

Interviste/2

I destini dell'immaginazione fra cinema e digitale

In dialogo con Pietro Montani

Diego Maria Chece  0009-0007-1331-4163

**THE DESTINIES OF IMAGINATION BETWEEN CINEMA AND DIGITAL. IN DIALOGUE WITH PIETRO
MONTANI**

This interview with the Italian philosopher Pietro Montani focuses on his recent work, *Destini tecnologici dell'immaginazione* (Technological Destinies of Imagination), in which he articulates the deep, interwoven, and historically situated relationship between imagination and technologies. In the interview, Montani expounds upon pivotal themes delineated in his work, encompassing the salience of cinema in engendering the multimodal and technically embedded nature of human imagination. The discussion extends to a profound reevaluation of Simondonian techno-aesthetics, culminating in an engagement with the themes of externalization and of the digital domain. Montani posits the latter as a prospective successor to cinema within the context of our evolving technological milieu. Moreover, the discourse encompasses reflections concerning the political essence of technologies, drawing from Benjamin's insights. Additionally, a scholarly comparison with Stiegler is undertaken, exploring the ramifications of technologies on human faculties.

L'intervista che segue è focalizzata su *Destini tecnologici dell'immaginazione*¹, ultima fatica del filosofo Pietro Montani. Il testo si apre e si chiude commentando la stessa, potente, scena cinematografica, utilizzata come dimostrazione della capacità propria del cinema di suscitare un *tourbillon* di pensieri e emozioni attraverso l'attività sincrona di immagini, parole, suoni, gesti. La scena, tratta da *Francesco Giullare di Dio* (R. Rossellini, 1950) – per la cui trattazione approfondita si rimanda all'intervista all'autore – è un sunto perfetto dell'obiettivo del testo, ovvero mostrare: «L'insieme dei processi che assimilano il lavoro dell'immaginazione a quello di una scrittura sincretica, *direttamente implementata dalle tecnologie alle quali quel lavoro si manifesta* (corsivo mio)»².

¹ P. Montani, *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Mimesis, Sesto san Giovanni 2022, pp. 191.

² Ivi, p. 16.

I *destini tecnologici dell'immaginazione* vanno dunque reperiti nella natura stessa dell'immaginazione, che è intimamente connessa con la tecnologia in cui è immersa e in cui si auto-immmerge producendola, in un movimento sincrono e indivisibile tale da ridefinire costantemente e in maniera a volte radicale le forme e i modi di vita degli esseri umani. Tale movimento, secondo Montani, avviene necessariamente, dalle forme tecniche più arcaiche fino ad arrivare all'epoca digitale. Una delle tappe fondamentali di tale storicizzazione tecnica dell'immaginazione è il linguaggio. Quest'ultimo è infatti pensato come un'*invenzione tecnica* invece che come caratteristica *naturale e necessaria* dell'umano. Ma, proprio in quanto invenzione tecnica storica e contingente – nonostante risulti difficile da immaginare – sarebbe potuta non avvenire: il fatto che la storia umana per migliaia di anni abbia sperimentato e vissuto modalità comunicative alternative al linguaggio, secondo Montani costituisce una tesi adatta alla comprensione sia delle modalità d'azione tecniche pre-linguistiche che dell'universo digitalizzato. Tale assunto sembra inoltre rinforzato dalle evidenze raccolte dalla MET (*Material Engagement Theory*).

Le fondamenta dell'argomentazione di Montani riguardo ai destini tecnologici dell'immaginazione poggiano su un'interpretazione forte del passo kantiano posto in conclusione dell'*Introduzione alla Critica della Ragione pura*, in cui Kant parla di «una radice comune (*eine gemeinschaftliche Wurze*)»³ di *sensibilità e intelletto*, pensando tale concetto in una forma storicizzata e contingente, dunque suscettibile alle innovazioni tecnologiche, anziché come mera radice originaria. Una delle forme assunte da tale radice comune è dunque il linguaggio, che, pensato come tecnica, permette di dimostrare tale tesi: «Se riferiamo a un concetto 'esteso' di *immaginazione* la prassi adattiva complessiva, intimamente *embodied* e prevalentemente tecnica, del genere *homo* prima che l'invenzione del linguaggio articolato fosse possibile, dobbiamo anche riconoscere che l'esercizio di questa prassi comportò competenze e forme di *agency* che investirono, al tempo stesso, l'ordine sensibile e quello intellettuale, l'istanza ricettiva e quella legiferante. Proprio come accade nella 'radice comune' evocata nel passo kantiano»⁴.

Un concetto fondamentale del testo di Montani è sicuramente quello di *tecono-estetica*, descritto in maniera dettagliata nell'intervista. La *tecono-estetica* è da intendersi come l'espressione di un'attitudine, tipicamente umana, a prolungare la sensibilità in oggetti tecnici percepiti come parte integrante del corpo. Pensiamo ad esempio al bastone del cieco.

In tale orizzonte viene rifiutato qualsiasi richiamo a un'esteriorizzazione di capacità umane nell'artefatto tecnico, poiché, soprattutto nel robusto esempio costituito dal linguaggio, 'dimensione tecnica' e 'dimensione naturale' sono embricate in maniera strettissima, tanto da risultare indivisibili. La tecnica è dunque concepibile come uno dei registri principali attraverso cui l'umano fa

³ Ivi, p. 19.

⁴ Ivi, p. 22.

esperienza del suo ambiente: «Si potrebbe dire che noi esseri umani sentiamo il mondo-ambiente come un territorio esperienziale *innanzitutto* sintonizzato su un registro tecnico. Lo sentiamo come un mondo che ci viene incontro intonandosi al nostro bisogno di potervi riconoscere una dimora e incoraggiandoci a cercare le modalità tecniche. È per questo che la nostra sensibilità è in grado di prolungarsi in artefatti tecnici e di incorporare artefatti tecnici»⁵.

L'opera d'arte è la via d'accesso privilegiata per mostrare la profonda interconnessione, fondata sull'interazione, tra l'immaginazione produttiva e il mondo ambiente, che permette la produzione di artefatti tecnici: «L'opera geniale ci fa fare esperienza della plasticità con cui il material engagement dell'essere umano si autolegittima, modificando di continuo gli assetti pregressi e introducendovi *nuove regole*»⁶. Tale plasticità è particolarmente evidente nel *destino tecnologico* costituito dal cinema e dal suo erede diretto e promettente, l'immagine digitale: queste tecnologie permettono di osservare i modi in cui l'immaginazione integra materiali diversi (integrazione multimodale) e, soprattutto, i modi in cui il rapporto tra immagine e parola produce risultati su differenti livelli. È così che, tornando alla scena cinematografica iniziale, sarà possibile percepire una trasmutazione di significato della parola «Dio» pronunciata da Francesco d'Assisi, soprattutto attraverso le immagini della sequenza: «In poco più di quattro minuti l'intera potenza multimodale di un'immaginazione 'innervata' tecnicamente si è messa al servizio di questa multiforme trasmutazione, che si è infine compiuta senza rinunciare nemmeno per un attimo alla sobria trasparenza di una tersa scrittura per immagini, comprensibile a chiunque»⁷.

Professor Pietro Montani, il suo ultimo libro, Destini tecnologici dell'immaginazione, inizia e finisce con l'analisi di una scena cinematografica molto intensa, la scena dell'incontro tra Francesco e il lebbroso nel noto film di Rossellini. All'inizio e alla fine della scena Francesco invoca Dio. Le due invocazioni sembrano uguali, ma guardando tutta la scena 'sentiamo' che qualcosa è cambiato durante l'incontro. A cosa è dovuto questo effetto e perché ha scelto proprio una scena cinematografica per mostrarcelo?

Francesco giullare di Dio (1950) è composto da 11 'capitoli'. La scena dell'incontro col lebbroso occupa per intero il settimo. E dura poco più di quattro minuti. Ciò che ha attirato la mia attenzione proprio su questa scena è il fatto che la parola vi compare solo due volte, all'inizio e alla fine, e che si tratta in entrambi i casi di invocazioni che Francesco indirizza a Dio. Due invocazioni quasi uguali, salvo piccolissime variazioni, eppure molto diverse tra loro quanto al senso che vi assume la parola più sublime che una lingua possa contenere, quella che nomina il divino. Se questo è vero, bisognerà riconoscere che i pochi minuti che separano le due uniche enunciazioni linguistiche presenti nella sequenza

⁵ Ivi, pp. 61-62.

⁶ Ivi, p. 79.

⁷ Ivi, p. 180.

hanno avuto l'effetto di modificare in modo radicale l'immagine del divino che Francesco ci comunica e il senso stesso di molti suoi attributi – per esempio l'aggettivo «grande». Il destinatario della prima invocazione, infatti, è una sorta di *'deus sive natura'* a cui il frate si rivolge, commosso, pieno di gratitudine e di amore. Nella seconda, invece, quello stesso Dio rivela la sua grandezza nel fermo richiamo, che Francesco vi riconosce, all'azione misericordiosa e al servizio da riservare ai sofferenti. Che cosa sarebbe successo in quei pochi minuti? La mia risposta è che l'incontro con il lebbroso – che Francesco ha voluto abbracciare e baciare a dispetto del rischio – è stato orchestrato da Rossellini come una complessa polifonia di registri formali – oltre alla parola, il suono e il silenzio, l'espressività del corpo e dello sguardo, il gioco di contatti e di distanziamenti tra i corpi – che la nostra immaginazione ha dovuto *integrare* in una sequenza alla quale ha via via conferito un senso unitario, anche se in modo ipotetico e non garantito da contrassegni strutturali dirimenti. In due parole: Francesco aveva creduto che bastasse la sua amorevole e audace accoglienza a portare conforto al lebbroso e forse perfino – peccato di superbia! – a guarirlo. Ma il lebbroso, allontanandosi compostamente da lui senza rifiutare né accogliere il suo abbraccio solidale, gli ha fatto capire che non basta l'amore per alleviare il dolore e che invece di infiammarsi nell'idea esaltata del miracolo ci si deve determinare per un'azione concreta di conforto e per un servizio assiduo e senza compromessi.

Se è vero, allora, che in questa breve scena noi assistiamo a due diverse 'sensibilizzazioni' dell'idea, sommamente astratta, di Dio, e se, come credo e cerco di spiegare nel libro, questo risultato viene ottenuto grazie al lavoro di *integrazione multimodale* a cui la nostra immaginazione ha dovuto provvedere, allora si dovrà convenire sul fatto che il cinema è un dispositivo in cui uno dei 'destini tecnologici dell'immaginazione' mostra di aver dato risultati particolarmente ricchi sia sul piano cognitivo che sul piano emotivo. A ciò va aggiunto che da un dispositivo che esternalizza in modo così complesso ed efficace il lavoro tipicamente multimodale dell'immaginazione umana ci si può aspettare che implementi un circuito di feedback reciproci i cui effetti sono destinati ad avere ricadute molto influenti. Quando Walter Benjamin scriveva «ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza e al decadimento dell'aura nelle opere d'arte è un enorme guadagno in termini di spazio-di-gioco (*Spiel-Raum*)» aggiungendo che «con il film si è aperto lo spazio di gioco più vasto», intendeva riferirsi proprio a queste ricadute, di cui sottolineava anche gli aspetti collegabili ai processi di individuazione, cioè alla trasformazione delle masse in moltitudini di individui.

In un passaggio importante del suo libro lei sostiene che la dipendenza umana dalla tecnica non è da intendersi negativamente come addiction ma come un affidarsi. Possiamo tuttavia paragonare ciò che Stiegler definisce 'proletarizzazione' con i fenomeni di dipendenza che virano verso l'addiction e, di conseguenza, verso un sostanziale impoverimento della plasticità delle facoltà umane (il dopamining

riferibile principalmente ai social network teorizzato da Moore ne è un ottimo esempio). Pensa che questo sia un rischio intrinseco soprattutto al paradigma tecnologico contemporaneo o sia da sempre presente nella – necessaria – dipendenza tecnica dell'essere umano?

Negli ultimi tempi Bernard Stiegler, con cui ho intrattenuto un colloquio durato diversi anni, soprattutto sulle tematiche dello 'schematismo' dell'immaginazione, che ci appassionava entrambi, era diventato molto pessimista sugli effetti negativi delle tecnologie digitali. Delle quali, per rimanere nel contesto kantiano appena richiamato, riteneva che potessero bruciare sul tempo l'immaginazione umana (e in particolare la sua capacità di anticipazione: la sua *Vorsicht*, l'attenzione anticipante che caratterizza la peculiare temporalità dello schematismo) in forza della *sovrumana* rapidità degli algoritmi attivi nelle macchine capaci di *deep learning*, e nel web che le usa dappertutto. Questa sua posizione, alla quale in particolare ho replicato in un articolo uscito su «Aut Aut» nel 2016, contrasta almeno in parte con l'importanza che lo stesso Stiegler attribuiva alle memorie esternalizzate, quelle che lui definiva come forme di una 'ritenzione terziaria' (e il cinema è una di queste), nei confronti delle quali in precedenza, per esempio ne *La tecnica e il tempo*, aveva attivato un approccio 'farmacologico': certo, queste forme possono rivelarsi un veleno per la mente e per l'immaginazione umana (il *dopamining* a cui lei fa riferimento), ma possono essere, al tempo stesso, un antidoto che lo combatte, o almeno un efficace anticorpo. Personalmente, la penso ancora così. Faccio un esempio per spiegarmi meglio. Non c'è dubbio che nessuna tecnologia abbia rimodellato in modo altrettanto profondo e radicale la mente e l'immaginazione dell'animale umano (e dunque le sue medesime forme di vita) quanto il *linguaggio articolato*, ma sarebbe ridicolo dire che il linguaggio abbia avuto effetti perversi sulla nostra mente e sulla nostra immaginazione. Questo tipo di diagnosi è completamente interno al paradigma dello 'stato di natura' fantasticato da Rousseau così ferocemente demolito dallo stesso Stiegler e dal suo maestro Derrida. Dunque il suo principale difetto è di tipo epistemologico e non assiologico. Non esiste qualcosa come un 'essere umano primigenio' di cui si possa dire che un certo evento lo abbia modificato, in meglio o in peggio. Semplicemente: l'essere umano è questo suo continuo modificarsi.

Nel mio libro assumo il linguaggio articolato come il primo, e ancora il più influente, tra i 'destini tecnologici' della nostra immaginazione. È un 'destino' perché è accaduto in forza della concomitanza casuale di molti fattori (pragmatici, cognitivi, anatomici) che avrebbero potuto benissimo non trovarsi mai a cooperare. Ma una volta che l'invenzione del linguaggio si è imposta anche sotto il profilo del suo vantaggio evolutivo noi ci siamo 'affidati' al linguaggio in modo al tempo stesso spontaneo e vincolante e c'è poco da rimpiangere la felice condizione edenica nella quale ci si intendeva solo grazie a sistemi di comunicazione di tipo espressivo, gestuale e mimico. *L'animal que donc je suis*,

diceva Derrida, e questo significa: l'animale che io sono (*je suis*) lo sono solo in quanto io seguo (*je suis*) l'essere-animale.

Ciò chiarito, il continuo e, direi, strenuo richiamo di Stiegler ai risvolti politici, espliciti o impliciti, visibili o dissimulati, delle rivoluzioni tecnologiche fa parte dell'eredità filosofica che egli ci ha lasciato, insieme alla straordinaria generosità con cui viveva il mestiere di filosofo, ben nota a chiunque sia entrato in contatto con lui.

Le fondamenta della sua argomentazione poggiano su un'espressione simondoniana, 'tecno-estetica', che lei declina in maniera differente. Cosa intende per tecno-estetica e che rapporto ha quest'ultima con il tema corrente della rivista, ovvero l'esteriorizzazione?

Tecno-estetica designa l'attitudine, costante e significativa nell'essere umano, a prolungare la sua sensibilità (*aisthesis*), e le notevoli prestazioni di cui questa è titolare, in artefatti inorganici che vengono 'sentiti' come una parte del nostro corpo. Il prolungamento tecnico della sensibilità, naturalmente, è un fattore essenziale di quell'*affidamento* di cui abbiamo parlato prima. Questa facoltà non è affatto un'esclusiva dell'essere umano. Molti altri viventi ne sono provvisti. Una serie di esperimenti, di cui discuto nel libro, ha anche dimostrato come l'attivazione di una sensibilità tecnicizzata, per esempio nei macachi, faccia registrare effetti neuroplastici e innovazioni comportamentali del più grande interesse. Nell'essere umano tuttavia questa tecno-estetica è costante – il che vuol dire che si rinnova continuamente – e significativa – il che vuol dire che opera in particolare nella zona in cui il biologico si apre al simbolico (e viceversa). Evidentemente la stessa zona, per eccellenza plastica, in cui si profilano i 'destini tecnologici dell'immaginazione', in quanto quest'ultima è solo una delle modalità performative della sensibilità.

Simondon intese la sua tecno-estetica in modo piuttosto diverso: come una proiezione tecnica del senso estetico e del piacere cui è collegato. Per esempio, il piacere che si prova nell'usare con competenza una pialla o un tornio. È più o meno lo stesso modo in cui la intese John Dewey in quel bel libro che è *Arte come esperienza*: c'è un'*aisthesis* 'allo stato grezzo' riscontrabile in particolare nel nostro commercio con gli oggetti tecnici. Nel mio caso uno degli elementi costitutivi della tecno-estetica è la sua sinergia con il distanziamento riflessivo (per inciso: proprio quello che veniva favorito nei macachi negli esperimenti di cui ho parlato). Mi riferisco, per fare un classico esempio fenomenologico, a quella forma di propriocezione che ci consente di distinguere la condizione di 'essere un corpo' da quella di 'avere un corpo' (più originariamente umana, quest'ultima, secondo una penetrante analisi di Paolo Virno, che condivido). Parliamo di qualcosa che per molti aspetti somiglia al *débrayage* dall'*hic et nunc*, per usare un termine chiave della semiotica. Quest'ultimo punto è per me della massima importanza, e lo considero come una delle premesse necessarie (insieme a diverse altre, si intende) per l'emergenza del linguaggio articolato e in particolare della

ricorsività che lo caratterizza. Questa discussione specifica, come vede, è molto tecnica, ma nel libro di cui parliamo l'ho presentata con una certa ampiezza. Qui mi limiterò a riprenderne un punto decisivo che mi consente di rispondere con precisione alla sua sollecitazione sul tema della 'esternalizzazione'.

Il termine, come ho detto anche in altre occasioni, è infelice perché favorisce l'attivazione di uno schema semantico in cui le due facce del processo – l'esterna e l'interna – sono assunte come separabili e, di volta in volta, accreditate di azioni unidirezionali (dall'interno all'esterno o viceversa). Ora, è proprio questo schema a impedirci, almeno fino a un certo punto, di vedere che l'aspetto di gran lunga più importante, qui, è l'azione reciproca: in che modo, cioè, certe competenze semantiche (per es. quelle maturate nel corso dell'evoluzione, se ci muoviamo in un ambito paleoantropologico) si lascino esprimere ai fini di una comunicazione condivisa ma anche, e al tempo stesso, in che modo il dispositivo utilizzato per questa condivisione eserciti un feedback su quelle stesse competenze. Nel caso dell'articolazione fonica raffinata (quale solo in *homo sapiens* si produsse in forza di diversi fattori, alcuni dei quali del tutto casuali, come ho già detto all'inizio) è accaduto che il feedback dell'esterno sull'interno si sia dimostrato incomparabile, per potenza di riorganizzazione neurale, con tutti quelli che fino a quel momento dell'evoluzione avevano interessato la mente incarnata degli esseri umani. Questa situazione ci restituisce un'immagine efficace di quanto poco l'esternalizzazione sia un semplice trasferimento 'all'esterno' di competenze già perfettamente configurate 'all'interno'. E di quanto sia fragile qualsiasi teoria 'cerebrocentrica' della nascita e del funzionamento del linguaggio articolato. Sto pensando naturalmente a Chomsky, ma anche alle teorie spontanee del linguaggio inteso come una 'facoltà dell'animo', più o meno innata, che una tradizione plurimillenaria e dunque difficilissima da emendare ci ha consegnato.

Lei riporta l'esempio, a mio parere illuminante, del posizionamento dell'essere umano nell'interazione con algoritmi guidati dall'intelligenza artificiale, per mostrare quanto la profonda immersione dell'umanità nella sua naturale dimensione tecnica impedisca di avere una visione oggettiva della sua condizione. Senza dubbio la natura rivelativa dell'arte da lei descritta contribuisce a mostrarci questo posizionamento, avrebbe dei riferimenti da indicarci? E, inoltre, quanto la filosofia può o deve collaborare con l'arte in questa 'rivelazione'?

Nessun vivente potrebbe avere una 'visione oggettiva' della propria condizione. Nemmeno il *cosmotheoros* di cui parlava ironicamente Merleau-Ponty: nient'altro che un drone disincarnato cui manca l'autopercezione sdoppiata (avere ed essere un corpo) di cui dicevo prima. In effetti, il livello più originario dello stato coscienziale a cui ci è dato risalire è il momento in cui un circuito neurale rudimentale si è sdoppiato consentendo l'emergere di una differenza tra l'incontrare qualcosa di esterno e l'essere incontrati da qualcosa di esterno (se posso usare questa immagine semplificata per riferirmi a un tema neurobiologico molto complesso). Ciò significa che un elemento di opacità –

legato alla reversibilità del processo e alla mancanza di un punto di vista esterno da cui osservarlo – si insedia fin dall’inizio nel fenomeno della coscienza (ancora largamente oscuro per le neuroscienze, le quali in compenso oggi tendono a dialogare con la filosofia in modo sempre più intenso e produttivo).

Ciò chiarito, ci sono invenzioni tecniche che istruiscono in modo sistematico e costante, profondo e inavvertito i nostri comportamenti e altre che si lasciano assumere in modo ‘quasi oggettivante’ in strategie comportamentali consapevoli ed efficaci (cioè migliorabili ed emendabili). Un esempio del primo tipo di tecnologia è, di nuovo, il linguaggio. Un esempio del secondo tipo è costituito dall’intera famiglia delle abilità tecniche classiche, come familiarizzarsi con un mezzo tecnico complesso (per es. una bicicletta) o imparare a suonare uno strumento musicale o interagire con una certa libertà con l’interfaccia utente di un social network ecc. Nel quadro della condizione ‘immersiva’ che caratterizza, in generale, l’esperienza dei viventi, per il vivente umano si pone dunque in particolare l’esigenza di rinnovare costantemente le modalità e le strategie di quel raddoppiamento riflessivo (essere e avere un corpo) che ci consente di tenere a distanza, e dunque di oggettivare per quanto possibile, zone rilevanti della nostra complessiva ‘agency’. L’arte, come lei suggerisce, è stata per lungo tempo, e in parte lo è tuttora, una di queste strategie. O meglio, possiamo attribuire alle arti (tra le altre cose) il progetto, sempre rinnovato, di ‘mettere in opera’, mostrandocene gli effetti, la forza del distanziamento, i paradossali poteri del dis-inter-esse, per usare qui un termine kantiano tanto celebre quanto frainteso. Nel caso specifico della cultura digitale, se vogliamo chiamarla così, questa direttrice strategica delle arti può assumere – fortunatamente – forme molto diverse. Una di queste consiste, per fare un solo esempio concreto, nel mostrare quanta realtà grezza (mi consenta di usare questa espressione solo per la sua efficacia e non per un rigore teorico cui non potrebbe mai aspirare) si nasconde dietro ai risultati, di volta in volta strabilianti o patinati, delle interfacce con le quali interagiamo continuamente. In una installazione di Eva e Franco Mattes (*Most to Least Viewed*), che ho visitato nel settembre 2022 alla Fondazione Modena Arti Visive, ad esempio, la tematizzazione del lavoro umano, pesante e invisibile, necessario per garantire l’apparente autonomia delle interfacce digitali raggiunge effetti rivelativi molto incisivi, da cui ci si può aspettare l’acquisizione non solo di elementi di consapevolezza critica ma anche di nuovi *habitus* percettivi. Nella discussione pubblica che ho avuto con i due artisti, di fronte a un pubblico prevalentemente costituito da ragazzi anche molto giovani, ho avuto modo di registrare, in questi ultimi, un evidentissimo interesse per questa funzione delle arti, alla quale probabilmente non avevano mai pensato. E il motivo è evidente: ciascuno di essi aveva con sé uno Smartphone percepito come un elemento ‘esternalizzato’ del proprio corpo, e dunque la discussione che si stava facendo li investiva in modo molto diretto e, appunto, tecno-estetico.

Ejzenštejn e Vertov hanno mostrato con estrema lucidità alcune caratteristiche del cinema che sembrano ulteriormente approfondirsi nel campo del digitale. Lei

preconizza che quest'ultimo diventerà il nuovo terreno di scontro fra l'estetizzazione della politica e la politicizzazione dell'arte, quale dei due poli vede attualmente in vantaggio?

Difficile rispondere a questa domanda, visto che entrambi i poli della celebre opposizione benjaminiana sono presenti in modo non avventizio nella tecno-estetica di cui parliamo. Credo, piuttosto, che il digitale ci inviti a riformularla riferendo l'elemento dell'estetizzazione alla eventuale minaccia di restringimento di ciò che Benjamin definiva come gli «spazi di gioco» aperti dal regime delle immagini riproducibili. Spazi che il digitale ha ulteriormente incrementato, almeno potenzialmente, proprio in quanto consente massicce e significative pratiche di carattere interattivo (proprio quelle che aveva in mente Vertov quando parlava di una «cinematizzazione delle masse»). Dovunque questi spazi si restringano, o si conformino a procedure standardizzate, là sussiste il rischio che l'aspetto estetizzante prevalga su quello critico, distanziato e 'giocos'. Ciò significa che con il digitale l'estetizzazione manifesta in modo particolarmente marcato il suo volto essenzialmente *anestetico*, cioè la tendenza a uniformare il 'sentire', che in tal modo diventa più facilmente canalizzabile su obiettivi politici e spesso sui peggiori. Si pensi solo al fenomeno della paura dell'estraneo e del diverso. Gli anticorpi spontanei che il digitale oppone a questa tendenza, tuttavia, sono numerosi e potenti. Fatevi un giro su TikTok e ne avrete piena conferma: l'ironia e gli aspetti metacomunicativi sono la sua materia prima. Piuttosto: è indispensabile tenere costantemente sotto osservazione critica i nuovi format che via via si impongono – ad esempio BeReal, che oggi si accredita come l'erede di TikTok – e cercare di capire per tempo quali ne siano gli orientamenti fondamentali. Resta certo che questo insieme di potenzialità e di vincoli è sicuramente uno dei terreni della lotta politica del nostro tempo.

Lei ha utilizzato la Material Engagement Theory di Lambros Malafouris come sostegno all'argomentazione kantiana riguardante la 'radice comune' di sensibilità e intelletto. In che modo la MET – e la 4E Cognition in generale – riescono a rendere conto, a suo parere, del nostro interagire con l'universo digitale?

La risposta a questa domanda l'ho appena esemplificata. Gli «spazi di gioco» offerti con grande generosità dal digitale non sono altro che il 'set', per così dire, dell' *'engagement'* che ciascun utente implementa con i materiali reperibili in quel particolare ambiente: immagini, parole, suoni, musica, frammenti testuali pronti per il riuso ecc. Ma riflettiamo: che altro sono questi 'materiali' se non la *materia prima* della nostra immaginazione? Una materia che fa emergere, in particolare, la natura multimodale della «radice comune» di cui parlava Kant. Il digitale permette di 'giocare' con un'immaginazione esternalizzata come nessun'altra tecnologia ha mai consentito di fare nella storia del genere umano. Che dal feedback di questo gioco sulle nostre menti incarnate ci si possano aspettare effetti molto rilevanti è il minimo che si possa dire. Da quanto ho evidenziato

e argomentato fin qui me la sentirei di aggiungere che questi effetti tenderanno piuttosto a rafforzare la riflessività e il senso critico che non a spegnerli e anestetizzarli. Ovvero – e torno così all’attualizzazione dell’idea benjaminiana di ‘politicizzazione dell’arte’ – che sia possibile favorire e nutrire *questo* movimento, critico e creativo, piuttosto che l’altro, passivizzante e ripetitivo.

Pietro Montani
Università di Roma "La Sapienza"
✉ pietro.montani@fondazione.uniroma1.it

Diego Maria Chece
Università eCampus
✉ diego.chece@gmail.com