

## RECENSIONE A “TRE FORME DI CREATIVITÀ: TECNICA, ARTE, POLITICA”

**Pietro Montani, *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio 2017**

Gianni TRIMARCHI

Pietro Montani è professore onorario di Estetica presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Nel corso degli anni i suoi interessi sono passati dalla dimensione mediologico-narrativa nella cinematografia russa alle funzioni intermediali della comunicazione nel mondo contemporaneo.<sup>1</sup>

Nel testo che qui prendiamo in esame, egli affronta in modo inedito il problema della creatività, intesa come «la principale risorsa adattativa d'essere umano» (p. 7), legata all'esercizio di certe funzioni della mente, che risultano essenziali per garantire la sopravvivenza dell'uomo nelle complesse vicissitudini dell'ambiente naturale e storico. La creatività si manifesta fin dall'epoca preistorica, quando

la tecnologia litica transita dalla costruzione di un unico *chopper*, sempre lo stesso, ricavato da una selce raccolta, alla costruzione di diversi strumenti ricavati da un unico pezzo (p. 40).

Montani ricorda anche, seguendo Leroi Gourhan, il tempo preistorico in cui l'abbassamento della laringe consentì l'articolazione del linguaggio e con esso la concettualizzazione.<sup>2</sup> Non sembra però che in tutti questi casi di evidente progresso si siano dati rilevanti contraccolpi negativi.

---

<sup>1</sup> Pietro Montani negli anni Settanta ha curato l'edizione italiana degli scritti di Ejzenstejn e di Vertov, al quale ha dedicato un libro. Anche le opere di Vygotskij sono spesso presenti nelle sue trattazioni. I lavori più recenti di Montani riguardano invece il rapporto fra l'estetica e il digitale, sempre letto dal punto di vista dello schematismo trascendentale, fra le ultime opere ricordiamo *Bioestetica* (2007), *Immaginazione intermediale* (2010) e *Tecnologie della sensibilità* (2014).

<sup>2</sup> Su questo tema v. anche P. Montani, *Empowerment tecnico e assunzione di responsabilità. Verso un'etica del digitale*, pp. 2-3, in <http://www.eticapubblica.it/wp-content/uploads/2018/07/Montani.pdf>.

Questo vale anche in epoca storica, per quanto riguarda prima la scrittura e poi la stampa. Dal punto di vista di alcuni autori, di stampo apocalittico, la formattazione elettronica, sembra debba avere invece forti connotazioni intrinsecamente deteriori, tese a distruggere la creatività e con essa l'adattamento all'ambiente. Su questo Montani si interroga; siamo qui agli antipodi di un discorso sull'arte per l'arte, in quanto la creatività, anche artistica, elabora modelli destinati, più o meno a lunga distanza, a *germinare* in altre forme, a modificare le condizioni di vita e a garantire la sopravvivenza.

Nel testo compaiono a più riprese varie espressioni della cultura russa, di cui Montani si è occupato in varie occasioni. La mediologia in Russia è nata in un contesto molto diverso rispetto a quello occidentale e viene definita in forme assai meno svalutative rispetto a quelle che ci sono consuete. Chiaramente, altro è fare la critica dell'industria culturale in America, altro è parlare ad esempio de *L'occhio della rivoluzione*, o del teatro di Majakovskij, che sottendono un modo completamente diverso e decisamente originale di intendere la mediologia.

Il paradigma eminente a cui tuttavia Montani fa riferimento non è quello elaborato in Russia, ma è kantiano, qui definito come «il modello ancora oggi il più affidabile ed efficace» (p. 18). È qui evidente il riferimento alla scuola kantiana di Roma, fondata da Emilio Garroni negli anni Sessanta, di cui Montani fa parte.

In questo paradigma, la mente non si limita a raccogliere i dati dell'esperienza, come pensano gli empiristi, ma li legge, «aggiungendovi qualcosa che non è empiricamente ricavabile» (p. 21). Qui non è in azione l'intelletto, ma l'immaginazione, che «schematizza senza concetto» (p. 25).

Il senso della schematizzazione consiste nel trasformare creativamente i semplici dati sensibili in strumenti, diversamente intenzionati in funzione delle necessità empiriche del soggetto. In questo senso «L'immaginazione attraversa il dato»<sup>3</sup> reinventandolo in funzione della necessità, dando luogo a un «libero gioco» col linguaggio e

mettendo in atto delle vere e proprie *Gestalten*, schemi ipotetici che l'intelletto può successivamente sintetizzare nel modo che gli è proprio, vale a dire con una regola concettuale [...]. Ad esempio potrei insegnare a qualcuno a costruire arco e frecce senza usare il linguaggio. Altro è però quando si tratta di trasferire lo schema sintetico dell'arco nella progettazione dell'arcata di un ponte, o della volta di un edificio.

---

<sup>3</sup> P. Montani *Il lavoro d'immaginazione negli ambienti medialti seconda puntata*, in YouTube, 17' 30".

È evidente che, in questo trasferimento di una regola *embodied* da un tipo di artefatto a un altro, la modalità di insegnamento percettivo-motoria mostra i suoi limiti e si delinea l'ambito di un rapporto decisivo col linguaggio (pp. 29-30).

La sintesi operata dal linguaggio risulta quindi come un momento essenziale del pensiero, anche se si tratta di un momento problematico, a causa di un rischio di ristagno, che minaccia di relegare le forme linguistiche al di fuori della “vita vivente”, dove la percezione viene relegata in una sorta di gabbia precostituita, dove tutto si legge automaticamente e in modo univoco.

Assistiamo a un rapporto tutt'altro che pacifico fra schematismo e parola. Infatti la potenza formativa del linguaggio tende continuamente a soverchiare e a deprimere il lavoro dell'immaginazione, arrivando a volerlo soppiantare, come se fosse possibile per i significati linguistici svincolarsi dal riferimento all'azione sensibile, che li riempie di senso, più o meno come è accaduto al capitale finanziario nei confronti dell'economia reale. Questa situazione è il pericolo più grande per l'essere umano, se è vero che la creatività tecnica è il principale requisito adattativo dell'*homo sapiens*. (p. 10).

Il problema si pone nell'ambito dell'antinomia fra l'automatizzazione e la disautomatizzazione che già nella *Critica del giudizio* veniva indicata come «libero gioco fra immaginazione e intelletto» (p. 25). Sulla disautomatizzazione insistono in varie forme artisti e critici dell'arte, che intendono in questo modo salvare sia la libertà del pensiero che la creatività umana in generale,<sup>4</sup> fondata su parametri diversi da quelli della rigorosa argomentazione logica.<sup>5</sup> Montani ci spiega che un discorso in certo qual modo analogo compare anche in Freud.

Sulla prestazione onirica disponiamo essenzialmente della teoria freudiana, ma quella di Freud non è una teoria dell'immaginazione: è solo una teoria dell'interpretabilità dei suoi prodotti (p. 63). Nell' *Interpretazione dei sogni* troviamo

---

<sup>4</sup> In questo senso si possono intendere i reiterati riferimenti di Vygotskij alla “potenza del concreto”, alla “germinazione”, o alla “catarsi”, messa in atto da codici squisitamente non intellettualistici, come quelli del dramma (cfr il saggio di Vygotskij sull'*Amleto*), o della musica (cfr la *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, commentata da Vygotskij). Anche nel saggio sulla formazione dei concetti, egli afferma che “l'adulto è ben lungi dal pensare sempre per concetti”. In sostanza in Vygotskij (e anche in Tolstoj) troviamo un discorso sulla creatività del salto messo in atto dallo sviluppo del linguaggio (“il pensiero si incarna nella parola”), ma ne troviamo anche uno sulla fecondità della regressione, che non implica necessariamente la passività. I concetti scientifici devono ritornare sui concetti spontanei, che li hanno generati.

<sup>5</sup> In un suo saggio precedente, Montani citava una significativa frase di Ejzenstejn: «Il contatto con l'arte porta lo spettatore a un regresso culturale, infatti il meccanismo d'arte si definisce come un mezzo per distogliere la gente dalla logica razionale. [...] Fu Vygotskij a dissuadermi dal proposito di abbandonare questa *vergognosa* attività» [!] (P. Montani, Introduzione a *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1981 p. XXIV nota 31)

tuttavia alcuni passi funzionali al nostro discorso, infatti la disautomatizzazione è messa in atto anche dai processi legati al sogno, capaci di reinventare la sinergia con il linguaggio verbale.

L'immaginazione onirica opererebbe la *regressione* per difendersi dalle pretese annessionistiche del linguaggio, ma anche al tempo stesso per preservare il linguaggio dal rischio di avvitarsi su se stesso in modo autoreferenziale e di interrompere ogni rapporto con la sua controparte intuitivo-percettiva.

In tal modo, tenendo in esercizio la sua primitiva attitudine a sintetizzare in una forma libera e assicurando una costante manutenzione della sua capacità di improvvisare in modo radicale, *l'immaginazione si immunizzerebbe* dagli effetti negativi del linguaggio stesso (p. 96).

La bizzarria dei sogni va pertanto attribuita a un peculiare lavoro decostruttivo, come nel mito di Penelope, che la nostra immaginazione svolge ogni notte per quasi tutto il tempo in cui sogniamo (p. 11). In questo ambito troviamo una regressione, relativa alle forme di pensiero messe in atto, che però non implica passività, ma al contrario una ristrutturazione del pensiero e delle esperienze (p. 12).

Tutto questo ci riporta allo “schematizzare senza concetto”, sia pure in forma nuova (p. 67). Si tratta, come scrive Freud, di un'attività ad un tempo regressiva e creativa.

Chiamiamo *regressione* il fatto che nel sogno la rappresentazione [logico-linguistica] si ritrasforma nell'immagine sensoriale da cui è sorta in un momento qualsiasi. Nel lavoro onirico tutte le relazioni logiche vanno perdute o trovano soltanto un'espressione travagliata [...] *Nella regressione la struttura dei pensieri del sogno viene disgregata nella sua materia prima* (Freud in Montani, p. 77).

Si tratta di processi che si esercitano in assenza di linguaggio e fanno prevalentemente uso di immagini e schemi prelinguistici, studiati anche dalle neuroscienze (p. 79). Sappiamo che durante il sogno vengono disattivati i neuroni che presiedono alle attività attenzionali. Il cervello parla essenzialmente con se stesso, ma è come se i segnali che interpreta venissero dal mondo esterno. Benché i segnali stessi non siano coerenti, il cervello si impegna a sintetizzarli (pp. 88-89). Anche nell'attività onirica assistiamo quindi ad uno “schematizzare senza concetto”, in cui la regressione, lungi dal dare luogo a passività, risulta capace di mettere in atto dei processi creativi. Questo modo di intendere i media messo in atto da Montani è assolutamente inedito

ed è agli antipodi di quello tradizionale secondo il quale, come dice Fromm, si tratta della “deficienza socialmente organizzata”.<sup>6</sup>

Nell’ambito delle nuove tecnologie, Bernard Stiegler parla di obliterazione dei processi sintetici, liberamente predittivi, gestiti dall’immaginazione, che verrebbero bruciati sul tempo dalla sempre più diffusa automazione dei media (p. 99).

Montani si chiede tuttavia se nelle arti sensibili alle innovazioni tecnologiche non si sia fatta strada una direttrice che al contrario si orienta, in modo più o meno consapevole verso una peculiare e diversificata presa in carico dei processi di disautomatizzazione, in cui l’immaginazione esce dalla gabbia preconstituita (pp. 99-100).

Vanno qui ricordati i «musei della narrazione» (p. 115) in cui il visitatore non interagisce in funzione di un’esperienza estetica, o documentale, ma interagisce, perché l’intero ambiente sensibile gli sta domandando di prendere parte in modo pieno a una forma di vita.

Fra i vari esempi citati nel testo, ricordiamo *Carne y arena* di Alejandro G. Iñárritu (p.132). Si tratta di un’installazione messa in atto a Milano per conto della Fondazione Prada nel 2018. Il visitatore si toglie le scarpe, per poter toccare con i piedi la sabbia e i ciottoli che costituiscono il terreno. Egli indossa inoltre un casco con strumenti sonori e ottici, che gli permettono una visione della scena a 360°. L’azione si svolge al confine fra Messico e Stati Uniti, dove lo spettatore si trova in mezzo a un piccolo gruppo di immigranti, intercettato da militari in assetto di guerra. Un soldato minaccioso punterà su di noi una mitragliatrice e sparnerà vari colpi.

Si tratta di un ambiente vissuto e insieme di una scena osservata da una posizione che pur conserva qualcosa di esterno, ma possiede peraltro un carattere quasi immersivo (p. 134).

Siamo davanti a una reinvenzione percettiva e patemica: per sei minuti il visitatore «si libera dalle passioni banali», perché sente nella propria carne il senso essenziale di ambiente, che tende a dissociarsi da alcuni dei più collaudati automatismi messi in atto nella nostra vita quotidiana, mentre dispone di uno spazio esperienziale in cui è necessario agire con altre regole (p. 136).

In questa installazione troviamo una indubbia componente onirica e allucinatoria, a conferma del fatto che l’istanza dissociativa è presente nell’arte contemporanea

---

<sup>6</sup> Questo discorso potrebbe riguardare significativamente anche la nozione di straniamento in Tolstoj e in Sklovskij, su cui al momento non mi soffermo.

significativa, in modo molto più diffuso di quanto non possa ritenersi, a dispetto della prospettiva automatizzante messa in atto in altri casi dagli apparati mediatici (p. 136).

Riprendendo il già citato Stiegler, possiamo quindi concludere che i media si presentano nella duplicità della parola *φάρμακον*, (p. 51) ad un tempo rimedio e veleno, grazie alla loro capacità di creare, o dissolvere, l'automatismo nella percezione. Nella prospettiva di Montani si tratta di strumenti dell'uomo nella sua dimensione di *ὑψίπολις* e *ἄπολις*, di *παντόπορος* e *ἄπορος*. Già Sofocle aveva usato questi termini per definire ad un tempo la creatività e la distruttività umana (pp. 125, 139).<sup>7</sup> Lo sviluppo attuale dei media ci propone in fondo gli stessi dilemmi, tuttavia, al di là delle apocalissi prospettate da alcuni, sembra aprirsi la fondata speranza che il rapporto con i nuovi dispositivi non obliteri il vitale conflitto «fra schematismo e parola» (p. 10).

---

<sup>7</sup> Vedi anche P. Montani, (a cura di) *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzelli 2001.