

Immagini tecniche e culture della ricezione.

Note sul pensiero di Bernard Stiegler

Dario Cecchi

Negli ultimi decenni la filosofia della tecnica ha assunto prospettive e paradigmi molteplici e diversi, al punto che è difficile ricondurla a una questione comune. È forse proprio in quest'epoca che la questione viene posta partendo dal presupposto che il pensiero filosofico nella sua totalità possa discendere dalla questione della tecnica. A ben vedere, le cose non stanno così nemmeno per Heidegger. Questi concepisce la tecnica all'interno della storia della metafisica e la pensa come "oblio dell'essere": la riflessione sulla tecnica è dunque subordinata a un altro ordine di pensieri. È invece proprio in quest'epoca di frammentazione, delle proposte filosofiche ma anche dei fenomeni riconducibili sotto l'etichetta di "tecnica moderna", che sembra emergere un'interrogazione filosofica che pone al suo centro la tecnica in quanto tale. È il caso di Bernard Stiegler, filosofo francese recentemente scomparso, cui va il mio ricordo grato e sincero. Già il titolo della sua opera principale, *La technique et le temps*, reca il contrassegno di questo progetto: ricalcando il titolo dell'opera più nota e importante di Heidegger, almeno prima della svolta, *Sein und Zeit*, Stiegler indica l'avvenuta sostituzione dell'essere con la tecnica. Nella lunga storia della metafisica, che sfocia nella tecnica e nel completo oblio dell'essere, ne andava per Heidegger dell'impossibilità di pensare l'essere come tale, poiché l'interrogazione filosofica ricadeva sempre di nuovo in una definizione dell'ente, riducendo così la comprensione dell'essere a quella dell'ente. Così accade quando la filosofia antica pensa l'essere come "presenza" (*par-on*: l'ente che mi si pone davanti) o quando la filosofia moderna riformula questa definizione nei termini di un "oggetto" (*ob-iectum*, *Gegen-stand*) che è in quanto è disponibile a essere percepito, rappresentato (*vorgestellt*) e conosciuto dal soggetto. Inutile aggiungere che, già nelle parole usate, la riflessione heideggeriana sulla tecnica è una riformulazione generale del lessico della filosofia, cioè della metafisica, moderna: l'essente nel suo insieme, compreso

l'essere umano, è un "fondo" (*Bestand*) disponibile allo sfruttamento da parte di un "impianto" (*Gestell*).¹

Cosa ne va nell'opera che inaugura l'impresa filosofica di Stiegler e che resta senza dubbio il suo contributo più importante alla riflessione sulla tecnica? Cosa ne va, nella fattispecie, dello spostamento dall'essere alla tecnica? Si tratta certamente di un parziale ritorno alla fenomenologia, o meglio dell'assunzione che non ci può essere ermeneutica, interpretazione del significato degli enti e dell'essere, senza un preliminare approccio fenomenologico. Per intenderci, dietro la decostruzione dell'ente come presenza, insieme alle sue numerose variazioni successive, c'è una preliminare comprensione della posta che è in palio nel gioco di ritenzioni e protensioni attraverso cui il soggetto definisce il suo atteggiamento, le sue aspettative e le sue "tonalità affettive" sia verso il passato che verso il futuro, salvo scoprire che è solo questa tensione in continuo divenire tra passato e futuro a rendere esperibile un presente che a prima vista ci era parso come l'ovvio punto di partenza delle nostre sensazioni e che invece è il tempo più sfuggente di tutti.² La 'scoperta' cui giunge Stiegler nei tre volumi de *La technique et le temps*³ è che il gioco di ritenzioni e protensioni a partire da cui si costituisce la trama temporale dell'esperienza umana è possibile solo grazie al fatto che l'essere umano è da sempre dotato di protesi tecniche. Più esattamente, è a queste protesi che è affidata un'operazione che Stiegler chiama "ritenzione terziaria" e che distingue tanto dalla ritenzione primaria (la percezione dell'oggetto) quanto dalla ritenzione secondaria (la rappresentazione mentale dell'oggetto, anche sotto

¹ La seconda scelta di traduzione è di Gianni Vattimo. Si segnala l'interessante e attuale traduzione-interpretazione di Pietro Montani del termine heideggeriano *Gestell* come "dispositivo tecnico globale": cfr. P. Montani, *Bioestetica: senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, p. 67.

² Su questo punto rimando alla magistrale rilettura di Agostino in chiave fenomenologica proposta da Ricoeur nel primo volume di *Tempo e racconto*. Notevole è anche l'originale proposta di Ricoeur di pensare la narrazione come l'esperienza attraverso cui il soggetto dà senso a una temporalità altrimenti inafferrabile sotto il profilo di una definizione metafisica di presente. Ancor più sorprendente è il fatto che Stiegler citi in alcuni luoghi Ricoeur, senza tuttavia far interagire direttamente la filosofia della narrazione di quest'ultimo con la sua filosofia della tecnica.

³ In altri testi, o negli stessi volumi dell'opera, Stiegler annuncia futuri volumi, poi non scritti. Fayard ne ha proposto di recente un'edizione integrale, con un'introduzione dell'autore: B. Stiegler, *La technique et le temps*, Fayard, Paris 2018. Tuttavia, Stiegler non ha mai smentito l'annuncio precedentemente fatto di altri volumi dell'opera, prefigurando una situazione simile a quella della seconda parte mancante di un'opera di cui *Sein und Zeit* sarebbe solo la prima parte. Il *Kantbuch* di Heidegger è considerato da molti la seconda parte mancante di *Sein und Zeit* o almeno la sua impalcatura teorica.

forma di ricordo). La ritenzione terziaria può essere pensata come l'*archiviazione della traccia* dell'oggetto, tale per cui anche la configurazione dell'oggetto nell'esperienza non può prescindere da questa prima organizzazione del dato. E tale organizzazione non si presenta mai come puramente naturale: è sempre accompagnata da qualche tecnologia di organizzazione e controllo delle tracce.⁴

Mi permetto di fare un esempio originale, non di Stiegler, e che sposta leggermente il baricentro del problema verso il tema che vorrei affrontare nel presente articolo. Il tempo, sebbene minimo, che ci mette un proiettile tra il momento in cui è esploso e il momento in cui colpisce il bersaglio fa sì che il tiratore debba tener conto di questo scarto quando prende la mira. Il momento in cui l'obiettivo è al centro del mirino e il momento in cui è centrato costituiscono due attimi differenti, all'interno dei quali è ricompreso il presente dell'evento dello sparo. Questa struttura intimamente paradossale del tempo – due attimi differenti compongono un unico e identico presente – è possibile solo perché l'essere umano si dota di protesi tecniche e dunque il soggetto configura la sua esperienza all'interno di questi scarti: il soggetto umano è sempre in debito verso il modo in cui una tecnologia traccia il dato di cui egli farà esperienza. Ciò significa che tali scarti sono *luoghi di produzione di senso*. Prendiamo il film di Clint Eastwood *American Sniper* (2014).⁵ Il protagonista è un tiratore scelto dell'esercito americano che affronta diverse missioni in Medio Oriente, dove si distingue come cecchino. La dimensione del saper mirare e centrare con successo un bersaglio, il quale è anche un nemico che viene così eliminato, non corrisponde solo al perfezionamento di una pratica, ma dà vita a un universo di valori, desideri, speranze, paure, odi e passioni. Tutto si gioca nello scarto tra mirare e colpire: l'*ethos* dello *sniper*, del cecchino, si forma in questo intervallo. In una significativa sequenza del film, il protagonista uccide un guerrigliero

⁴ È evidente e ampiamente riconosciuto per primo dallo stesso Stiegler il debito che egli ha contratto su questo punto con la riflessione di Jacques Derrida. Per il concetto di archivio elaborato da quest'ultimo, v. J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995; trad. it. di G. Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996. Per il confronto di Stiegler con il maestro Derrida, mi permetto di rimandare a un volumetto contenente la traduzione di due saggi di prossima pubblicazione a mia cura per i tipi della Castelvecchi. Da questi saggi si evince come il confronto più serrato Stiegler lo stabilisca con il Derrida di *Della grammatologia*.

⁵ La presente interpretazione del film è ampiamente debitrice di quella svolta da Pietro Montani, ma, a differenza di quest'ultima, mette l'accento sull'indecidibilità dell'intenzione: cfr. P. Montani, *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.

prima che questi riesca a lanciare un razzo. La sua arma viene però raccolta da un ragazzo, il quale sembra avere tutta l'intenzione di portare a termine l'operazione, pur esitando e non sapendo come fare. A questo punto le certezze dello *sniper* vacillano: se non ha avuto problemi nell'identificare l'adulto armato come il nemico, ha molte più esitazioni di fronte a un ragazzo che si trova a vivere in condizioni di mera sopravvivenza in un paese sprofondata nella miseria (materiale e culturale) in seguito a una guerra dichiarata dagli americani, non dal suo popolo. Agli occhi di quel ragazzo lo *sniper* non è un liberatore ma un invasore.

La sequenza mostra l'esitazione del protagonista di fronte alla scelta se sparare al ragazzo o no. Alle incertezze o forse alle esitazioni del ragazzo, che prende in mano l'arma, tenta di capire come usarla, poi la posa, ci ripensa di nuovo e infine lascia perdere, fa eco il dilemma morale dello *sniper*: sparare o non sparare? È evidente che il conflitto, e la tensione emotiva che noi sentiamo di fronte alla sua rappresentazione, non è dato solo dalla contraddizione tra il dovere, o le convinzioni politiche in cui il protagonista è radicato, e un sentimento morale che lo porta spontaneamente a sentire come orribile l'uccisione di un ragazzo. La tensione si dà, oltre che in questa contraddizione, nella *differenza tra il tempo della deliberazione etica tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato e il tempo della decisione pratica*: lo *sniper* sa che c'è un attimo in cui è troppo tardi per sparare e per evitare che il ragazzo lanci il razzo, se lo farà. La considerazione tecnica dell'evento è dunque irriducibile alla sua comprensione etica, né è possibile risolvere tale contraddizione ricorrendo a un 'protocollo', ad esempio al codice di comportamento dell'esercito. Simili protocolli non risolvono la contraddizione: si limitano a prendere atto della differenza radicale tra temporalità allo stesso tempo sincroniche e discroniche che si manifesta nell'esperienza della tecnica. In questo modo definiscono uno standard di comportamento che riconosce l'impossibilità del soggetto a risolvere il dilemma in modo definitivo, secondo un criterio assoluto di giustizia. La tensione emotiva nella sequenza del film di Eastwood è data dal rifiuto del protagonista di far dipendere la propria azione dall'applicazione di un regolamento che avrà sicuramente stabilito la soglia oltre la quale un obiettivo diventa pericoloso e va abbattuto. Egli sa anche, però, che, se il ragazzo lancerà il razzo dopo che lui avrà perso l'occasione di ucciderlo, allora avrà comunque commesso un'ingiustizia verso i suoi commilitoni colpiti dal razzo.

L'esempio appena tratto dal film di Eastwood illustra bene in cosa consiste la ritenzione terziaria operata dalla tecnica: c'è un modo di configurare l'esperienza, assegnandole valori e significati, che avviene solo in virtù dell'essersi *innestati* una protesi tecnica. Da tale innesto, che si configura dunque come la forma più originaria dell'impianto heideggeriano ma anche del supplemento derridiano, il soggetto può risalire a un sapere che, nel caso summenzionato è etico, ma potrebbe anche essere scientifico, tecnico in senso stretto e così via discorrendo. La protesi tecnica è una *ipomnesi* di quel processo conoscitivo che Platone nel *Menone* pensa come *anamnesis*, come "reminiscenza" delle forme archetipiche della realtà.⁶

La riflessione di Stiegler si inserisce in un ampio filone di studi sul modo in cui l'immagine prodotta tecnicamente modifica la nostra percezione del mondo, inclusa la tonalità affettiva con cui ci predisponiamo ad agire nel mondo, ad esempio vedendo cose e persone solo come obiettivi da mirare con un'arma.⁷ Nell'ipotesi delle tecnologie di visualizzazione e dell'immagine in genere come un caso particolare della classe più ampia delle ipomnesi, i supplementi tecnici dell'esperienza, si profila dunque la questione, propria di una filosofia critica,⁸ dell'incontro con la contingenza attraverso la sensibilità e la percezione e il fatto che tale incontro non può sottrarsi, per com'è fatta l'esperienza umana, all'elaborazione dell'immaginazione che organizza i dati sensibili e li rende sensati. Si tratta, in altre parole, della questione di uno *schematismo tecnico*.⁹ In altre parole, la filosofia della tecnica di Stiegler, sotto il profilo della sua valorizzazione dell'immagine e del-

⁶ Su questo punto, v. B. Stiegler, *L'immagine discreta*, in J. Derrida e B. Stiegler, *Echographies de la télévision*, Galilée, Paris 1997; trad. it. di L. Chiesa, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano 1998, pp. 167-84; v. anche Id. *Passer à l'acte*, Galilée, Paris 2003; trad. it. di E. Imbergamo, *Passare all'atto*, Fazi, Roma 2005.

⁷ Per questo modo d'intendere la più ampia tesi, originariamente di derivazione benjaminiana, dell'innervazione tecnica della sensibilità umana, v. G. Anders, *Die Antiquiertheit des Hassens*, in Haß. *Die Macht eines unerwünschten Gefühls*, Rowohlt, Reinbeck b. Hamburg 1985; trad. it. a cura di S. Fabian, *L'odio è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; v. anche P. Virilio, *Guerre et cinéma 1. Logistique de la perception*, L'Etoile, Paris 1984; trad. it. di D. Buzzolan, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Roma 1996. Per la più ampia tesi di Benjamin, v. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2013; trad. it. di F. Desideri e M. Montanelli, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli, Roma 2019.

⁸ Per questo paradigma di pensiero critico, d'ispirazione kantiana, v. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Castelveccchi, Roma 2020.

⁹ Per tale nozione, cfr. P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

l'immaginazione, si colloca al punto di congiunzione tra la prospettiva fenomenologica, che questi riprende da Derrida e rielabora in maniera originale, e un intenso dialogo con la filosofia trascendentale, anch'essa ripensata in modo originale, d'impianto kantiano.¹⁰

Di tale complesso intreccio non è possibile ricostruire qui l'intera gamma di conseguenze. Mi accontento qui di sottolineare il tratto che è forse più direttamente collegato con la questione di come le tecnologie dell'immagine possono modificare la percezione della realtà. Sotto questo profilo è interessante vedere come il cinema documentario si presti spesso a esibire in maniera esemplare protocolli di sperimentazione delle nuove tecnologie.¹¹ Che si tratti di realizzare film con i telefoni, come fa Pippo Delbono ne *La paura* (2009) e, a mio parere con un deciso salto qualitativo nella creatività, Agostino Ferrente in *Selfie* (2019); che si tratti di realizzare un cinema di riuso usando immagini di telecamere a circuito chiuso, come *Il castello* (2011) di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti o *87 Ore – Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* (2015) di Costanza Quatriglio; o che si tratti di elaborare un progetto collettivo in cui l'interazione dello spettatore-attore con lo schermo ha valenze terapeutiche e riabilitative, come in *Memo-film* (2004-)¹²: in tutti questi casi il cinema svolge la funzione di esibire modi originali il carattere ipomnestico delle tecnologie dell'immagine, il fatto cioè che queste tecnologie sono già sempre parte della nostra esperienza, in quanto ne costituiscono un profilo specifico.

Un posto particolare merita qui il documentario *Videogramme einer Revolution* (1991) di Harun Farocki e Andrei Ujca. Il film fa un assemblaggio di diversi video che documentano la caduta del regime di Nicolae Ceaușescu nel 1989 in Romania.¹³ Le ore concitate

¹⁰ V. B. Stiegler, *Passaggi all'atto, interazioni dialogiche e cortocircuiti nell'interattività*, in P. Montani, D. Cecchi e M. Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 89-108.

¹¹ Per questa tesi mi permetto di rimandare a D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2016.

¹² Cfr. <https://memofilmmontheweb.wordpress.com>; v. anche L. Grosso (a cura di), *Memo-film. La creatività contro l'Alzheimer*, Mimesis, Milano 2013. Il progetto – di grande complessità 'architettica', sebbene non realizzi un'opera finita – nasce dalla collaborazione tra la Cineteca di Bologna, allora diretta da Giuseppe Bertolucci, e l'Ospedale Sant'Orsola. Il progetto nasce da un'idea di Eugenio Melloni, che ne cura il montaggio e a cui va la mia stima e amicizia.

¹³ Per un'analisi più dettagliata di questo film mi permetto di rimandare a D. Cecchi, *Cinegrams of premediation. Harun Farocki's Videograms of a revolution and the future of cinema*, in L.C. Grabbe, P. Rupert-Kruse e N.M. Schmitz, *Yearbook of Moving Images Studies* 2018, Buchner, Bamberg 2019, pp. 123-42.

che portano prima all'aperta contestazione del dittatore, il quale tiene un discorso dal balcone del palazzo presidenziale a Bucarest, fino al suo arresto insieme alla moglie Elena e alla loro rapida condanna a morte, con esecuzione immediata. I video sono in parte presi dagli archivi della televisione di stato rumena, in parte sono video girati da attivisti indipendenti. Il montaggio dei diversi materiali viene illustrato da una voce narrante, la quale spiega la diversità dei punti di vista e in questo modo colloca le immagini nel contesto storico. Soprattutto, il filo narrativo, costruito a vantaggio e in dialogo con il montaggio, ha la funzione di far vedere non solo come il medesimo evento si mostri secondo prospettive diverse a seconda del punto di vista di chi lo riprende, ma anche come l'evento stesso emerga dal gioco tra le diverse immagini. Si tratta insomma di un caso di quella che Derrida chiama "artefattualità".¹⁴ Bisogna d'altronde tener conto del legame che lega Farocki al filosofo e critico dei media Vilém Flusser, il quale teorizza come i media, con l'apparizione della televisione, si stiano trasformando in reti che coinvolgono i soggetti come operatori di un flusso di informazioni. Ed è da rimarcare il fatto che per Flusser l'informazione così intesa coincide con un processo dell'immaginazione, nel senso di una facoltà-tecnologia che schematizza l'esperienza: d'altra parte il termine tedesco *Einbildung* (immaginazione) potrebbe essere anche reso letteralmente con "informazione", nel senso di un mettere in forma i dati in un formato omogeneo. Di conseguenza, gli operatori di tale flusso sono definiti da Flusser *Einbilder*, "in-formatori".¹⁵

Sebbene Stiegler, a mia conoscenza, non si confronti con le tesi di Flusser, la sua riflessione sull'immagine sembra incrociare le considerazioni testé riassunte, orientando però il pensiero critico sull'immagine verso la *pars construens*. Nelle parole dello stesso Stiegler, si tratta di «sviluppare una cultura della ricezione»¹⁶. Tale cultura ha il compito di creare sempre di nuovo, in relazione con le trasformazioni tecnologiche in corso, una comprensione del fatto che «l'evoluzione della sintesi tecnica implica l'evoluzione della sintesi dello spectator» in una re-

¹⁴ V. J. Derrida, *Artefattualità*, in J. Derrida e B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, cit., pp. 1-29.

¹⁵ V. V. Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Göttingen 1985; trad. it. di S. Patriarca, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi, Roma 2009.

¹⁶ B. Stiegler, *L'immagine discreta*, op. cit., p. 184. Un'ipotesi analoga si trova in P. Montani, *Bioestetica*, cit.

lazione che Stiegler, riprendendo il termine da Simondon, definisce «transductiva», cioè una «relazione che costituisce i suoi termini, dove un termine non può precedere l'altro poiché essi non esistono che nella loro relazione»¹⁷. Il termine “sintesi” è connotato qui in senso trascendentale, tanto husserliano quanto kantiano: si tratta dell'unificazione del molteplice dell'esperienza secondo i suoi diversi livelli di elaborazione. È quella operatività del soggetto – qui del soggetto già sempre connesso a un'ipomnesi tecnica – attraversata dallo schematismo, che ne costituisce il punto di mediazione.

Ragionando sull'immagine digitale, che non a caso è chiamata in francese “numerica” (*numérique*) in quanto non più dipendente dall'impressione di una pellicola fisica, Stiegler concepisce l'immagine – ogni tipo d'immagine: la natura del digitale viene, per così dire, retrodatata e intesa come disvelamento dell'“origine” dell'immagine tout court – nella misura in cui essa si presta a infinite operazioni di discretizzazione. Dunque, in analogia con la scrittura, l'immagine è un segno suscettibile di essere organizzato secondo una grammatica. In questo consiste, in sostanza, la cultura che il soggetto deve sviluppare verso l'ipomnesi tecnica: rendere la “ritenzione terziaria”, che questa gli offre già sempre in anticipo rispetto alla sua elaborazione dei dati sensibili, per così dire maneggiabile attraverso un sistema di regole. Ne emergerebbe quella che Montani concepisce a ragione come un terzo tipo di creatività accanto alla *rule-governed* e alla *rule-changing creativity* teorizzate da Noam Chomsky:¹⁸ una *rule-making creativity*, una forma di creatività che produce le regole in corso d'opera.

La posizione di Stiegler si presta tuttavia a un'obiezione. È ben vero che essa emancipa l'immagine dalla celebre distinzione, fatta da Kant nel capitolo sullo Schematismo dei concetti puri dell'intelletto nella *Critica della ragione pura*, tra “schema” e “immagine”.¹⁹ È infatti impossibile concepire il numero come puro “schema” in astratto, senza tener conto del sistema semiotico che ne regola il rapporto con gli

¹⁷ Ivi, p. 183.

¹⁸ Va segnalato che Montani si rifà alla sostanziale riformulazione del problema della creatività (a partire dalle categorie elaborate da Chomsky) proposta da Emilio Garroni: cfr. E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010. Per una discussione di tale ipotesi, v. S. Velotti, *Sull'opera d'arte nell'epoca del controllo tecnico*, in A. Ardovino e D. Guastini (a cura di), *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Luigi Pellegrini, Co-senza 2016, pp. 43-59.

¹⁹ La critica di tale distinzione costituisce uno dei punti centrali che attraversa tutta il primo volume de *La technique et le temps*.

altri numeri. Per portare un esempio sotto gli occhi di tutti, il concetto di zero non è concepibile al di fuori di un sistema che assegni a tale numero un segnoificante in rapporto con altri segni numerici: verrebbero a mancare le operazioni matematiche che ne definiscono, per così dire, la semantica. È altrettanto vero, però, che, riducendo l'intero valore conoscitivo dell'immagine a questo aspetto 'semiotico', non si tiene conto dell'altro aspetto dell'esperienza che emerge nell'immagine: l'apertura a un'indeterminatezza di senso come fonte di altre significazioni possibili. In altre parole, nell'immagine si profila non solo un'operatività delle ritenzioni, tecniche e umane, e dei loro raccordi, ma anche un'anticipazione totalizzante del senso dell'esperienza ancora da fare. Non si tratta evidentemente di una totalità già data, ma in divenire, tale per cui quella che Garroni, ripensando lo schematismo implicito nel libero gioco delle facoltà ipotizzato da Kant *Critica della facoltà di giudizio* come "libero schematismo" dell'immaginazione, chiama "immagine interna" si presta a essere un'immagine – provvisoria, sempre rivedibile e soprattutto aperta alla conferma o al rifiuto degli altri soggetti – del mondo.²⁰ Quale può essere il luogo di una tale anticipazione all'interno di un'esperienza ripensata essenzialmente come esperienza tecnica o tecnicamente assistita? Essa può essere concepita come il momento in cui il soggetto non si emancipa solipsisticamente dalla relazione con il dispositivo, bensì 'vede' la relazione in quanto tale, ne profila, cioè, i *modus operandi*. Si delinea qui un compito ancora non espletato di una filosofia della tecnica sensibile alla centralità del problema estetico e un'eredità aperta della riflessione di Bernard Stiegler.

Abstract

L'articolo propone un inquadramento critico del contributo dato da Bernard Stiegler alla filosofia della tecnica a cavallo tra XX e XXI secolo. L'articolo si concentra in particolare sulla centralità del concetto fenomenologico di "ritenzione terziaria" proposto dal pensatore francese e sulla sua profonda affinità con i concetti di immaginazione e di schematismo tecnico proposto da Pietro Montani a partire da un ripensamento originale della filosofia critica di matrice kantiana.

²⁰ V. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Filosofie della tecnica. Teorie, mezzi, prassi

The article proposes a critical reconsideration of the contribution given by Bernard Stiegler to the philosophy of technics between 20th and 21st century. The article focuses in particular on the pivot of the phenomenological concept of “tertiary retention” advanced by the French thinker, as well as its deep affinity with the concepts of imagination and technical schematism advanced by Pietro Montani in the vein of an original reconsideration of the critical philosophy inspired by Kant.

Parole chiave: Immaginazione, schematismo, percezione

Keywords: Imagination, schematism, perception