

## Prolegomeni a una “educazione tecno-estetica”

Pietro Montani  
Sapienza - Università di Roma

### **Abstract**

Il saggio si pone come riflessione filosofica sull’opportunità odierna di un’educazione tecno-estetica, partendo dal presupposto che la sensibilità umana sia naturalmente predisposta a prolungarsi negli artefatti tecnici che l’uomo ha nei secoli utilizzato come protesi. Il modo in cui l’essere umano interagisce con l’ambiente risulta essere esternalizzato nelle tecniche esistenti e da queste orientato. Particolare rilevanza viene data ad alcune riflessioni di Simondon e di Kant, e ai concetti di senso comune e di immaginazione come schematismo tecnico. Nella parte conclusiva del saggio l’attenzione si sposta sulle caratteristiche di innovazione delle tecnologie digitali, e sul loro ruolo nell’influenzare senso comune, lavoro dell’immaginazione e – pertanto – natura dell’educazione tecno-estetica.

**Key Words:** Simondon; Kant; Immaginazione; Estetica; Tecnica

## Estetica e tecno-estetica

L'idea che tra i requisiti dell'uomo civilizzato debba esserci qualcosa come una "educazione estetica" è probabilmente molto antica, ma fu Friedrich Schiller a formalizzarla con insuperata profondità (e radicalità) nelle sue celebri *Lettere* del 1795 (Montani, 2007; Schiller, 2005,). Rifacendosi in modo al tempo stesso fedele e creativo alla concezione kantiana dell'estetica (sulla quale dovrò ampiamente tornare perché oggi ne abbiamo ancora un enorme bisogno), Schiller sosteneva che la sensibilità (*l'aisthesis*) dell'uomo contemporaneo (cioè del cittadino europeo del XVIII secolo: il primo uomo "moderno" in senso pieno) si era "imbarbarita" a causa di un eccesso di razionalità e che per rimediare a questa sostanziale anestetizzazione era necessario ricorrere a una massiccia somministrazione di opere d'arte. È bene precisare subito che in questa rigenerazione della sensibilità Schiller individuava il profondo significato *politico* di una educazione estetica, vale a dire la connessione strutturale tra *l'aisthesis* e la *politeia*. È un cattivo cittadino chi non tiene costantemente in esercizio, rinnovandola, la propria capacità di sentire.

A che genere di opere d'arte pensasse il poeta che fu intimo di Goethe, e il filosofo che fu capace di gettare un ponte tra Kant e Hegel, non c'è bisogno di dirlo. Né c'è bisogno di precisare che quella dimensione dell'arte è oggi definitivamente tramontata e che le opere che vengono patrocinate dalle principali agenzie del cosiddetto "Artworld" mal si presterebbero a soddisfare le aspettative rigeneranti di Schiller. Va detto, invece (riprenderò il tema nelle battute finali di questo articolo) che oggi l'arte può ancora assolvere alla missione "pedagogica" e "politica" che gli accordava Schiller a patto di lasciarsi pensare nel contesto di quella che qui chiamerò "tecno-estetica", vale a dire una forma della sensibilità che si produce, cresce e si articola nell'ambito del rapporto *costitutivo* che l'uomo ha, da sempre, con le tecnologie. Un rapporto che oggi si è, ad evidenza, enormemente ampliato.

Qual è dunque il presupposto teorico di una "tecno-estetica"? Il presupposto è che la sensibilità umana, la sua *aisthesis* specie-specifica, dispone di un'attitudine "naturale" a prolungarsi negli artefatti tecnici che *homo sapiens*, fin dalla sua prima comparsa, ha adoperato come protesi. L'essere umano *sente* il mondo ambiente e *si sente* nel mondo ambiente, con il quale interagisce, in una prospettiva che è fin dall'inizio potentemente esternalizzata nelle tecniche esistenti e da queste altrettanto potentemente orientata.

Questa tesi non ha nessuna particolare originalità e si potrebbe argomentare ricorrendo al pensiero di molti filosofi (per es. John Dewey o Walter Benjamin, Jacques Derrida o Emilio Garroni), paleontologi (per es. André Leroi-Gourhan), teorici della cosiddetta mente estesa (per es. Alvar Noe), epistemologi (per es. Francesco Antinucci), psicologi sperimentali (per es. Lev S. Vygotskij o Michael Tomasello), pensatori che hanno interrogato la tecnica sotto un profilo filosofico (per es. Gilbert Simondon o Bernard Stiegler), mediologi (per es. Marshall McLuhan o Richard Grusin) e molti altri ancora.

Nell'elenco non includo Martin Heidegger, che pure sulla tecnica ha detto cose in assoluto decisive, perché Heidegger rifiuterebbe la componente antropologica (o la "naturalizzazione" come si usa dire oggi, Bartalesi e Consoli, 2013) che invece in un modo o nell'altro si ritrova in tutti gli autori che ho elencato. Più precisamente, rifiuterebbe l'idea secondo cui potrebbe avere un qualsiasi rilievo per la filosofia il fatto che a un certo punto dell'evoluzione dei viventi ne sia comparso uno, diciamo *homo sapiens*, la cui sensibilità era fatta in modo tale da risultare naturalmente destinata ad esternalizzarsi. Questo rifiuto è significativo, ma non ha alcun interesse discuterlo qui.

Vorrei invece cominciare col soffermarmi su un'affermazione che compare in uno degli autori che ho appena citato, vale a dire Gilbert Simondon, il quale in una lettera indirizzata nel 1982 a Jacques Derrida (e mai spedita) introduce il concetto di una tecno-estetica (ma non sono affatto sicuro che si tratti della prima occorrenza di questo termine) e nelle battute conclusive afferma che nell'ambito di un'estetica generale questo aspetto tecnico della nostra sensibilità deve essere considerato come "il più originario" (Simondon, 2014, p. 46).

Che cosa vuol dire Simondon? Partiamo dalla *lectio facilis* della sua tesi: prima ancora di potersi specializzare in qualcosa che assomiglia all'arte (per es. alla pittura rupestre) la sensibilità umana si sarebbe esercitata creativamente nell'invenzione tecnica. In altri termini: una creatività finalizzata alla progettazione e alla produzione di utensili e sostenuta da una sensibilità che si riconosce e si prolunga in quegli utensili dev'essere considerata come più originaria rispetto a quella creatività che si esercita più o meno liberamente, e comunque in assenza di scopi determinati, in ciò che la modernità ha chiamato "arte".



Una classica confutazione di questa *lectio facilis* si può trovare nella ricchissima riflessione che Emilio Garroni ha dedicato al problema che sto discutendo. Secondo Garroni tecnica e arte non possono che essere co-originarie perché entrambe dipendono da una *condizione* estetica (dove la parola "condizione" va intesa in senso kantiano), e cioè da una capacità di (relativo) *distanziamento* dalla pressione dell'ambiente materiale, che consente all'animale umano di assumere quello stesso ambiente in un processo di riflessione: per es. in vista di manipolazioni e di trasformazioni provviste di valore adattativo. Nella prospettiva di Garroni, dunque, non avrebbe senso parlare di una superiore originarietà dell'attitudine operativa che ci ha permesso la costruzione di utensili complessi, perché quell'operare produttivo è condizionato da una prestazione "meta-operativa" (cioè dal distanziamento riflessivo di cui sopra) tanto quanto ne è condizionata la produzione di opere d'arte in senso stretto (Garroni, 1977; Garroni, 2005; Montani, 2014).

Ora, la tesi che vorrei proporre qui è che questa posizione di Garroni confuta solo quella che ho definito la *lectio facilis* dell'idea di una maggiore originarietà della tecno-estetica. Mentre ce ne sarebbe anche una *difficilis*, più vantaggiosa per il nostro scopo (cioè per l'idea di una "educazione tecno-estetica"), sulla quale vorrei provare a gettare un po' di luce interrogando in modo non convenzionale proprio l'estetica di Kant. Che non è, certo, una tecno-estetica, ma ce ne fornisce il quadro teorico di fondo in modo tuttora molto avanzato.

## La parte dell'immaginazione: uno "schematismo tecnico"

Affronterò la questione – come del resto fa Garroni nel suo ultimo libro – dal punto di vista dello "schematismo", cioè del processo di gran lunga più importante che secondo Kant viene svolto dall'*immaginazione* al fine di rendere possibile quella forma così complessa del nostro conoscere che egli definiva "sintesi": vale a dire il fatto che noi umani incontriamo tipicamente gli oggetti dell'esperienza aggiungendovi qualcosa (concetti e regole) che non è ricavabile da quei medesimi oggetti (come invece ritengono, erroneamente, l'empirismo e il razionalismo). Nessuno si illuda, sia detto per inciso, che una tale questione sia aggirabile, o semplificabile, da un'epistemologia che si riconosca in una istanza realistica: il carattere sintetico della conoscenza umana è un problema (solo in parte risolto) che le moderne scienze cognitive e le stesse neuroscienze sperimentali hanno ereditato da un paradigma – la cosiddetta "filosofia critica" – che è stato Kant a inaugurare. E che oggi può svolgere una funzione importantissima: quella di scongiurare la (spesso penosa) deriva riduzionistica di quelle discipline scientifiche.

Non entro nel merito delle oscillazioni con cui Kant affronta il problema dello schematismo dalla prima *Critica* fino alla terza. E faccio solo notare che nella prima *Introduzione alla Critica della facoltà di giudizio (CFG)*, che non fu pubblicata, Kant parla di uno "schematismo tecnico" riferito all'idea, successivamente deposta, di una "tecnica della natura": un presupposto puramente ipotetico, quest'ultimo, secondo il quale la natura si presterebbe ad essere indagata e conosciuta *come se fosse un artefatto costruito secondo un progetto*. Kant avrebbe abbandonato entrambe le definizioni ("tecnica della natura" e "schematismo tecnico"), che gli sembravano evidentemente troppo forti, e le avrebbe sostituite con una molto più indeterminata e flessibile – la "conformità a scopi della natura" (e si tratta sempre, si badi, di una 'simulazione' euristica, e non di un metafisico e impresentabile finalismo oggettivo) – di cui appare notevole la connessione (che qui posso solo enunciare) con un ripensamento molto profondo della qualità e delle prestazioni della nostra sensibilità (cioè dell' "estetica trascendentale" che la prima *Critica* descriveva in modo ancora molto convenzionale).

L'istanza di uno schematismo tecnico tuttavia non scompare affatto dalla *CFG*. E anzi si ritrova in alcuni passaggi cruciali. Nel § 21, ad esempio, Kant entra molto dettagliatamente nel merito di un "proporzionamento" del rapporto tra immaginazione e intelletto (il celebre "libero gioco") quando si tratta di riferirlo a una conoscenza effettiva, o per meglio dire a una singola ipotesi cognitiva (per es. a una legge empirica ancora da trovare). La cosa è interessante, dal mio punto di vista, perché qui Kant mette mano a una sorta di fenomenologia del lavoro dell'immaginazione, mostrando che è proprio l'immaginazione, in sinergia con la sensibilità, a 'sentire' e istruire *attivamente* questo proporzionamento, mentre l'intelletto resta in attesa e si fa presente, per così dire, solo a cose fatte.

È dunque l'*immaginazione* che ispeziona, perlustra, e "attraversa" il dato (questa idea di una sintesi preconettuale dell'immaginazione, concepita come un lavoro di 'attraversamento' del dato compariva già in un sorprendente passo della *Ragion Pura*)<sup>15</sup>, presentando diverse ipotesi di unificazione possibile sulle quali avverrà successivamente la scelta e l'intervento di sintesi concettuale dell'intelletto. Voglio dire che l'immaginazione non sottopone all'intelletto solo delle "sintesi cieche" (come si era espresso Kant in quelle stesse pagine della prima *Critica*), ma gli sottopone il risultato di un lavoro di *attiva formatività*: vere e proprie *Gestalten*, schemi ipotetici che l'intelletto può infine sintetizzare nel modo che gli è proprio, cioè con un concetto o meglio con una regola. E può naturalmente trattarsi di una regola concettuale del tutto nuova: si pensi per esempio al caso esemplare delle ipotesi relative all'esistenza di particelle subatomiche nella struttura della materia, e al fatto ben noto che queste possono conoscere una verifica sperimentale anche molto

tempo dopo essere state “immaginate” o “schematizzate”, come nel caso recente e celebre del bosone di Higgs.

Può trattarsi di una regola concettuale nuova, dicevo, *ma può anche trattarsi di una regola incorporata in un artefatto*, cioè di un’opera dell’arte. In senso ampio (arte come *techne*: per esempio un arco per lanciare frecce) e in senso specifico (arte come arte bella o opera del genio). Nel passi che Kant dedica all’arte in questo senso, allargato o ristretto, è ben presente l’istanza di uno *schematizzare tecnicamente* – cioè di un produrre regole *incorporate* – ma è anche presente l’istanza del *carattere originario* di questo schematizzare, con il che torniamo alla definizione di Simondon da cui sono partito e di cui spero di aver cominciato a mettere in evidenza i vantaggi di una *lectio difficilis*.

Una regola incorporata in un artefatto



Esportabile in vista dell’ideazione di altri artefatti



## Lo schematismo tecnico è opera di un’immaginazione incarnata ed esternalizzata

Vorrei fare un altro passo in questa direzione, per chiarirne meglio la connessione con i “prolegomeni” di cui al titolo di questo articolo. Mi riferirò al § 59 della *Critica della facoltà di giudizio*, nel quale si può dire che l’intero lavoro di ripensamento dello schematismo viene portato da Kant fino al suo più importante compimento: l’idea di una forma particolare – e specificamente creativa – di schematismo che egli definisce “esibizione simbolica”.

Nel paragrafo in questione Kant riconosce nel lavoro dell’immaginazione due modalità di esibizione (che qui chiama “ipotiposi (*subjectio sub adspectum*)”: la presentazione di una cosa sotto un certo profilo). La prima è schematica (nel senso chiarito nella *Ragion pura*: uno schematismo “oggettivo”), la seconda, invece, mette a frutto l’attitudine dell’immaginazione a

lavorare non solo in modo diretto (oggettivo) ma anche in modo indiretto e analogico, e viene definita “simbolica”. L’esibizione si dirà simbolica quando per una idea (cioè per un concetto della ragione cui nessuna intuizione sensibile diretta potrebbe essere adeguata) viene fornita una esibizione rispetto alla quale il procedimento della facoltà di giudizio è solo analogo a quello che avviene nello schematismo oggettivo: “vale a dire – scrive Kant – che con quel concetto si accorda solo la regola di quel procedimento, non l’intuizione stessa, quindi solo secondo la forma della riflessione, non secondo il contenuto” (Kant, 1999, § 59). La definizione, espressa in modo un po’ tortuoso, viene chiarita poco sotto grazie a un esempio per noi, come si vedrà, particolarmente felice:

Così uno stato monarchico viene rappresentato, se retto da leggi popolari interne, da un corpo animato, e invece da una semplice macchina (come per es. un mulino a braccia), se retto da una singola volontà assoluta, in entrambi i casi però solo simbolicamente. Infatti non c’è alcuna somiglianza tra uno stato dispotico e un mulino a braccia, ma, sì, tra *la regola per riflettere su entrambi* e sulla loro causalità. (§ 59)

Kant aggiunge che il nostro linguaggio è pieno di queste esibizioni indirette, nelle quali “l’espressione contiene non il vero e proprio schema per il concetto, ma solo un simbolo per la riflessione” (§ 59), facendo alcuni esempi molto significativi: “così, le parole *fondamento* (appoggio, base), *dipendere* (essere tenuti dall’alto), *derivare* (al posto di seguire), *sostanza* (come Locke si esprime: il supporto degli accidenti) e innumerevoli altre sono ipotiposi non schematiche, ma simboliche” (§ 59).

Gli esempi fatti quasi a caso da Kant sono straordinariamente significativi perché evidenziano, in modo più o meno marcato, il *radicamento somatico* e il *carattere esternalizzato* di questa modalità indiretta e analogica dello schematismo: come se a guidare il lavoro dell’immaginazione fosse qui innanzitutto una tipica esperienza corporale che si coordina spontaneamente con un artefatto – un’esperienza “carnale” per usare il vocabolario dell’ultimo Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2007), la cui pertinenza mi sembra evidente. *Fondamento (Grund)* è ciò che si collega all’atto del prendere terreno su una salda base per i nostri piedi (e per la stazione eretta); *dipendere (abhängen)* è lo stare e il sentirsi appesi a qualcosa che potrebbe cedere o mollarci (dunque quasi il contrario di *Grund*); *derivare (fliessen)* è l’atto del far seguito, ma anche il sentirsi andare alla deriva, il fluire di un corpo in una corrente; *sostanza (Substanz)* è il sostrato degli accidenti, ma anche e innanzitutto l’atto fisico del sostenere qualcosa (e restiamo nella costellazione del fondamento e del dipendere).

È notevole il fatto che la comprensione di queste prestazioni semantiche si orienti spontaneamente, e ne tragga vantaggio esplicativo, verso il rapporto del corpo umano con un artefatto:

Grund

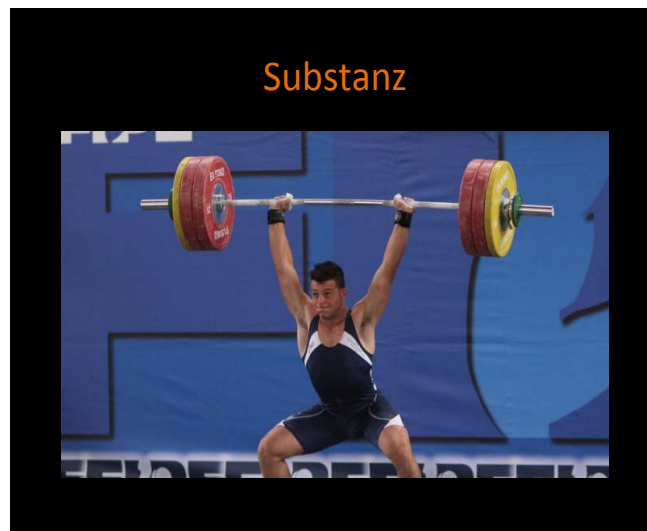


Abhängen



Fliessen





Ci si accorge in tal modo che anche l'esempio dello stato monarchico rispondeva al medesimo requisito, visto che la "forma della riflessione" l'immaginazione qui l'ha prelevata ancora una volta da un *corpo* (di cui si potrebbe dire, per usare una famosa immagine dello stesso Kant, che in esso ciascun organo è al tempo stesso mezzo e fine) oppure da un'azione *corporale* (far girare la macina di un mulino a braccia – o a mano (*Handmühle*)).

In tutti questi esempi Kant tematizza una proiezione esternalizzata dell'immaginazione, uno *schematismo tecnico*, appunto, che si riconosce e si prolunga spontaneamente nell'ideazione e nell'uso di uno strumento o di un artefatto. Nonché – è il caso dell'"arco" sopra evocato – si costituisce in una *regola di costruzione* esportabile in vista dell'ideazione di altri artefatti (un arco non è solo un attrezzo per lanciare frecce, ma anche l'arcata di un ponte o una volta che sopporta un carico). È in gioco, insomma, una forma specificamente tecno-estetica della creatività.

Ebbene: io sono convinto che sia precisamente questo l'ambito in cui noi oggi siamo tenuti a ripensare il progetto di un'educazione tecno-estetica. Lev S. Vygotskij, che ho citato all'inizio tra i suoi possibili antesignani, lo aveva del resto teorizzato con insuperata lucidità (Vygotskij, 2008). Chiuderò pertanto con un paragrafo ispirato al suo pensiero, nella certezza che egli avrebbe accolto le nuove tecnologie elettroniche e digitali come un'immensa riserva di opportunità pedagogiche ai fini di una educazione tecno-estetica volta all'esercizio e al dispiegamento di quella specifica forma di creatività che ho fin qui esaminato riferendola alla sua istituzione nell'estetica di Kant. E vi avrebbe aggiunto, secondo una delle direttrici principali del suo pensiero teorico, l'essenziale pertinenza dell'aspetto storico e sociale. È innanzitutto nell'ambito del "comune" tecnologico storicamente acquisito, infatti, che un'educazione tecno-estetica può realmente ed efficacemente prodursi e può dar vita ai processi di individuazione, di volta in volta singolari, che le si debbono riferire.<sup>16</sup>

## **Educazione tecno-estetica, immaginazione e "senso comune": una nuova chance per le arti**

Prima di abbandonare Kant sarà bene ricordare che l'insieme dei modi d'essere del sentimento estetico, cioè le prestazioni del tutto peculiari della sensibilità dell'essere umano, vengono da lui riassunte nell'idea di un "senso comune" (*Geneinsinn*: un sentire che abbiamo in



comune, ma anche un “senso della comunità”). Ora il punto è il seguente: se queste prestazioni sono originariamente connesse con un altrettanto peculiare lavoro dell’immaginazione determinabile come schematismo tecnico, allora anche il senso comune deve avere una peculiare natura tecnica (e infatti proprio così lo definisce Kant nel § 22 di *CdG*: *künstlich*, tecnico, “artefattuale”) o, come si potrebbe anche dire, una peculiare natura *mediale*. Vygotskij e Simondon, forse, l’avrebbero detto proprio così: il senso comune è ‘comune’ perché si riconosce e si esercita nel *medium* tecnico in cui si ritrova e si riconosce una comunità storica.

E qui ci viene incontro, forse in una nuova luce, un celebre passo di Benjamin che, nel suo saggio sulla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, aveva scritto:

“Nel corso di lunghi periodi storici, insieme al modo di esistere complessivo delle collettività, si trasforma anche la modalità della loro percezione. La modalità in cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui essa si realizza – non è condizionata solo in senso naturale, ma anche in senso storico” (Benjamin, 2012, p. 51).

Se dunque è vero, come ho suggerito, che un’educazione tecno-estetica è originariamente connessa con il lavoro dell’immaginazione che ho definito come schematismo tecnico, sarà bene dare uno sguardo alla specifica natura mediale delle nuove tecnologie dell’immagine. Si tratta di tecnologie che presentano molte proprietà significative come accessibilità, plasticità, versatilità, crescente compatibilità tra formati, mobilità, rimediazione e rilocazione dei loro prodotti ecc. Tra queste proprietà, tuttavia, si impone un aspetto in particolare, del resto evidente a chiunque ci rifletta un attimo. E cioè che il “mezzo” elettronico e digitale realizza in modo particolarmente marcato e per alcuni aspetti inedito la sua natura di “ambiente”.



Ambiente mediale  
Medium ambientale

I due sensi del termine, del resto, convivono nella parola francese “*milieu*” che un filosofo della tecnica come Simondon utilizzava nell’accezione specifica di “*milieu associé*”, cioè di ambiente associato a una tecnologia (Simondon, 1958).

Che cos’è un ambiente associato? E’ quel caratteristico *montaggio* tra il naturale e l’artefatto che emerge in concomitanza con un’invenzione tecnica significativa e va a costituirsi come uno di quegli ambiti mediali nei quale tipicamente l’essere umano insedia, e trasforma, il suo habitat.

Una linea ferroviaria (è uno degli esempi di Simondon) crea un ambiente inedito, che intreccia le esigenze legate al trasporto su rotaie e quelle dell'ambiente geografico preesistente. Qui sorgeranno nuove forme di vita che discendono, a pari titolo, dalla conformazione originaria del territorio (per esempio dalla presenza di acqua, ai tempi della locomozione a vapore) e dal suo trattamento tecnico. (*C'era una volta il west* di S. Leone è una magnifica narrazione della forma di vita che si impone – e di quella che invece si estingue – in un ambiente associato a una tecnica come quella del trasporto ferroviario).

La principale novità che sembra emergere dalle tecnologie digitali che hanno rafforzato il chiasma tra ambiente mediale e medium ambientale è questa: il carattere mediale della percezione umana si trova oggi nella condizione di poter diventare oggetto di un'ideazione creativa particolarmente ricca e accessibile. Oggetto cioè, di un lavoro creativo dell'immaginazione (o dello "schematismo tecnico") moltiplicato dalle risorse specifiche, e sempre più massicce, dell'interattività (Montani 2014b).

C'è stata dunque, se questa tesi tiene, una significativa trasformazione dei processi di generazione degli ambienti associati connessi con le invenzioni tecniche odierne: questi processi sono diventati al tempo stesso sempre più opachi e pervasivi – nel senso che si fa fatica a riconoscerli come un montaggio – ma anche sempre più disponibili a un lavoro creativo e interattivo dell'immaginazione.

Il senso che abbiamo in comune si costituisce e si riorganizza, oggi, nel contesto di questi ambienti mediali o media ambientali che sono, appunto, il "comune" che viene innanzitutto offerto all'esplorazione percettiva e alle invenzioni dello "schematismo tecnico", come accade nel caso esemplare dell'educazione tecno-estetica dei cosiddetti "nativi digitali".

È necessario ammettere, a questo punto, che di *questo* senso comune e di *questa* educazione tecno-estetica noi ne sappiamo ancora pochissimo. L'unica cosa che possiamo dire con certezza è che non esiste alcuna pregiudiziale teorica per cui l'uno e l'altra – nonché la stessa idea di comunità storica che vi si deve associare – siano destinati a subire l'impovertimento e l'imbarbarimento che oggi si tende in modo molto diffuso ad attribuire loro.



Il paradigma filosofico-teorico di cui ho provato qui a fornire i prolegomeni ci dice esattamente il contrario. Si tratta solo di capire in che modo una educazione tecno-estetica possa dispiegarsi creativamente piuttosto che deprimersi e contrarsi. Ebbene io credo che sia precisamente su questo punto che ci si potrebbe aspettare dalle arti un contributo particolarmente prezioso.

Che genere di contributo? Io la vedo così: una inesauribile riorganizzazione creativa e interattiva della relazione tra il cyber spazio (che quel bambino di pochi mesi sta esplorando) e lo spazio reale. Eccone, per chiudere, un esempio semplicissimo: la marcia degli ologrammi avvenuta a Madrid nell'aprile del 2015 per aggirare un divieto a manifestare. Sarà un caso che si tratti di un esempio di politicizzazione dell'arte? Alla lettera: di un fare tecnico che ricostituisce lo spazio della *polis* come un peculiare ambiente associato? Io credo di no. Come anche lo crederebbe il "vecchio" Schiller da cui questi prolegomeni hanno doverosamente preso le mosse.



## Nota biografica

Pietro Montani insegna Estetica presso la "Sapienza" Università di Roma. Da anni si occupa delle nuove tecnologie in una prospettiva filosofico-antropologica. Tra i suoi ultimi libri *Bioestetica* (Roma 2007) e *L'immaginazione intermediale* (Roma-Bari 2010). È il responsabile dell'edizione italiana delle opere di S.M. Ejzenštejn (8 volumi). Contatto: [pietro.montani@uniroma1.it](mailto:pietro.montani@uniroma1.it).

## Bibliografia

- Bartalesi, L., & Consoli, G. (a cura di). (2013). *Aesthetic Experience in the evolutionary Perspective. Rivista di estetica*. Vol. 54.
- Benjamin, W. (2012). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Roma: Donzelli. (ed. or. 1936).
- Garroni, E. (1977). *Ricognizione della semiotica*. Roma: Officina
- Garroni, E. (2005). *Immagine Linguaggio Figura*. Roma-Bari: Laterza.
- Kant, I. (1999) *Critica della facoltà di giudizio*. Torino: Einaudi. (ed. or. 1790).
- Kant, I. (2004). *Critica della ragion pura*. Milano: Bompiani. (ed. or. 1781).
- Merleau-Ponty, M. (2007). *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani. (ed. or. 1964).
- Montani, P. (2007). *Bioestetica*. Roma: Carocci.

- Montani, P. (2014). Introduzione. In M. Carboni, & P. Montani (a cura di). *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*. Roma-Bari: Laterza
- Montani, P. (2014b). *Tecnologie della sensibilità*. Milano: Cortina.
- Schille, F. (2005). *L'educazione estetica*. Palermo: Aesthetica. (ed. or. 1795).
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.
- Simonon, G. (2014). *Sulla tecno-estetica*. Milano: Mimesis. (ed. or. 1992).
- Vygotskij, L.V. (2008). *Pensiero e linguaggio*. Roma-Bari: Laterza. (ed. or. 1934).

## Note

<sup>15</sup> “La logica trascendentale trova davanti a sé il molteplice della sensibilità a priori, quello che le viene offerto dall'estetica trascendentale, per dare una materia ai concetti puri dell'intelletto, i quali, senza di essa, sarebbero privi di ogni contenuto e quindi completamente vuoti. (...) Sennonché, la spontaneità del nostro pensiero esige (*erfordert*) che dapprima (*zuerst*) questo molteplice venga in certo modo attraversato, raccolto e connesso (*durchgegangen, aufgenommen und verbunden*), perché se ne possa fare una conoscenza. Questa operazione (*diese Handlung*) io la chiamo sintesi”. Chi la compie? L'immaginazione (Kant, 2004, p. 203).

<sup>16</sup> Questo riferimento ai processi di individuazione aprirebbe – ma è un tema che non posso affrontare qui – una rilevantissima comparazione tra il pensiero di Vygotskij e quello di Simondon.