retoriche securitarie, quello culturale si frammenta, rendendo sempre più labile il confine tra sapere alto e cultura di massa. La crisi delle grandi narrazioni moderniste determina il progressivo declino di una concezione prescrittiva dell'arte, fondata sulla sua funzione educativa o rivelatrice, aprendo invece a un sistema di segni dominato dalla centralità dell'immagine.² La fotografia, il cinema, la televisione e la pubblicità partecipano attivamente a questa trasformazione, promuovendo una nuova estetica della visibilità. L'esperienza quotidiana assume una crescente dimensione estetica, mentre l'opera culturale, svuotata della sua aura originaria, si frammenta in una molteplicità di oggetti riproducibili, sempre più integrati nei circuiti della comunicazione e del consumo. Viene meno l'idea di una cultura alta da difendere, mentre si afferma una molteplicità di stili e dispositivi espressivi che interrogano il valore stesso della distinzione tra contenuto e apparenza. Lungi dal rappresentare un'alternativa, la cultura si integra con le logiche del consumo, contribuendo alla formazione di nuove soggettività. In questo clima si diffondono le controculture giovanili, le sperimentazioni performative legate alla *body art* e al teatro dell'assurdo, le poetiche del *nonsense* e le estetiche del silenzio che attraversano tanto la musica quanto le arti visive. Il soggetto moderno – ancora vincolato alla supremazia cartesiana

² Per un'analisi pervicace della crisi della modernità, la rielaborazione del trauma storico e l'emergere di un nuovo orizzonte culturale segnato dalla fine delle grandi narrazioni e dalla frammentazione del sapere, Cf. T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970; E. Traverso, *Melanconia di sinistra. Marxismo, storia e memoria*, Feltrinelli, Milano 2016; R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Il Mulino, Bologna 2007; J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

della *res cogitans* sulla *res extensa* – entra in crisi di fronte a un mondo che non chiede più di essere compreso, ma vissuto, attraversato, o, meglio ancora, consumato. In questo contesto prende forma una nuova configurazione estetica, in cui la frammentazione e l'attenzione per la superficie non rappresentano più deviazioni dai canoni tradizionali, ma ne sostituiscono progressivamente i valori fondativi, ridimensionando la centralità della profondità, della coerenza e del significato. La riflessione culturale degli anni Sessanta si muove così lungo il crinale di una tensione tra due direzioni divergenti: da una parte, il tentativo di ricomporre l'unità perduta attraverso nuovi strumenti teorici e pratiche ermeneutiche orientate alla restituzione di un senso condiviso; dall'altra, la scelta consapevole di rinunciare a ogni fondamento interpretativo, assumendo come campo d'azione privilegiato la forma, la discontinuità e l'impatto percettivo dell'opera.³ Da questa tensione si genera uno sguardo critico che, pur diffidando delle abissali profondità racchiuse nel concetto stesso di verità, non rinuncia alla ricerca di un linguaggio estetico all'altezza della complessità del presente, orientandosi piuttosto verso la superficie come spazio legittimo dell'esperienza e della riflessione. È questo lo sguardo sul mondo di Susan Sontag: «una scrittrice proveniente dalla ieratica stabilità del mondo intellettuale newyorkese che si confrontava con la

³ Sulla progressiva “trasformazione” del visibile e la centralità dell'immagine nei nuovi regimi estetici e comunicativi, Cf. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000; G. Debord, *La società dello spettacolo*, Neri Pozza, Vicenza 2002; H. Belting, *Antropologia dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano, 2013.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

contemporanea cultura “bassa” che la generazione più vecchia sosteneva di aborrire. Non aveva un reale modello ispiratore. E sebbene a tanti piacesse l'idea di riconoscersi nella sua immagine, il suo ruolo non sarebbe stato mai più ricoperto in maniera convincente. Ha creato lo stampo, e poi lo ha rotto».⁴

Susan Goldenblatt nasce a New York nel 1933 e cresce tra Tucson e Los Angeles, in un ambiente della media borghesia ebraico-americana. Giovanissima, a soli quindici anni, entra all'Università di Berkeley, per poi trasferirsi a Chicago dove ha modo di approfondire gli studi di filosofia e sociologia, conseguendo il baccalaureato all'età di diciotto anni. Dopo una formazione eclettica che la porta anche a Oxford e alla Sorbona, entra in contatto con il pensiero europeo contemporaneo: Nietzsche, Freud, Sartre, Artaud, Benjamin diventano i punti cardinali della sua scrittura. Negli anni dell'Università conosce Philip Rieff, che sposerà poco dopo. Dal matrimonio, durato otto anni, nasce il figlio David. È in questo stesso periodo che Sontag inizia un percorso di progressiva presa di coscienza della propria omosessualità, che segnerà in profondità la sua vita affettiva e il suo sguardo critico, sempre teso a mettere in discussione le categorie normative, tanto sul piano del desiderio quanto su quello del pensiero. Negli anni successivi intratterrà diverse relazioni sentimentali con figure femminili centrali nella scena culturale del tempo, tra cui una lunga e intensa con la celebre fotografa Annie Leibovitz, che le resterà accanto fino alla fine della sua vita nel 2004.⁵ Tuttavia, pur essendo parte di un

⁴ B. Moser, *Sontag. Una vita*, BUR Rizzoli, Milano 2019, p. 14.

⁵ Annie Leibovitz (nata nel 1949) è una delle più influenti fotografe statunitensi contemporanee. Ha lavorato per riviste come *Rolling Stone*,

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

ambiente culturale sempre più aperto e attraversato dalle trasformazioni dei movimenti femministi e di liberazione sessuale, Sontag non ha mai vissuto con piena serenità la propria omosessualità. A differenza di altre figure della sua generazione, non la tematizza pubblicamente né la rivendica politicamente, mantenendo un riserbo che riflette, forse, tanto una forma di pudore personale quanto una tensione irrisolta tra il desiderio di affermazione intellettuale e l'impossibilità di riconoscersi in qualsiasi identità fissa, compresa quella sessuale. Per questa connaturata reticenza nel parlare apertamente della sua sessualità, per quanto non l'abbia mai nascosta o negata a nessuno, non risulta difficile cogliere una punta d'invidia nella sua celebrazione del noto scrittore e intellettuale Paul Goodman, nel suo saggio *Su Paul Goodman* del 1972.

Ammiravo la sua diligenza, la sua disponibilità a rendersi utile. Ammiravo il suo coraggio, che ha dimostrato in tanti modi - e uno dei più ammirevoli è stata la sincerità a proposito della propria omosessualità in *Five Years*, cosa per cui è stato molto criticato dai suoi amici tutti d'un pezzo dell'ambiente intellettuale di New York; era sei anni fa, prima che il movimento per la liberazione dei gay rendesse chic uscire allo scoperto. Mi piaceva quando parlava di se stesso e mescolava i suoi tristi desideri sessuali col suo desiderio per una «polis». Come

Vanity Fair e *Vogue*, imponendosi per uno stile visivo riconoscibile, spesso costruito, capace di fondere ritratto e messa in scena. Tra le sue mostre più importanti si ricordano *Annie Leibovitz: A Photographer's Life, 1990-2005*, al Brooklyn Museum (20 ottobre 2006 – 21 gennaio 2007), e *Annie Leibovitz Photographs 1970-1990*, alla National Portrait Gallery di Washington, D.C. (19 aprile – 11 agosto 1991).

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

André Breton, a cui può essere paragonato sotto molti aspetti, Paul Goodman era un intenditore della libertà, della gioia, del piacere. Leggendolo, ho imparato moltissimo su queste tre cose.⁶

Figura poliedrica del Novecento, difficilmente inquadrabile soltanto come filosofa, intellettuale, critica d'arte o scrittrice, Sontag ha sempre dimostrato una certa riluttanza nei confronti delle etichette. Rifiutava di essere inserita in antologie riservate esclusivamente a scrittrici donne, opponendosi a ogni forma di classificazione identitaria che rischiasse di ridurre l'opera a espressione di un'appartenenza. Per questo motivo, infatti, consigliò allo scrittore afroamericano Darryl Pinckney di non lasciarsi definire unicamente dal colore della propria pelle, così come ammonì Edmund White a non farsi imprigionare dall'identità *queer*. Per Sontag, lo scrittore autentico deve mirare a un livello di singolarità così profonda da transcendere ogni etichetta e toccare una dimensione realmente universale.⁷ In

⁶ S. Sontag, *Su Paul Goodman*, in Ead. *Under the sign of Saturn*, Ferrar, Straus & Giroux, New York 1980; trad. it. di S. Bertola, *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, p. 8. Sulla sua difficoltà nel concepirsi omosessuale, si riporta un estratto dei diari privati dell'autrice, datato 25 dicembre 1948: «Che cosa, mi chiedo, mi spinge verso questo turbamento? Come posso fare una diagnosi su me stessa? Tutto ciò che provo, nel modo più immediato, è un angosciosissimo bisogno di *amore fisico* e di compagnia intellettuale – sono molto giovane, e forse l'aspetto inquietante dei miei desideri sessuali sarà superato con l'età. [...] Così come un tempo ero nevroticamente e timorosamente religiosa, e pensavo che un giorno sarei diventata cattolica, adesso sento di avere tendenze lesbiche (con quanta riluttanza lo scrivo)» (S. Sontag, *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*, David Rieff 2008; trad. it. di P. Dilonardo, *Rinata. Diari e taccuini 1947-1963*, nottetempo, Milano 2024, p. 25).

⁷ Cf. B. Moser, *Sontag. Una vita*, cit., p. 39.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

questa insofferenza verso ogni forma di classificazione, si può riconoscere una profonda affinità tra Sontag e Walter Benjamin, figura a cui l'autrice dedica uno dei suoi ritratti più intensi e partecipati. Come Benjamin, anche Sontag si muove attraverso molteplici domini del sapere, rifuggendo l'univocità della posizione ideologica o dell'appartenenza culturale. Scrivendo di lui, osserva: «Benjamin si piazzava agli incroci appassionatamente ma anche ironicamente. Per lui era importante tenere sempre aperte le sue molte "posizioni": quella teologica, quella estetico-surrealista, quella comunista».⁸ È una descrizione che potrebbe valere anche per Sontag, che ha fatto della mobilità intellettuale e della resistenza all'identificazione i tratti distintivi della sua postura critica. Entrambi incarnano un'idea di pensiero come attraversamento, come gesto che non si fissa ma si sposta, che non stabilisce confini ma li dissolve. Non si tratta solo di rifiutare le etichette imposte dall'esterno, ma di rendere l'identità stessa una pratica inquieta, mai del tutto pacificata con se stessa. Nella fedeltà all'essere plurale e all'assenza di un inquadramento specifico si trova forse la loro vicinanza più prossima.

Questa stessa fedeltà all'instabilità, che si manifesta nella sua resistenza agli assoluti imposti dalle definizioni, trova un

⁸ S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, in Ead., *Sotto il segno di Saturno*, cit., p. 109. Interessante notare che Sontag e Benjamin sono entrambi nati sotto il segno del capricorno, tradizionalmente governato da Saturno. Su questo tema e per una introduzione al pensiero di Sontag, cf. L. Bottacin Cantoni, *Susan Sontag*, in A. Loché, A. Peroni, L. Sanò (a cura di), *Leggere le filosofe*, Ibis, Como-Pavia 2024, pp. 213-232; Ead., *Blowing up kairos. Photography as a trigger for moral action in Susan Sontag*, «Paradosso», 1/2024, il Poligrafo, Padova 2024.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

corrispettivo profondo nella sua sensibilità estetica: anche l'immagine, come l'identità, è per Sontag qualcosa che non si lascia fissare una volta per tutte. Il rapporto dell'autrice con l'immagine – e in particolare con la fotografia – non nasce da una fascinazione teorica tardiva, ma affonda le sue radici nella parte più intima e privata della sua biografia.⁹ Suo padre, morto quando lei aveva appena cinque anni, le è rimasto sconosciuto come presenza tangibile, fatta di carne e ossa, ma familiare come figura impressa nella cellulosa. È, infatti, attraverso una fotografia che lo incontra e lo ricorda: un'immagine muta, fissa, immutabile, che segna il suo ingresso precoce nel mondo delle rappresentazioni visive e della loro ambiguità. Questo dato, apparentemente marginale, diventa per Sontag la cifra di un'esperienza dell'arte fondata sulla distanza, sull'assenza e su ciò che si ferma in superficie. La fotografia, in questo senso, non è solo un mezzo tecnico o un oggetto di studio, ma un'esperienza esistenziale primaria, che informa a più riprese la sua intera concezione dell'estetico. In quella prima immagine silenziosa si annida già una forma di sapere che non passa per il concetto, ma per la percezione, per il gesto visivo che trattiene senza dover necessariamente spiegare. È da lì, forse, che prende forma tanto il rifiuto di ogni superfetazione interpretativa quanto l'attrazione per ciò che si mostra e si consuma in superficie. L'opera d'arte, come la fotografia del padre, non chiede di essere compresa, ma semplicemente guardata. Non va interrogata alla ricerca di un senso nascosto, bensì fruita nella sua pura e semplice evidenza. Sontag diffida profondamente

⁹ Sulla centralità della fotografia in Sontag, cf. S. Sontag, *On Photography*, Ferrar, Straus & Giroux, New York 1973; trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

della distinzione rigida tra apparenza e verità, tra superficie e profondità: una dicotomia centrale nella tradizione critica occidentale che, a suo avviso, merita di essere radicalmente messa in discussione. Tale prospettiva implica l'elaborazione di una teoria incentrata sulla forma che attraverserà l'intero impianto della sua riflessione: non la ricerca di una verità ulteriore, ma una cura dell'espressione che riconosce nella misura, nell'intensità e nel silenzio i luoghi privilegiati della significazione. A partire da questo primo legame visivo si sviluppa anche il suo interesse per altre forme di espressione dell'immagine, tra cui il cinema, che Sontag non interpreta come una semplice arte della narrazione, ma come una modalità percettiva autonoma, fondata su una combinazione di luce, forma e movimento. Come per la fotografia, anche nel cinema l'essenziale non è ciò che si dice, ma ciò che si mostra: il vedere resta un atto primario, irriducibile e, per questo, mai subordinato al bisogno d'essere interpretato. Non si tratta di cercare un senso nascosto dietro le immagini, ma di imparare a sostare nella loro superficie, nella loro presenza opaca e autonoma. È in questo contesto che il cinema diventa per Sontag uno spazio privilegiato per riflettere sul potere della forma e sull'equivoco – sempre ricorrente – di confondere ciò che appare con ciò che si cela.

2. L'erotica dell'arte

Al centro della riflessione estetica sontagiana vi è un rifiuto netto dell'idea che l'opera d'arte debba essere considerata alla stregua di un codice da decifrare. L'interpretazione, nella sua forma dominante, rappresenta per lei una violenza simbolica che sottrae all'opera la sua autonomia formale e ne neutralizza la

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

carica percettiva. In questo quadro, comprendere il senso di un'immagine non significa cercare ciò che essa nasconde, ma soffermarsi su ciò che essa mostra. Una simile posizione si colloca in netto contrasto rispetto a molte produzioni artistiche e culturali del secondo Novecento, che continuano a riproporre la centralità di un contenuto latente. Il cinema stesso, pur essendo un linguaggio fondato sull'apparenza, si presta spesso a operazioni di decodifica ideologica che fanno della visibilità una soglia da oltrepassare. Un esempio emblematico è il film *They Live* (1988) di John Carpenter, tra le espressioni più compiute della tradizione critica e anticonformista della sinistra hollywoodiana.¹⁰ Esponente di un cinema critico verso il capitalismo, la cultura di massa e le forme occulte del potere, Carpenter si colloca in quella tradizione autoriale che, pur operando all'interno dell'industria cinematografica d'élite, ne contesta radicalmente i presupposti fondativi. *They Live* mette in scena in modo esemplare questa posizione *sui generis*, traducendo la critica sociale in un linguaggio visivo diretto e carico di significati allegorici. La pellicola, ambientata nei sobborghi urbani della Los Angeles reaganiana, ha come protagonista John Nada, un lavoratore senza tetto che, per caso, trova negli anfratti di una chiesa abbandonata una scatola piena di occhiali da sole. Non si tratta però di semplici lenti protettive: questi occhiali speciali permettono di vedere la realtà per quello che è, smascherando il sistema di inganni attraverso cui degli alieni dalle sembianze umane tengono l'umanità sotto scacco. Il loro strumento di dominio è il sistema capitalistico. Una volta indossati gli occhiali, Nada scopre che dietro i cartelloni

¹⁰ *They live*, J. Carpenter, USA 1988.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

pubblicitari si nascondono comandi imperativi – «obbedisci», «consuma», «sposati e riproduciti» – e che sulle banconote campeggia la scritta: «questo è il tuo dio». Il messaggio del film va oltre la semplice denuncia del potere economico; come in una versione postmoderna della caverna platonica, Carpenter mostra quanto sia seducente l'illusione e quanto, al contrario, sia doloroso e violento il processo di risveglio. Il culmine del film è rappresentato dalla lunga e brutale lotta tra Nada e il suo migliore amico che si rifiuta di indossare gli occhiali. La scena, con la sua costruzione volutamente iperbolica, sottolinea come la verità non si imponga mai in modo neutro o pacifico: riconoscerla comporta una frattura, una soglia di violenza, l'esperienza di un trauma. L'amico sa che ciò che lo circonda è una bugia e intuisce che la visione "autentica" sfocerà nel dolore. La liberazione si rivela una forma estrema di violenza, e non tutti sono disposti ad affrontarla. Meglio allora fermarsi in superficie, accettare il velo delle apparenze, e scegliere – come Cypher in *The Matrix* (1999) – la comodità dell'inganno. Nella celebre scena in cui negozia con l'agente Smith il proprio reinserimento nella realtà virtuale, Cypher afferma: «lo so che questa bistecca non esiste. So che quando la infilerò in bocca, Matrix suggerirà al mio cervello che è succosa e deliziosa. Dopo nove anni, sa che cosa ho capito? Che l'ignoranza è un bene».¹¹

¹¹ *The Matrix*, A. e L. Wachowski, USA 1999. Sulle interpretazioni di *The Matrix* la bibliografia è molto vasta. Cf., per esempio, S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinema e fantasma nella guerra al terrorismo*, Meltemi, Milano 2002; W. Irwin (a cura di), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Open Court, USA 2002; G. Yeffeth (a cura di), *Taking the Red Pill: Science, Philosophy and the Religion in The Matrix*, BenBella Books, USA 2003; F. Vittorini, *La verità di Matrix. Filosofia, metafisica e postmoderno*, Meltemi, Milano 2005.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

Il gesto critico di *They live* è chiaro: mostrare che la realtà è una maschera, e che la verità si annida sotto l'inganno delle immagini. Ma è proprio questo schema – così seducente nella sua semplicità – che Sontag rifiuta con decisione. Il presupposto secondo cui ogni forma celerebbe un contenuto da svelare le appare una deriva interpretativa, legata a modelli critici ormai obsoleti. Nella sua prospettiva, l'esperienza estetica non è un processo di smascheramento né una ricerca di significati nascosti, ma un modo di sostare sulla superficie, di abitare l'opacità delle immagini senza nostalgia per una profondità perduta o inaccessibile. La verità non è un principio stabile in grado di definire il mondo che ci circonda, ma, disseminandosi in una moltitudine di frammenti, dimora nelle cose stesse, nella loro evidenza sensibile. L'insistenza nel rinviare l'opera a un significato altro può diventare un atto di riduzione concettuale che compromette la sua autonomia formale e la riconduce entro un orizzonte di senso predeterminato. In questa prospettiva, la dicotomia irrisolvibile tra verità e illusione, che costituisce il nocciolo critico di *They Live*, viene completamente ribaltata. Non è l'immagine a ingannare, ma è lo sguardo interpretativo a deformare ciò che vede, nel tentativo di ricondurre ogni forma a un senso recondito. Il problema, dunque, non è soltanto estetico, ma riguarda una postura culturale più ampia, un'abitudine radicata che investe il nostro modo di avvicinarci al dato artistico. Come scrive Sontag nel 1964, nel celebre saggio *Contro l'interpretazione*, anche le avanguardie, pur dichiarandosi contrarie alla centralità del contenuto, finiscono spesso per reiterare la stessa logica interpretativa. Non è nelle opere che si annida questa tendenza, ma nel modo in cui continuiamo ad accostarci ad esse.

Per quanto possa sembrare che i recenti sviluppi di molte arti ci abbiano distolto dall'idea che un'opera d'arte sia primariamente il suo contenuto, questa idea continua a esercitare una straordinaria egemonia. Ciò accade, a mio giudizio, perché è perpetuata nella forma di un certo approccio alle opere d'arte, profondamente radicato in tutti coloro che prendono sul serio l'arte. L'eccessivo risalto attribuito all'idea di contenuto, infatti, comporta il perenne, e mai concluso, progetto dell'*interpretazione*. E, per converso, l'abitudine di accostarsi alle opere d'arte per *interpretarle* alimenta l'illusione che abbiano realmente un contenuto.¹²

La priorità del contenuto sulla forma è un inganno che si è consolidato con la nascita della teoria mimetica, la quale ha imposto all'arte la necessità di dover giustificare sempre se stessa. Per Sontag, l'idea che l'arte debba veicolare un contenuto rappresenta una deviazione relativamente recente nella storia della sensibilità umana. In origine, infatti, l'arte non aveva affatto la funzione di comunicare qualcosa. Il suo ruolo era incantatorio, rituale, magico: le immagini e i gesti artistici servivano a evocare, a rendere presente l'invisibile per produrre un effetto sensibile sul corpo e sulla mente.¹³ L'opera non era concepita come portatrice di significati da decifrare, ma, al pari di un rito, agiva direttamente sulla realtà sensibile, producendo

¹² S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, in Ead. *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966; trad. it. di P. Dilonardo, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, nott tempo, Milano 2022, p. 19.

¹³ Cf. *ivi*, p. 17.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

effetti concreti sul corpo e sull'esperienza percettiva. A questa funzione originaria, profondamente legata all'azione simbolica e trasformativa del gesto artistico, si è progressivamente sostituita la concezione mimetica, fondata sull'idea che l'arte consista nell'imitazione verosimile del mondo esterno. A partire da Platone e Aristotele il valore dell'opera viene misurato in base alla sua capacità di imitare la realtà o di promuovere valori normativi condivisi. È in quel momento che il contenuto prende il sopravvento sulla forma, e l'arte è costretta a legittimarsi subordinando il proprio valore alla trasmissione di conoscenze o alla promozione di norme etiche. Per Sontag, questa svolta ha avuto conseguenze decisive. Non solo ha spostato l'attenzione dal modo in cui un'opera ci tocca al messaggio che dovrebbe trasmettere, relegando l'esperienza estetica a semplice mezzo per un fine ulteriore; ha anche prodotto una frattura epistemologica tra ciò che si dice e il modo in cui lo si dice. Tale definizione mimetica, scrive, «ha generato sia la singolare concezione secondo cui quello che abbiamo imparato a chiamare "forma" è separato da ciò che abbiamo imparato a chiamare "contenuto", sia la benintenzionata strategia che rende essenziale il contenuto e accessoria la forma».¹⁴ Questo slittamento dal visibile all'invisibile, dall'esperienza all'esigenza di una spiegazione, ha finito per imporre una postura critica aggressiva, che Sontag non esita a denunciare. Lo stile interpretativo moderno non si accontenta di vedere, ma vuole scavare, dissotterrare e smascherare ciò che sempre viene occultato. È un gesto che pretende di rivelare un "vero" significato nascosto dietro le apparenze e che, proprio per

¹⁴ *Ivi*, p. 18.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

questo, finisce per distruggere ciò che tocca. Il testo, l'immagine, l'opera vengono considerati insufficienti in quanto tali, ridotti a semplici involucri da decifrare. In questa prospettiva le due grandi dottrine che hanno segnato il pensiero moderno – il marxismo e la psicoanalisi – si impongono, nel panorama del pensiero novecentesco, come sistemi ermeneutici pervasivi, fondati sull'idea che dietro ogni realtà osservabile si celi una verità profonda da portare alla luce. Elaborati da quelli che Ricœur ha definito i «maestri del sospetto», questi approcci condividono una struttura interpretativa che riconosce nella superficie un semplice contenuto manifesto, destinato a essere decifrato per rivelare un contenuto latente, non visibile a occhio nudo.¹⁵ Per Marx, le strutture evidenti della società celano rapporti di forza e meccanismi economici invisibili; per Freud, i gesti quotidiani, i sogni e i sintomi nevrotici sono espressioni distorte della fitta rete di pulsioni inconsce. Nulla è mai ciò che sembra: l'apparenza inganna mentre la verità è sempre differita, si trova altrove. Da qui la dura recriminazione di Sontag: «Comprendere è interpretare. E interpretare è riformulare un fenomeno e, di fatto, trovarne uno equivalente. [...] l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte. [...] Interpretare vuol dire depauperare, svuotare il mondo – al fine di istituire un mondo d'ombra di "significati". Vuol dire trasformare il mondo in *questo mondo*».¹⁶

¹⁵ Cf. P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 2020, in particolare p. 47ss; J. Ceccon, *Le influenze freudiane nel pensiero del primo Ricoeur: dal cogito cartesiano al cogito "spezzato"*, «InCircolo», «rivista di filosofia online», 12, 2021.

¹⁶ S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, cit., p. 22.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

L'arte moderna deve caratterizzarsi per una precisa volontà di fuggire dall'interpretazione. Questa scelta, per l'autrice, non è un gesto evasivo, ma una presa di posizione tanto teorica quanto estetica. È il rifiuto di una tradizione critica che ha subordinato l'opera al suo presunto contenuto, trattandola come un oggetto da interpretare, sempre subordinato a un significato che ne garantirebbe il valore. L'interpretazione, secondo Sontag, nasce da una diffidenza nei confronti dell'esperienza estetica immediata. È un modo per neutralizzare l'opera, per renderla compatibile con una razionalità che ha bisogno di ridurre ciò che non controlla. In questa logica, la forma è considerata un elemento accessorio, mentre il piacere estetico viene guardato con sospetto, in quanto estraneo alla funzione interpretativa. Sontag reagisce a questa postura con una proposta radicale: sostituire all'azione ermeneutica un'«erotica dell'arte» per rimarcare che l'elemento centrale non è il significato, ma l'intensità dell'esperienza.¹⁷ Sentire, percepire e vivere ciò che ci è di fronte è più importante di qualsiasi contenuto latente che si presume celato dietro la forma. L'opera deve essere avvicinata come un corpo, non come un enigma da risolvere ad ogni costo. Va guardata, ascoltata, attraversata e non studiata o analizzata. L'erotica dell'arte che Sontag auspica è un esercizio di attenzione che rinuncia al controllo interpretativo per entrare in relazione con l'opera sul piano della sola esperienza sensibile. In questo senso, l'arte non è più riconducibile alle dinamiche imposte dal significato: non va decryptata, ma vissuta in forma ek-statica. È proprio questo tipo di relazione, fondata sulla presenza e sull'efficacia percettiva,

¹⁷ *Ivi*, p. 31.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

che l'interpretazione sistematica tende a neutralizzare. Contro l'ossessione per l'interpretazione e l'idea che ogni opera debba essere decifrata e ricondotta a un messaggio occulto, Sontag propone una diversa forma di percezione. L'erotica dell'arte implica un altro tipo di sguardo: non analitico o inquisitorio, ma recettivo. L'obiettivo non è quello di negare l'esistenza del senso, ma di sospendere l'impulso a dominarlo, scegliendo invece di rimanere nella superficie dell'opera, nella sua forma e nella sua presenza, senza forzarla in una direzione interpretativa che pretenda di svelarne un significato ulteriore. In questo rifiuto del discorso totalizzante, Sontag si colloca in sintonia con una figura per lei fondamentale: Roland Barthes. Come Sontag, anche Barthes denuncia l'eccesso di interpretazione come una forma di violenza simbolica. Nella celebre formulazione della «morte dell'autore», quest'ultimo non è più l'origine sovrana del significato, e il testo non è più un contenitore da svuotare, ma una trama aperta, un *textum* fatto per essere percorso e attraversato in ogni direzione. In questa prospettiva, il senso non deve essere ricostruito, ma lasciato accadere. Sontag si appropria di questa riflessione portandola alle estreme conseguenze: il pensiero critico non deve cercare di spiegare l'arte, ma imparare a sostare in essa, senza ridurla a un altro linguaggio. Molte delle esperienze artistiche del Novecento riflettono questa esigenza di sfuggire all'interpretazione: dalle forme geometriche e impersonali del minimalismo alle immagini sospese del cinema di Antonioni, dalle coreografie essenziali di Lucinda Childs alle superfici mute della pittura monocroma, l'opera non chiede di essere capita, ma attraversata senza alcuno sguardo indagatore. Anche la musica di John Cage – si pensi a *4'33"* – rovescia ogni aspettativa di significato, invitando

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

a un ascolto che non interpreta, ma che si limita ad accogliere e a registrare. In tutti questi casi emerge il dato evenemenziale dell'arte che non vuole comunicare, ma, semmai, semplicemente accadere. L'erotica dell'arte che Sontag invoca è, in questo senso, una specie di etica dello sguardo. Non si fonda sull'appropriazione del significato, ma sull'esperienza della forma. Si tratta di un atteggiamento critico che rinuncia a ridurre l'opera a una formula interpretativa, evitando di tradurla o possederla concettualmente. È una forma di disponibilità percettiva, che si misura non nella ricerca immediata di un significato, ma nella fedeltà alla forza della sua sola presenza.

Questa stessa esigenza di sottrarsi alla logica del significato viene ribadita nel 1967, nel saggio *L'estetica del silenzio*.¹⁸ In questo testo, che apre la raccolta *Stili di volontà radicale*, Sontag osserva come molte esperienze artistiche del Novecento abbiano scelto il silenzio non come forma ascetica di ritiro passivo, ma come gesto di resistenza attiva. Il silenzio rappresenta una forma estrema di opposizione all'interpretazione, intesa come tentativo di assorbire l'opera entro una rete di riferimenti esterni. Non si tratta di un vuoto da colmare, ma di una soglia in cui l'opera cessa di offrire appigli concettuali per affermare la propria autonomia percettiva. In questo contesto, il silenzio non è l'opposto della comunicazione, ma un altro modo di porsi della presenza. È un'interruzione della domanda di senso, una sospensione del bisogno di spiegare le intenzioni degli artisti: «la scelta del silenzio definitivo non

¹⁸ S. Sontag, *L'estetica del silenzio*, in Ead. *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1969; trad. it. di P. Dilonardo, *Stili di volontà radicale*, nottetempo, Milano 2024.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

vanifica la loro opera. Al contrario, conferisce retroattivamente una forza e un'autorevolezza aggiuntive a ciò che è stato interrotto – il ripudio dell'opera diventa una nuova garanzia di validità, un attestato di serietà incontestabile». ¹⁹ Donando tutta se stessa al silenzio, l'opera si sottrae alla decifrazione e restituisce all'esperienza estetica una dimensione di opacità che la critica tradizionale tende continuamente ad evitare. Per Sontag, tale opacità non rappresenta un ostacolo da superare, ma una condizione da accogliere come parte integrante dell'esperienza estetica. Solo così è possibile pensare un rapporto con l'arte che non si fondi sulla trasparenza del contenuto, ma sulla densità della forma. In questa prospettiva, il silenzio diventa una condizione di possibilità per una fruizione estetica che rinuncia a interpretare per iniziare, semplicemente, a vedere. Questa logica della sottrazione, che trova una delle sue espressioni più radicali nel silenzio, si manifesta anche in altre espressioni artistiche dello stesso periodo, come gli *happening*, pratiche sviluppatesi a partire dagli anni Cinquanta, che mirano a dissolvere la triangolazione classica tra opera, artista e spettatore. Gli *happening* non propongono un messaggio da comprendere, ma un evento da attraversare. ²⁰ La loro struttura è aperta, spesso non ripetibile, e non si fonda su uno svolgimento narrativo o simbolico. Essenziale non è il significato, ma ciò che accade nell'incontro tra corpi, gesti, materiali e spazi d'esposizione. In questo senso, essi rappresentano una risposta radicale alla centralità dell'interpretazione. L'opera non esiste più come dato

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁰ Cf. S. Sontag, *Gli happening: un'arte di giustapposizioni radicali*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 349-363.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

analizzabile, ma come situazione da vivere. La componente di sorpresa, l'indeterminatezza, il coinvolgimento sensoriale del pubblico contribuiscono a rompere le coordinate tradizionali della fruizione estetica. Negli *happening* l'arte rinuncia alla rappresentazione per affermarsi come presenza, non chiede di essere compresa, ma unicamente esperita. Queste forme artistiche non illustrano un contenuto, istituendo piuttosto una relazione – temporale e gestuale – che si consuma nella sua stessa occorrenza. In questo modo, l'arte si allontana definitivamente dalla logica del messaggio per farsi evento puro. E proprio in questa sottrazione interpretativa si manifesta la sua capacità di agire, di produrre effetti non codificabili, e di restituire allo spettatore la responsabilità del proprio sguardo.²¹

3. Il *Camp* nel cinema

L'idea di un'arte che rinuncia alla profondità per rivendicare il valore della superficie trova una sua declinazione emblematica nella categoria del *Camp*. Lungi dall'essere una semplice

²¹ Il termine *happening* viene coniato da Allan Kaprow, considerato uno dei principali promotori di questa forma d'arte. Nel suo *18 Happenings in 6 Parts* (1959), tenutosi alla Reuben Gallery di New York, Kaprow organizza una serie di azioni simultanee in diversi spazi, coinvolgendo il pubblico in modo non convenzionale e rompendo la linearità temporale. Un altro esempio emblematico è *Store Days* (1961) di Claes Oldenburg, che trasforma una galleria in una sorta di negozio-performance dove oggetti d'arte e oggetti quotidiani si confondono. Cf. A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993; J. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, MIT Press, Cambridge 2011; M. Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, E.P. Dutton, New York 1965; trad. it. di M. Volpi, *Happening. Antologia illustrata*, Gabriele Mazzotta, Milano 1999.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

provocazione, il *Camp* «è la sensibilità – inconfondibilmente moderna, una variante della ricercatezza, con cui però non va confusa – nota sotto un nome di culto»; e rappresenta per Sontag una proposta estetica pienamente coerente con la sua critica all'interpretazione.²² Più che un concetto sistematico, il *Camp* si configura come una forma di sensibilità che riconosce valore all'artificio, all'eccesso e alla stilizzazione, opponendosi alla retorica dell'autenticità e a ogni esigenza di profondità morale. In tal senso, il *Camp* costituisce la risposta più personale e culturalmente situata che Sontag elabora per affermare un diverso regime percettivo, capace di sottrarsi alla serietà del senso e di affermare, al suo posto, un'estetica della forma.

Per quel che mi concerne, adduco a mia difesa lo scopo dell'auto-edificazione e il pungolo di un aspro conflitto interno alla mia stessa sensibilità. Sono profondamente attratta, e quasi altrettanto profondamente offesa, dal Camp. Per questo voglio, e posso, parlarne. Chi condivide appieno una certa sensibilità, infatti, non può analizzarla; può soltanto, quali che siano le sue intenzioni, metterla in mostra. Per dare un nome a una sensibilità, tracciarne i contorni e raccontarne la storia, è necessaria un'intensa sintonia temperata dalla repulsione.²³

Il *Camp* si presenta come una forma di estetismo radicale, in cui la ricerca dell'autenticità o della profondità cede il passo all'affermazione dell'artificio, della stilizzazione e dell'eccesso. Non si tratta di una semplice eccentricità visiva, ma di una modalità percettiva che si sottrae alla serietà dei contenuti e

²² S. Sontag, *Note sul "Camp"*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., p. 365.

²³ *Ibidem*.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

riconosce valore a ciò che è costruito, improbabile, deliberatamente teatrale. In questa prospettiva, un oggetto non vale per ciò che significa, ma per come si mostra, per la distanza che riesce a marcare rispetto alle convenzioni estetiche e culturali dominanti. Il *Camp* non richiede adesione né propone un qualche tipo di verità; offre piuttosto un regime di visibilità che privilegia l'intensità formale e la libertà dello sguardo. La sua attrazione per l'artificiale non va intesa come semplice vezzo stilistico, ma come gesto consapevole di opposizione a ogni forma di naturalismo. «Ciò risulta evidente nell'uso gergale della parola *Camp* come verbo, *to camp*, per indicare una maniera di comportarsi. *To camp* è un modo di comportarsi che si avvale di vistosi manierismi». ²⁴ È per questo che il *Camp* si manifesta con particolare forza là dove le forme appaiono più rarefatte, esagerate, ambigue. Figure come quella dell'androgino, ad esempio, non valgono per il loro contenuto simbolico, ma per la loro carica estetica: incarnano una rottura visibile delle opposizioni codificate, una tensione interna alla forma che destabilizza le categorie identitarie. Tuttavia, Sontag insiste nel definire il *Camp* come una sensibilità essenzialmente apolitica. Il suo sguardo non si propone come critica esplicita o ideologica, ma come una postura estetica consapevole, che attraverso la celebrazione dell'artificio mette in discussione i codici dominanti e sposta l'attenzione dalla profondità del contenuto alla visibilità della forma. Il *Camp* non mira a trasformare la realtà, ma a moltiplicarne le forme attraverso l'ironia e l'artificio. La sua lontananza dal contenuto include anche ogni progetto di emancipazione diretto: non è uno strumento di rivendicazione,

²⁴ *Ivi*, p. 373.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

ma una modalità di esistenza estetica che sovverte gli schemi non attraverso la contestazione, ma attraverso il gusto. In questo quadro si comprende anche il legame, spesso richiamato, tra la sensibilità *Camp* e la cultura omosessuale. Non si tratta di una relazione lineare o identitaria, ma di un incrocio di sguardi: il *Camp* mette in discussione le gerarchie del gusto dominante, agisce come forma di dissidenza ironica e affettiva e costruisce un orizzonte alternativo in cui tutto ciò che è eccentrico o marginale assume una rilevanza del tutto inedita. La sua forza non risiede nella denuncia, ma nell'evidenza con cui rovescia la norma attraverso la predilezione per l'eccesso e il caricaturale. Sulla scorta dell'affermazione di Sontag: «Il Camp è la glorificazione del "personaggio"», a nostro avviso, un esempio particolarmente emblematico di questa sensibilità è rappresentato dalla figura di Valentino Liberace.²⁵ Pianista e showman, Liberace costruì la propria immagine pubblica sull'esagerazione decorativa, sulla teatralità ostentata e su un'estetica del lusso spinto ai limiti dell'assurdo. I suoi costumi scintillanti, i candelabri sul pianoforte, i mantelli di pelliccia e le dita coperte da anelli vistosi erano parte integrante di una messa in scena perfettamente consapevole. Nulla cercava di apparire autentico o naturale: tutto era deliberatamente artificiale, intensamente performativo. La bellezza della sua musica si

²⁵ *Ivi*, p. 378. Valentino Liberace (1919-1987) fu un pianista e intrattenitore statunitense celebre per la spettacolarità dei suoi concerti, l'estetica kitsch e l'ostentazione del lusso. Il suo stile, segnato da un forte senso dell'artificio e da un'esuberanza formale costante, lo ha reso una figura iconica della cultura pop americana del secondo Novecento. Per una restituzione narrativa e visiva della sua personalità, si veda il film *Behind the Candelabra*, regia di Steven Soderbergh, 2013, con Michael Douglas nel ruolo di Liberace e Matt Damon in quello del suo compagno Scott Thorson.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

fondeva con la vistosità della sua presenza scenica, dando vita a un'esperienza estetica in cui forma e contenuto risultavano inseparabili. È proprio in questa sovrabbondanza di stile, in questa esasperazione del gesto e dell'immagine, che si manifesta la qualità *Camp* della sua figura. La musica diventava il pretesto per mettere in scena una spettacolarità che rovesciava le gerarchie del gusto, celebrando il *kitsch* con consapevolezza e autoironia. In tal senso, Liberace non è solo un'icona *Camp*: è, a pieno titolo, una delle sue incarnazioni più coerenti e spettacolari.

Uno dei territori privilegiati della sensibilità *Camp* è senza dubbio il cinema: «uno dei candidati possibili per il ruolo di arte totale». ²⁶ Per Sontag, il cinema nasce da «quella meraviglia che la realtà possa essere trascritta con tale immediatezza». ²⁷ L'intreccio tra immagine, gesto, costume e messa in scena rende il linguaggio cinematografico particolarmente adatto a esibire quell'eccesso formale, quell'artificio visibile e quella teatralità esagerata che definiscono l'estetica *Camp*. A differenza delle arti visive o della letteratura, il cinema dispone di una pluralità di elementi — il movimento, la luce, il suono, la fisicità degli attori — che, interagendo tra loro, consentono un livello di stilizzazione e di esagerazione formale difficilmente raggiungibile in altri linguaggi artistici. Per Sontag, il piacere *Camp* nel cinema non deriva dal contenuto narrativo né da eventuali intenzioni autoriali, ma da un uso eccedente e consapevole della forma. È

²⁶ S. Sontag, *Un approccio ad Artaud*, in Ead. *Sotto il segno di Saturno*, cit., p. 27.

²⁷ S. Sontag, *The Decay of Cinema*, «The New York Times», 25 febbraio 1996 (trad. nostra).

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

un cinema che si guarda non per ciò che vuole dire, ma per come appare. In *Note sul Camp*, Sontag cita numerosi esempi cinematografici, spesso tratti da produzioni hollywoodiane del secondo dopoguerra, nei quali lo stile sopra le righe, l'artificio dei costumi, la recitazione volutamente enfatica o l'eccesso scenografico trasformano film convenzionali in oggetti di culto. Uno degli esempi più radicali di *Camp* cinematografico è *Pink Flamingos* (1972) di John Waters.²⁸ Film oltraggioso, autoprodotta, girato con mezzi minimi e attori non professionisti, *Pink Flamingos* porta l'eccesso a un livello estremo, trasformando il cattivo gusto in una dichiarazione di stile. La trama grottesca, il ritmo volutamente disordinato e l'uso del corpo come strumento di provocazione rendono il film un'esperienza che sfida ogni parametro normativo. Divine, la protagonista, è una figura *Camp* per eccellenza: la sua performance non è solo teatrale, ma eccessiva, caricaturale e deliberatamente contro ogni verosimiglianza. Il piacere estetico che il film produce non ha nulla a che vedere con la qualità formale o con l'emozione: è un piacere legato alla rottura degli schemi convenzionali, alla trasformazione dell'eccesso in stile.²⁹ In questa logica, il *Camp* si fa gesto consapevole, strategia affermativa di un'estetica che rifiuta ogni misura. *Pink Flamingos* rappresenta un caso emblematico di cinema che non si limita a proporsi come oggetto di visione, ma coinvolge lo spettatore in modo diretto, scuotendone la sensibilità e mettendone alla prova le soglie percettive e culturali. La forza del film non risiede unicamente nella composizione visiva, ma si esprime attraverso

²⁸ *Pink Flamingos*, J. Waters, USA 1972.

²⁹ Sul concetto di cinema come "aggressione" dello spettatore, cf. S. Sontag, *Teatro e cinema*, in Ead., *Stili di volontà radicale*, cit., pp. 123-151.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

una dimensione fisica e perturbante, che interrompe le aspettative estetiche e interroga i limiti della rappresentazione. Una declinazione più ironica e collettiva della sensibilità *Camp* si ritrova in *The Rocky Horror Picture Show* (1975), diretto da Jim Sharman.³⁰ L'elemento centrale non è tanto il film in sé, quanto il suo destino culturale: divenuto oggetto di culto, ha generato una serie di rituali spettatoriali che ne hanno esaltato l'aspetto partecipativo e performativo. La contaminazione di generi – musical, horror, fantascienza – l'uso di costumi sopra le righe, la sessualità ambigua dei personaggi e la teatralità delle performance fanno del film un manifesto dell'identità *Camp* come esperienza estetica e sociale. Il protagonista Frank-N-Furter, scienziato travestito e seduttore androgino, incarna la figura dell'eccesso performativo che destabilizza le categorie identitarie. Anche qui non è il messaggio a contare, ma tutto ciò che si presenta come apertamente artificiale. L'interazione tra spettatori e schermo, che per decenni ha caratterizzato la fruizione collettiva del film, costituisce a sua volta una pratica riconducibile alla sensibilità *Camp*, fondata su un'esperienza comunitaria, volutamente eccessiva e consapevolmente distante dalle norme culturali dominanti. Più di recente, *Barbie* (2023) di Greta Gerwig ha riportato in primo piano alcuni tratti fondamentali del *Camp*, aggiornandoli al contesto della cultura pop contemporanea.³¹ Il film, pur non rinunciando a una riflessione metatestuale su genere e identità e a una critica nei confronti della società patriarcale, costruisce un universo visivo dominato dalla plastificazione dell'ambiente, dall'anacronismo

³⁰ *The Rocky Horror Picture Show*, J. Sharman, USA 1975.

³¹ *Barbie*, G. Gerwig, USA 2023.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

stilizzato dei costumi e da una recitazione volutamente enfatica. La *Barbie Land* in cui si muovono i personaggi è un mondo artificiale, autoreferenziale, dove ogni oggetto e ogni gesto esibisce la propria natura costruita e il tempo è scandito giorno dopo giorno dal «ciao, Barbie!» che Ken, il fidanzato eunuco, rivolge alla sua amata. Il film gioca con l'eccesso in modo affettuoso e autocosciente, e in questo senso si apre a una lettura *Camp* che non annulla la dimensione politica, ma la colloca su un piano estetico-critico non discorsivo. La potenza del film risiede proprio nel suo sottile equilibrio tra esibizione e ironia, tra artificio e affetto, tra distanza critica e immersione visiva. In tutti questi casi – dalla provocazione estrema di *Pink Flamingos* al culto comunitario di *The Rocky Horror Picture Show*, fino all'ironia iper-stilizzata di *Barbie* – il *Camp* agisce come forma di accesso alla dimensione estetica che rifiuta di concedere alla profondità il ruolo di valore assoluto. Il *Camp* si configura come una modalità di attenzione che sposta l'accento dalla ricerca di significati profondi alla valorizzazione dell'effetto percettivo, dell'emergenza formale e della presenza visiva. In questa prospettiva, il cinema non è più concepito come un linguaggio chiamato a trasmettere contenuti o a produrre verità, ma come uno spazio in cui l'arte può affermarsi nella propria autonomia, nel suo potere di apparire e di imporsi come esperienza estetica autosufficiente.

In conclusione, il percorso attraverso il pensiero di Susan Sontag ha messo in luce come la sua riflessione sull'arte sia attraversata da una tensione costante verso la sottrazione: una sottrazione non intesa come rifiuto dell'intelligibilità, ma come sospensione della pretesa di attribuire all'opera un senso

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

univoco, una profondità obbligata o una funzione esplicativa. La sua proposta non consiste in un disimpegno teorico, ma in una diversa modalità di attenzione, capace di sostare nella superficie e di cogliere l'intensità della forma senza doverla necessariamente convertire in un significato. Contro l'eredità mimetica e contro il paradigma interpretativo dominante, Sontag oppone un'etica dello sguardo fondata sull'erotica dell'esperienza estetica. In questo orizzonte, il *Camp* non rappresenta né una semplice eccentricità né una provocazione marginale, ma l'espressione più coerente e consapevole di una sensibilità che rifiuta la centralità del contenuto per valorizzare la forma come spazio autonomo di significazione. Il *Camp* non si limita a rinunciare al senso, ma trasforma questa rinuncia in un gesto stilistico che, attraverso l'artificio e l'eccesso, sovverte i codici dominanti senza ricorrere a una denuncia esplicita. Il cinema si rivela così lo spazio ideale in cui questa postura può manifestarsi pienamente attraverso le immagini, i costumi e i gesti che non chiedono di essere interpretati, ma accolti in tutta la loro superficialità. I film analizzati sono solo alcuni degli infiniti esempi di pellicole in grado di mostrare come il *Camp* non sia un tratto anacronistico, ma una possibilità estetica sempre attuale. Una possibilità che, ancora oggi, ci invita a ripensare il nostro modo di guardare, a sospendere il bisogno di senso, e a restituire alla forma il diritto di esistere senza doversi giustificare con nessuno.