

# Percezione e linguaggio a partire dalle riflessioni di Emilio Garroni in *Immagine Linguaggio Figura*

di Cristina Coccimiglio  
[cristina.coccimiglio@gmail.com](mailto:cristina.coccimiglio@gmail.com)

*Image, Language, Picture* by Emilio Garroni has been published in 2005. The author reflects on the relationship between perception and language, mainly related to the *inner image*, which is defined as "the premise and the guarantee of the reality of the meaning of the words of language". This work focuses on Garroni's relationship between perception and language showing how it provides a cause for reflection on the influence that technical devices have on perception and therefore on the role of technology in structuring the sensitivity. Does the interactivity introduced by the new media authorise us to talk about the anesthetic process and the reduction of the *aisthesis*? What are the suggestions can we welcome to answer this question by investigating the status of arts that compares with the digital universe and technology?

---

## 1.

Nel suo ultimo lavoro, *Immagine Linguaggio Figura* (2005), Emilio Garroni ripensa il paradigma della filosofia critica kantiana, articolandone ampiamente le prospettive e indagando in modo analitico la *percezione*, nella sua autonomia e in relazione con il linguaggio.

Garroni affronta la percezione trattandola come un'operazione nella cui dimensione *metaoperativa* si individua un aspetto distintivo e peculiare dell'agire umano. Per "metaoperatività" egli intende la capacità che ha il soggetto umano di prendere le distanze in modo riflessivo dai bisogni e dagli scopi immediati della propria azione. Non si tratta perciò di una generica riflessività 'contemplativa', ma più propriamente della capacità di riorganizzare l'esperienza di un oggetto a partire non da scopi predeterminati bensì da scopi (e usi) solo possibili. Da questo tratto specifico – Garroni direbbe "specie-specifico" – dell'agire umano deriva il fatto che la percezione è al tempo stesso selettiva e, per così dire, ambigua. In altre parole, la sensibilità umana non separa preventivamente i segnali utili alla sopravvivenza dal "rumore" di sottofondo, ma rielabora i dati ricevuti

attraverso i sensi per farne gli oggetti di un possibile (ma non assicurato) senso dell'esperienza. Proprio perché largamente indeterminata<sup>1</sup>, la percezione è, dunque, considerata da Garroni come un fattore già “interpretante” nel processo d'esperienza. Essa non ha, quindi, una natura esclusivamente sensibile: se così fosse, l'interpretazione di cui parla Garroni ricadrebbe nel novero delle inevitabili illusioni che le apparenze sensibili ci offrono secondo una lunga tradizione filosofica (e metafisica) che risale almeno fino a Platone. La percezione non è, tuttavia, già un linguaggio, anche se lo anticipa e lo richiede. Il riconoscimento è una funzione precipua dell'interpretazione percettiva, in quanto consente di cogliere gli oggetti come casi non già di una classe (o di una famiglia in senso wittgensteiniano), perché questa è una funzione prettamente linguistica, ma almeno di un “aggregato”, vale a dire di una prima organizzazione sensata del dato sensibile. Quest'ultimo viene costruito a livello della percezione e costituisce un insieme di casi effettivamente sperimentati in rapporto con gli oggetti incontrati.

Ciò che (ri)costruiamo percettivamente può essere costituito

da oggetti assai diversi, legati da una minima somiglianza e talvolta da nessuna somiglianza, ma solo da un cortocircuito tra disparati che stabiliscono tra loro un'unità, non chiaribile intellettualmente, di tipo affettivo, emozionale, fantasticante, volto al padroneggiamento di eventi e cose amate, preoccupanti, esaltanti. È plausibile *ipotizzare* che qualcosa del genere accada soprattutto nella primissima infanzia, prima che il linguaggio costituisca un vero e proprio ambiente e quindi sotto la condizione di un'intelligenza prevalentemente senso-motoria che, nella manipolazione degli oggetti produca riconoscimenti, usi e aggregati di oggetti, in essi variamente disposti.<sup>2</sup>

È tuttavia problematico affermare che la formazione di un aggregato sia attribuibile soltanto alla percezione. La libertà – sebbene non si tratti a tutti gli effetti di una vera e propria autonomia – del suo lavoro di riorganizzazione del dato deve essere, però, presupposta per almeno due ragioni essenziali, e cioè che: 1) l'organizzazione percettiva dei dati sensibili non può consistere semplicemente nel mettere insieme ciò che è dato mediante una ispezione

---

<sup>1</sup> L'adattamento umano all'ambiente non è garantito da regole predeterminate, ma dalla possibilità di generarne sempre di nuove. Agli animali non umani non serve contare su una tale funzione dell'indeterminato, fondamentale invece per la plasticità e la creatività dell'esperienza umana.

<sup>2</sup> E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 11.

degli oggetti (si tratta piuttosto di istituire una gerarchia tra gli oggetti dati sotto un certo profilo), perché da un simile accumulo di dati nascerebbe solo un'immagine statica; 2) nella percezione di un oggetto come uno strumento – ricordiamo che la percezione è attraversata da un'istanza metaoperativa – non ci proponiamo nulla (non abbiamo già chiari necessariamente i suoi usi) se non il fatto di percepire le configurazioni cui esso è più adatto.

Un caso di pura percezione svincolato<sup>3</sup> da un ambiente linguistico non è facilmente individuabile in concreto: fin dalla prima infanzia, la percezione viene guidata dagli adulti verso il riconoscimento attraverso indicazioni linguistiche. Alla percezione spetta così il compito di dare avvio alla formazione di una “immagine interna” dell'esperienza, allorché gli organi sensoriali, dal canto loro, sono anche filtri reattivi che operano dentro una certa fascia di stimoli possibili che riceviamo. L'animale umano, non potendo affidarsi a segnali sensibili univoci, percepisce gli oggetti come entità complesse, dotate di molti profili (non tutti ispezionati), i quali prescindono dalle esigenze immediate della sua sopravvivenza. Quello umano è, dunque, un modo di adattarsi non univoco ma certo più efficace. E tale adattamento, oltre a un elevato livello di sviluppo culturale e tecnologico, richiede una simile percezione interpretante.

Ne segue che, quando osserviamo un oggetto, siamo inevitabilmente condizionati dalle ipotesi (sulla sua conformazione, sui suoi rapporti con l'ambiente circostante) che abbiamo in mente<sup>4</sup>: vediamo solo alcuni aspetti dell'oggetto e li facciamo confluire in una determinata configurazione complessiva. Le ipotesi esplorative appena evocate hanno, dunque, una influenza retroattiva sulla percezione. La percezione umana, in altre parole, conserva una radicale e originaria *ambiguità*: è già esercizio riflessivo (ad esempio come formulazione di ipotesi descrittive) senza con ciò già essere pensiero. Se la percezione non conservasse questo tratto di ambiguità, intelletto e linguaggio non avrebbero a disposizione un materiale adeguato su cui esercitarsi. Il lavoro di organizzazione del sensibile attraverso la percezione è in qualche modo un pre-pensiero, nel senso che essa è già

---

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, cap. 3.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, cap. 4.

disposta a correlarsi a un qualche linguaggio. Percepriamo un oggetto in quanto organizziamo non solo i dati relativi ad esso (già di per sé incompleti rispetto all'oggetto) ma anche dati riferiti al contesto spazio-temporale che riguarda l'oggetto e il percipiente.

Il linguaggio non può generare significati se la facoltà dell'immagine (percettiva) non coglie tratti caratteristici degli oggetti, né la facoltà dell'immagine può assolvere il suo compito senza che alcuni tratti-schemi diventino tratti pertinenti del linguaggio.

Il modo in cui Garroni riprende la riflessione sulla filosofia critica nel suo ultimo libro consente di dedurre una antropologia, che è possibile solamente ricavare perché il filosofo italiano non indugia espressamente in quei territori. Sin dai suoi primi lavori evidenzia e sviluppa le potenzialità del trascendentalismo e indaga il rapporto tra empirico e trascendentale nei termini di un'indagine sulle condizioni necessarie dell'esperienza raggiungibili unicamente dall'interno di una dimensione storica determinata.

Garroni è kantiano, ma non concepisce l'*a priori* come una condizione astratta dall'esperienza. Nel suo ultimo lavoro si sofferma su percezione e immaginazione con un occhio kantiano, ma arrivando anche a porre in concetti quali "facoltà dell'immagine" e "immagine interna" un potenziale ermeneutico che li rende chiavi di lettura originali della nostra condizione antropologica.

Luogo essenziale di una svolta nella elaborazione di questa questione è per Garroni la *Critica della facoltà di giudizio* (1790). Che l'uso delle nostre facoltà intellettuali sia indirizzato non solo a un esercizio determinato ma anche all'esame della possibilità stessa di un tale uso, è qualcosa di non ovvio per Kant. Quella kantiana è una critica della facoltà di giudicare nel senso di una riflessione sulla possibilità di un'esperienza in genere, di cui l'esperienza estetica concreta è solo l'aspetto criticamente più rilevante. Garroni la rielabora come una riflessione critica sul senso che mira a esplicitare le condizioni di senso individuandole in certe esperienze particolari (come le opere d'arte nella modernità), dall'interno dell'esperienza contingente nella quale ci sentiamo sempre già coinvolti. Garroni vede nel concetto kantiano di libero gioco di immaginazione e intelletto, elaborato nella terza Critica, un

nuovo modo di porre la questione dello schematismo, che sposta l'attenzione innanzitutto sul lavoro che l'immaginazione deve compiere per rendere possibile una relazione tra le due fonti eterogenee della conoscenza e dell'esperienza: sensibilità e intelletto.

Kant offre inoltre spunti a Garroni per approfondire la questione della capacità formativa dell'immaginazione grazie alla propria riflessione sull'opera d'arte autenticamente innovativa, cioè l'opera di genio, e grazie alla nozione di "idea estetica". La specifica capacità formativa dell'immaginazione viene descritta come un movimento che mantiene costantemente in contatto forme sensibili e concetti. L'opera d'arte di genio, rifornendole di materia e espandendo il sensibile, anima quelle facoltà conoscitive del soggetto che nell'esperienza del bello sono mantenute in un rapporto di libero gioco e lo fa dando molto da pensare, creando un'eccedenza di senso rispetto ai significati che di volta in volta esplicitano il processo di espansione della concettualità, senza mai poterlo saturare. Kant, inoltre, nell'*Analitica del sublime* ritonalizza il concetto di immaginazione, intelletto e ragione, cioè di quel gioco a tre di facoltà e lo fa a partire dalla presenza della ragione e del soprasensibile che abita il sensibile. Anche da tale concezione Garroni trae notevoli spunti per l'elaborazione di un concetto di inadeguatezza e per una critica dell'immaginazione (soprattutto nel caso del sublime) utili per tematizzare il concetto di immagine interna. Tre sono gli aspetti strettamente connessi che quest'ultima, a suo avviso, ricomprende: sensazione, percezione e immaginazione. L'immagine interna, avente la funzione di raccogliere il lavoro ricco e fluido della percezione, è "un piccolo grande enigma", afferma Garroni, che gli si è posto sempre più nettamente attraverso l'assiduo ripensamento proprio dello schematismo kantiano. Alla produzione di immagini interne è infatti per Garroni deputata una facoltà dell'immagine cui spetta la funzione di mantenere attivo l'elemento indeterminato che risulta dal lavoro dell'immaginazione sul mondo percepito.

Dunque l'attività percettiva è indagata attraverso la costituzione, la natura e la funzione dell'*immagine interna*. Tutto, dalla sensazione allo schema trascendentale, è immagine interna e se ne occupa, a diversi livelli, la facoltà dell'immagine, che è dunque anche la percezione. Tra quest'ultima

e la facoltà del linguaggio esiste un rapporto di implicazione reciproca. Le immagini interne non sono immagini nel senso visivo<sup>5</sup> del termine né figure stabili; esse, come già detto, sono piuttosto: sensazione, percezione e immaginazione. Quest'ultima è anche memoria, come per Kant, e riorganizzazione "di anticipazione", con il suo lavoro continuo e ininterrotto.

L'immagine interna conserva così un carattere enigmatico, non essendo direttamente osservabile, e tiene insieme cose diverse, mai empiricamente esperibili tutte insieme e si distingue per un carattere di mobilità e mutevolezza. In questo un tratto peculiare di indeterminatezza risiede il cuore della teoria di Garroni. L'immagine interna

è una moltitudine di scorci che si compongono, si scompongono e si ricompongono in un complesso che è in continuo movimento e che tuttavia appare come stabile (...) e che proprio per questo risulta flagrante, cioè qualcosa che è ben afferrabile nel suo complesso non labile e nello stesso tempo qualcosa di internamente mosso e vivido. Una flagranza che ci dà, sì, il senso di una realtà non rattrappita e che nello stesso tempo si sottrae, almeno in parte, al nostro possibile intento di cogliere ogni particolare, alla nostra capacità di descriverlo, alla nostra memoria.<sup>6</sup>

Tematizzando l'immagine interna, Garroni non fa riferimento esclusivamente all'immagine ricordata, dove l'imprecisione è dovuta anche a un difetto di memoria. L'immagine interna è infatti interpretante, e potenzialmente distorcente. Essa non è solo visiva ma anche sonora e introduce già elementi non empirici (ma trascendentali) di organizzazione del sensibile; è inoltre anche attinente alle altre immagini depositate nella memoria percettiva che si accompagna a elementi sonori, tattili, di sapori, odori...

Essa è determinata e indeterminata, non è organizzata staticamente ma è una moltitudine di scorci che si compongono, scompongono e ricompongono in un complesso che sembra stabile ma è in continuo movimento.

Garroni propone una distinzione precisa tra figura e immagine. La figura per Garroni è l'esteriorizzazione di un tratto dell'immagine interna e dipende

---

<sup>5</sup> Pensare le immagini unicamente come viste è una semplificazione del tutto inadeguata (...). «Non solo conserviamo un'immagine priva di un'infinità di dettagli, ma provvista di una sua unità complessiva, trapassando ogni dettaglio, ma anche la "vediamo" fino a un certo punto propriamente e soltanto. E questo è un aspetto enigmatico dell'immagine interna che, se pure possiamo tentare di spiegare teoricamente, non è facilmente analizzabile *in concreto*». E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 32.

<sup>6</sup> Ivi, p. 26.

innanzitutto da una convenzione. Possiamo supporre che implichi l'uso di materiali e di operazioni effettuate su di essi, tali da produrre segni che elaborano la nostra esperienza sensibile, in relazione alla nostra formazione emotiva e intellettuale, secondo scopi comunicativi o tecnici.

Le figure non sono trascendentali come le immagini e non sono, come queste, interpretanti: sono piuttosto il risultato di un'interpretazione e possono, a loro volta, essere interpretate. In altre parole, è possibile comprendere la figura a partire dall'immagine e non viceversa.

Per riassumere, la tesi portante espressa nell'ultimo lavoro di Garroni è che tra la facoltà dell'immagine, che presiede all'immagine interna e rappresenta il correlato di una sorta di facoltà percettiva, e il linguaggio, sussiste un rapporto costitutivo di implicazione reciproca che presuppone l'esistenza e la produzione di immagini interne che Garroni concepisce come entità che coinvolgono l'atto percettivo nella sua complessità. Il filosofo pensa il rapporto tra facoltà percettiva e facoltà del linguaggio come un rapporto di implicazione reciproca, che G. Simondon (1924-1989) definirebbe "transduttivo"<sup>7</sup>. Per illustrare la ragione per cui Garroni giunge a pensare il rapporto in questi termini, va chiarito il significato dell'assunzione secondo la quale l'immagine percettiva non è propriamente linguaggio "ma in qualche modo vi si riferisce". Garroni valuta due prospettive: i) l'immagine della percezione dipende dall'ambiente linguistico entro cui la percezione si forma, ii) il linguaggio dipende dall'immagine interna originata da una capacità percettiva fine e flessibile. L'ipotesi ritenuta da Garroni maggiormente attendibile e completa è però una terza, quella secondo la quale percezione e linguaggio si presuppongono a vicenda e costituiscono un'implicazione reciproca in senso radicale. È il rapporto stesso a essere responsabile della posizione dei termini implicati nella relazione medesima.

Non solo ciascuna delle due attività presuppone l'altra ma è in gioco una relazione che potremmo definire "transduttiva", quindi trascendentale, che istituisce l'ordine dei relati. L'assunto di base è che la percezione è legata

---

<sup>7</sup> Si vedano il volume collettaneo Gilbert Simondon, *Une pensée opérative* (Publications de l'Université de Saint-Etienne) e la monografia di Pascal Chabot, *La philosophie de Simondon* (Vrin).

inizialmente soprattutto a delle concrete operazioni. L'immagine sorge in correlazione con un percepire-operare, associato a quasi-segnali e sottoposto a un'unità di senso e quindi all'esigenza, non meramente aggiuntiva, di una comunicazione.

Seguiamo il tentativo del filosofo di dimostrare tale assunto. La tesi decisiva di Garroni è quella secondo la quale la percezione è costruttiva e insieme adeguativa, rispetta il dato e contemporaneamente lo rigenera. Quello della percezione è un lavoro sensibile, mobile, indeterminato ma non disgiunto da tratti di regolarità (conformità a regole possibili) e non esente da un tratto di legalità. È necessario tenere insieme adeguatezza nei confronti del dato e costruzione del dato stesso. In altri termini, la percezione si deve muovere necessariamente su qualcosa come un linguaggio, il quale fornisce una misura, raccoglie il molteplice. Il materiale può essere raccolto e profilato secondo diverse pertinenze perché se, e solo se, l'immagine interna è fluida e indeterminata – come fa notare Kant nel paragrafo 59 della sua *Critica della facoltà di giudizio* – nel sensibile si possono cogliere diverse ipotiposi<sup>8</sup>.

In altre parole, l'immagine interna contiene numerosi profili virtuali possibili, privilegiamenti di alcuni tratti a scapito di altri. Essa contiene cioè numerose possibili immagini schema. A livello di queste ultime si attiva l'istanza intellettuale, profilatrice, che richiede di essere significata e di diventare linguaggio. La relazione transduttiva tra percezione e linguaggio è fin dall'inizio presa in un movimento produttivo che la espande in un movimento virtuoso che fa in modo che l'un termine reagisca sull'altro.

Quando percepiamo un oggetto per Garroni percepiamo contemporaneamente sia un oggetto singolare sia un oggetto riportabile a un aggregato di oggetti simili «in quanto privilegiamo tra tutti solo alcuni tratti e cogliamo uno schema all'interno dell'immagine»<sup>9</sup>. In altri termini, l'immagine interna è già uno schema, premessa e garanzia del significato di una parola e di un concetto. I significati linguistici nascono a partire dalla percezione e in correlazione con il linguaggio. Né il linguaggio potrebbe

---

<sup>8</sup> Kant usa questo termine per esemplificare il concetto di “esibizione, *subjectio sub adspec-tum*”, I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 185.

<sup>9</sup> E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 60.

generare significati senza che la facoltà dell'immagine colga i tratti caratteristici degli oggetti né questa può assolvere il suo compito senza che quei tratti-schemi siano intrinsecamente destinati a diventare tratti pertinenti semantici, propri delle parole del linguaggio.

Per Garroni però il vero mediatore non è proprio l'immagine-schema che contiene già uno schema incapsulato in sé. Si tratta piuttosto di un'immagine interna che contiene privilegiamenti di tratti caratteristici.

Ma seguendo Kant, Garroni sostiene che, mentre le significazioni e i concetti empirici possono essere esibiti in modo schematico attraverso esempi, in modo oggettuale, gli altri concetti, cui non corrisponde un'immagine-schema, possono essere esibiti solo simbolicamente, cioè mediante l'analogia di un significato meta-oggettuale. Una volta determinata sotto il profilo dell'immagine-schema, l'immagine interna perde il suo carattere privato e guadagna una dimensione intersoggettiva. Va precisato che per Garroni i domini rispettivi di percezione e linguaggio sono distinti e a ciascuno pertiene un'azione specifica: la percezione deve garantire l'ancoraggio sensibile delle significazioni tramite l'immagine interna e il linguaggio deve assicurare la concettualità ad aperture semantiche che vanno oltre il sensibile e che lavorano su aspetti e relazioni o su relazioni tra aspetti.

Proprio a partire da questi presupposti, possiamo avanzare l'ipotesi che il lavoro dell'*immaginazione* istituisca una relazione transduttiva tra percezione e linguaggio. Essa ha i suoi limiti, conserva un tratto di indeterminatezza che ben emerge nella caratterizzazione kantiana del sublime, sentimento occasionato dalle situazioni in cui l'immaginazione si trova a dover rappresentare lo smisurato, l'illimitato, l'informe; qui il soggetto si sente incline a sconfinare oltre il territorio di ciò che è esperibile e di ciò che avverte nel tentativo di rappresentare l'irrappresentabile. Proprio questo processo attivato dall'immaginazione dà vita a una moltitudine di scorci sensibili che si scompongono e si ricompongono costituendo un elemento di indeterminatezza che rappresenta tutta la ricchezza del nostro percepire.

Con Garroni, ci chiediamo come riferire i significati linguistici all'esperienza e in questo saggio infine, a partire da questi presupposti, come si possa configurare la domanda relativa al ruolo della tecnica in questo

commercio con il sensibile. Il linguaggio, trasformando lo statuto delle condizioni che questa operazione mette in essere, le rende esplicite, rivelate. Garroni riprende spesso questo punto:

La metaoperatività umana considera appunto lo strumento da produrre come uno strumento destinato a scopi possibili e non soltanto a scopi dati di volta in volta, e si vede subito quindi che tale *metaoperatività interna* allo stesso operare è analoga alla capacità linguistica, in quanto anche metalinguistica, costruttrice di famiglie e di classi.<sup>10</sup>

A partire da quanto sostiene Garroni, possiamo supporre che non solo il comportamento linguistico si accompagni a quello operativo. La *facoltà del linguaggio* – e dunque, in un certo senso, l'intelletto – e la *facoltà percettiva* (l'immaginazione) sono in un rapporto di indistricabile implicazione reciproca ma probabilmente tra essi ci può essere anche uno scambio di funzioni: il linguaggio si operativizza, si reifica e l'operativo diviene simbolico, un quasi-linguaggio. In altre parole ciò che intendo è che immagine interna e percezione sono comprese in un lavoro sul sensibile, ma prefigurando già una possibile conformità a regole date dal linguaggio in vista dell'organizzazione del materiale dell'esperienza – quella attività della mente che Kant chiama "schematismo".

Nell'immagine interna ha la sua sede l'indeterminabile eccedenza di un libero schematismo estetico. Qui tra immaginazione e intelletto c'è un rapporto paritetico: l'immaginazione non è più subordinata perché, a meno di una apertura preliminare di senso, non sarebbe nemmeno possibile un ritaglio di parti dell'esperienza da sussumere sotto concetti. Questo nuovo schematismo si gioca su una libertà dell'immaginazione che, in particolare per quanto riguarda il sublime e l'arte, vale come eccedenza del sensibile rispetto alla rappresentabilità di un'idea o un concetto.

Questo scacco dell'irrapresentabilità non segna un'umiliazione dell'immaginazione, ma indica il gesto radicale con cui essa si emancipa da ogni paradigma dell'adeguazione. Essa contiene più immagini-schema possibili che richiedono l'intervento di un linguaggio, il cui dominio è distinto da quello della percezione, ma la cui funzione è indispensabile, sebbene non

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 18.

possa mai esaurire la ricchezza del sensibile. Una volta che si è verificata una profilazione di una o più immagini-schema, può definirsi un'apertura a un significato comunicabile. C'è, dunque, una correlazione stretta tra creatività linguistica e operativa.

L'immagine interna è dunque *già* uno schema, tale da essere la premessa e la garanzia del significato di una parola e di un concetto. Così pare che nascano, a partire dalla percezione e in correlazione con il linguaggio, *tutti* i significati linguistici.<sup>11</sup>

A questo proposito, si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'immagine interna, nella sua plasticità e mobilità, sia influenzabile dall'azione che la progettazione tecnica esercita sulla percezione mediante dispositivi protetici volti a modificare e, plausibilmente in alcuni casi, a contrarre la sensibilità.

## 2.

L'*immagine interna* nella sua plasticità e mobilità è influenzata dall'azione che la progettazione tecnica esercita sulla percezione mediante dispositivi protetici volti a modificare e contrarre la sensibilità. La epocale svolta partecipativa e interattiva introdotta dai nuovi media ci autorizza a parlare di processo di riestetizzazione e/o riduzione dell'*aisthesis*? Quali suggerimenti possiamo accogliere per rispondere a questo interrogativo, indagando lo statuto dell'arte che si confronta col multiverso digitale e con la tecnologia?

Per indagare l'influenza della tecnica e del modello digitale sulla nostra percezione è utile richiamare l'attenzione sui cambiamenti che riguardano gli effetti di questo fenomeno sull'attività cognitiva, sulle modalità del conoscere e sulle forme del sapere e dell'arte.

Se non è da escludere che i moderni dispositivi tecnici agiscono sulla mobilità dell'*immagine interna*, non è possibile neppure escludere che l'azione di canalizzazione della sensibilità guidata dalla tecnologia possa comportare, anche e inevitabilmente, effetti di impoverimento e atrofizzazione ad esempio delle competenze linguistiche.

Tale supposizione si presta a un confronto con analisi che sottolineano tutti i rischi sottesi all'utilizzo della tecnologia digitale. Il processo di

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 59-60.

anestetizzazione e riduzione dell'*aisthesis* si sta già rivelando. Si pensi al crescente valore che assume l'immagine rispetto ai contenuti politici e a come nella deliberazione politica si cerchi spesso il consenso fondato esclusivamente sul sentire (ad esempio immagini che evocano paura, nel caso del terrorismo). In secondo luogo l'anestetizzazione può assumere la forma di una crescente tendenza a sostituire ambienti reali con simulazioni elettroniche, dialoghi tra persone con scambi di messaggi mediati da un'interfaccia digitale. In questo caso il rischio è che fenomeni alternativi o compensatori divengano complementari o sostitutivi. In questo caso si dovrebbe considerare la possibilità di una tendenza a una costruzione programmata della contingenza. Si tratta di una tesi che incontrerebbe il favore di molti detrattori scettici dello sviluppo tecnologico.

Ma qui mi voglio occupare dei rischi della tecnica, dunque mi limiterò solo a quanto già accennato rispetto al linguaggio che è invece ciò che consente all'immagine interna la sua plasticità nel gioco di cooperazione descritto.

Proseguirò considerando un elemento chiave rinvenibile nella constatazione di come le modifiche che le tecnologie inducono nell'immaginazione, in quanto produzione effettiva dell'immagine e nell'iconosfera contemporanea, comportino effetti di ritorno (prodotti dalla stessa immaginazione) anche sulla nostra produzione di senso. La conseguenza più interessante può essere definita in termini di preformazione mediale della sensibilità e del sentire umano. Questo è l'elemento cardine dal quale partire per avviare un'indagine di ampio respiro che consente di cogliere le ambivalenze, le contraddizioni del fenomeno e non solo gli eventuali aspetti negativi.

Per fare chiarezza su questa ipotesi ci si può chiedere quale ruolo la tecnica riveste nella progettazione tecnica della sensibilità e a questo scopo domandarsi se sia possibile intendere l'arte come risvolto riflessivo della tecnica. La prima per Garroni non è un oggetto epistemico omogeneo e definito. Ogni immagine trasposta in figura è il risultato di un lavoro sul materiale polimorfo e vario che l'immagine interna offre.

l'opera d'arte può indurre nella *mente* dell'osservatore, mediante i suoi propri artifici e il talento dell'artista, l'idea che essa ostende sempre il funzionamento

dell'immaginazione anche nella sua mobilità interna e nella sua inesprimibile totalità, ciò che la comune immagine interna può soltanto avvertire tacitamente e che l'arte invece, costituendo *una sorta di riflessione in azione sull'immagine interna mediante figure*, può far cogliere coscientemente.<sup>12</sup>

Per ripensare davvero il ruolo e lo statuto dell'arte appoggio la tesi che sia opportuno e, anzi, imprescindibile tenere conto delle trasformazioni introdotte nell'esperienza dell'arte dal dispositivo biopolitico per rielaborare un nuovo concetto di autonomia dell'arte. Questa può essere proficuamente intesa in senso attivo, come una rielaborazione e una creazione di nuove regole in reazione alla tendenza inglobante propria della tecnologia.

Siamo come *posseduti* dall'opera nella sua determinatezza-indeterminatezza, mentre la creiamo e la ri-creiamo in noi, e lo siamo consapevolmente, mentre nella percezione, che è non intenzionale, pur essendo parimenti posseduti dalle immagini che ne ricaviamo, spesso l'essere posseduti ci sfugge e, per esempio, siamo richiamati innanzitutto dall'utilizzabilità pratica o conoscitiva delle cose che percepiamo. Ora, è anche questo *'essere posseduti'* che l'opera d'arte mima, riflette, intensifica.<sup>13</sup>

La tecnica ha facoltà di restringere e rendere precario l'ambito simbolico: i dispositivi di tecnicizzazione operano sulle rappresentazioni e mediano il nostro rapporto con il mondo con una rete di rappresentazioni di fatti che diventano riproducibili, mediati e spesso ci sottopongono a un eccesso di informazioni. Si può immaginare che essa incoraggi una regressione quasi a uno stato pre-simbolico e ciò avviene sia a livello ipo-mediale, si pensi al caso dell'uso di dispositivi tecnici come smartphone e videocamere, sia a livello ipermediale, basta pensare ai livelli di spettacolarizzazione raggiunti nel cinema. L'industria dell'immagine svuota l'immagine di ogni possibile apertura a una dimensione diversa. Possiamo supporre che possa contribuire a depotenziare non tanto l'indeterminatezza quanto la plasticità, la mobilità dell'immagine interna e che possa esercitare un effetto regressivo sulla percezione. Rispetto a tale fenomeno l'arte può ancora farsi carico di un progetto in grado di contrastare una deriva regressiva (la cui funzione e gli esiti possibili sono ancora tutti da esaminare e valutare)?

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Garroni arriva esplicitamente a dubitarne, ma sembra concedere una possibilità a quelle opere artistiche in cui una centralità assoluta è assunta dalla questione del senso. Esprime un giudizio piuttosto severo sull'arte contemporanea e invita a una riflessione sulle singole opere e non sull'arte in generale. L'attenzione di Garroni è rivolta soprattutto alla letteratura. Per il filosofo italiano le opere d'arte più riuscite sono figure che mettono il fruitore di fronte a un processo di creazione di immagini interne molto ricche e difficilmente governabili concettualmente, come se fossero in grado di metterci di fronte al lavoro della percezione in atto, al lavoro della facoltà dell'immagine nella sua interazione con il linguaggio.

Come ricorda Pietro Montani nel recente saggio *Prolegomeni a un'educazione tecno-estetica*<sup>14</sup> Garroni considera con attenzione e interesse il rapporto tra arte e tecnica. Secondo Garroni non possono che essere co-originarie perché entrambe dipendono da una capacità di distanziamento che è per lui una condizione estetica del modo specificamente umano di sentire e percepire: un anticipare riflessivamente l'interpretazione dell'oggetto tramite concetti perché se ne colgono (come un sentimento) i tratti più conformi al nostro modo di fare esperienza. Per Garroni, come già accennato, tanto l'attitudine operativa che consente la costruzione di utensili complessi, quanto la produzione di opere d'arte in senso stretto sono condizionate da una prestazione metaoperativa (o distanziamento riflessivo).

Possiamo riflettere sul fatto che le innovazioni tecniche davvero importanti comportino rilevanti modifiche nelle attitudini dell'uomo a costruire modelli mentali e percettivi del mondo. Non si può escludere che si verifichi un impoverimento dell'*aisthesis*, ma possiamo chiederci come l'arte possa svolgere un ruolo di addestramento alla riconfigurazione di quelli che De Kerckhove definisce i nostri brainframes.

La riflessione di Garroni in *Immagine Linguaggio Figura* non consente fino in fondo di elaborare un quadro esaustivo sulla situazione dell'arte nel suo rapporto con la moderna tecnica. Questo resta un problema che, in parte,

---

<sup>14</sup> Cfr. P. Montani, "Prolegomeni a un'educazione tecno-estetica", *Mediascapes Journal*, 5, 2015.

esula dal quadro della riflessione di Garroni ma è un tema imprescindibile in una realtà, come quella attuale, in cui l'estetico e l'*aisthesis* sono non solo oggetto di manipolazione tecnico-tecnologica, ma anche condizione dell'esercizio di quello che possiamo definire biopotere, cioè delle pratiche con le quali la rete di potere gestisce i corpi e i destini degli individui.

Oggi la tecnologia digitale sta modificando l'orientamento basilare della mente istruita. Una volta l'alfabeto rendeva virtuali i dati sensoriali, da ricostituire nella mente del lettore in quelle che De Kerckhove definisce immagini sensoriali. Ora invece le nostre modalità sensorie vengono tradotte in dati digitali, virtualizzati ed estesi on-line.

Come è stato fatto notare da molti, la scenografia virtuale è in realtà una scenografia mentale esteriorizzata. La realtà virtuale è la nostra immaginazione esternalizzata e la rete esprime la promessa di rendere oggettiva, in tempo reale, l'immaginazione immediata. Parlare di mezzi elettronici nei termini di estensioni mediali della sensibilità comporta una riflessione sul fatto che l'uomo sta dando luogo a un processo di dissociazione dalle protesi di cui è originariamente "costituito", delegando le proprie funzioni a processi elaborativi che danno vita a veri e propri ambienti sostitutivi ottimizzati. Questi riconducono l'ambiente sensibile a un simulacro gestito da un programma, ma dobbiamo chiederci se diano anche vita a un meccanismo di radicale riduzione dell'esposizione alla contingenza e all'*aisthesis*. Il destino delle immagini nell'epoca del digitale può dunque rappresentare un elemento chiave per iniziare a chiarirci questa questione.

Da un lato ci sono immagini appiattite su loro stesse, autoreferenziali, incapaci di riferirsi al mondo e di testimoniare, immagini che mantengono un peculiare tratto anestetico, e che, proprio perché presuppongono il mondo come amorfo e indifferenziato, sono derealizzanti. Immagini che, incapaci di incidere sulla sensibilità, reinventandola e rielaborandola, la rendono conformista.

Possiamo però anche prendere in considerazione un'altra tipologia di immagini. Le immagini intermediali, che attivano in noi potenzialità sconosciute e da esplorare e la cui esistenza è dovuta alla presenza di strumenti tecnologici ed elettronici che si ibridano tra loro dando vita a quel

fenomeno di intermedialità che rappresenta anche la condizione nella quale siamo immersi. A queste immagini si può demandare il compito di elaborare (in senso freudiano) una “ri-realizzazione” del mondo reale.

Perché l'immagine sia un dispositivo volto a “far differire” il mondo da se stesso, in grado di renderlo differente da quanto già dato e capace di riconfigurarlo ogni volta in modo nuovo, deve mantenere un certo grado di apertura all'imprevedibilità del presente e alla contingenza. Le immagini intermediali<sup>15</sup> operano un rovesciamento del reale che ce lo restituisce ricco di nuove potenzialità che erano già riposte nel mondo stesso e ne costituivano una sorta di tessuto inizialmente invisibile. Possono dunque diventare pratiche di soggettivazione perché immaginazione, percezione e sensibilità si riattivano nell'individuo. Bisogna però ulteriormente distinguere tra immagini intermediali altamente tecnologizzate che comprimono la vita producendo un effetto di ottundimento e saturazione sull'immaginazione dei soggetti e quelle che riattengono alla vita producendo soggetti “nomadi” che si aprono a intrecci multi-mediali e intermediali, che si svelino nella loro più autentica natura di prodotti della fitta rete di connessioni e interconnessioni nelle quali ritrovano e riconoscono la propria essenza intrinsecamente relazionale.

Concludo con una considerazione sulla creatività. In Garroni essa è la capacità strategica dell'essere umano di fronteggiare l'imprevisto che si crea al momento presente<sup>16</sup> e corrisponde alla capacità di poter trascendere il già dato aprendo nuovi orizzonti di senso<sup>17</sup>. Essa può trovare terreno di esercizio in un ambiente associato come quello intermediale, che si costituisce attraverso la rete tra diversi formati mediali. Essa può dunque caratterizzare l'influenza che l'utente esercita sul contenuto e/o sulla forma della

---

<sup>15</sup> Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma 2010.

<sup>16</sup> G. Gallo, “Linguaggio e creatività: da De Mauro a Garroni e ritorno”, *RIFL* 1, 2015, pp. 106-121.

<sup>17</sup> Interessante il confronto tra De Mauro e Garroni su questo tema: «Eppure, De Mauro ci mette in guardia: il nostro modo creativo di costruire parole e enunciati non ha niente di simile alla pratica dell'invenzione di oggetti. Usiamo il materiale linguistico analogamente a uno strumento nuovo senza esserne gli inventori. È nella pratica, nella operatività che dobbiamo trovare la differenza tra due diversi gradi della creatività e dell'invenzione». G. Gallo, *Linguaggio e creatività: da De Mauro a Garroni e ritorno*, “RIFL”, vol 9 n. 1, 2015, pp. 106-121.

comunicazione mediata, cioè può essere in opera in quel fenomeno che chiamiamo interattività.

Si può pensare dunque a processi di rielaborazione complessi (e non programmabili) operati dalle nuove pratiche artistiche che condividano i potenziamenti dell'interazione tecnica e perseguano un progressivo avvicinamento tra *aisthesis* e *poiesis* (tra ricezione e produzione di immagini e messaggi attraverso i media) che possano contrastare dall'interno il processo di riduzione dell'*aisthesis*. Porre l'accento sull'orizzonte degli eventi contingenti e non programmabili (dunque sul "fuori campo", su quell'elemento non dominabile, sulla heideggeriana Terra) sembra una prospettiva realizzabile se si lascerà che l'immagine riprenda a documentare una dimensione "altra" che richiede di essere testimoniata.