



Mi propongo di argomentare le seguenti tre tesi: i) estetica e filosofia del linguaggio si incontrano sul problema del riferimento; ii) nell'area di intersezione definita da questo incontro si profila una interpretazione (tipicamente moderna) della natura e della funzione delle opere d'arte; iii) questa interpretazione richiede alcune (sostanziali) modifiche se si assume il punto di vista di un'estetica interessata al fenomeno (emergente) della crescente delocalizzazione tecnica della sensibilità (*aisthesis*).

La prima tesi comporta alcuni chiarimenti preliminari, terminologici e teorici. Che cosa si deve intendere con "riferimento"? Si deve intendere, rigorosamente, la costruzione del significato in quanto *Bedeutung* (il ritaglio e la designazione linguistica di qualcosa che possa essere esibito sensibilmente, in modo diretto o anche indiretto e analogico). Perché il riferimento così inteso dovrebbe fare "problema"? Per il fatto che l'ordine dei significati linguistici e l'ordine delle cose designate (le porzioni di mondo esibite sensibilmente) sono entità totalmente eterogenee, che debbono tuttavia poter essere coordinate. Ciò che *fa problema* è precisamente questa relazione tra il linguaggio e il suo *altro* (il mondo, le cose). Ciò che *fa problema* (vale a dire: ciò che bisognerebbe spiegare in modo adeguato) è il fatto stesso che questa relazione sussista, il fatto che venga costantemente garantita e che sia *in grado di riorganizzarsi* (quest'ultimo aspetto, come si vedrà tra poco, è saliente).

Quando parlo di riferimento, dunque, mi dissocio totalmente dal cosiddetto referenzialismo e mi colloco nell'ambito del principio saussuriano dell'arbitrarietà, inteso nella sua accezione radicale (quale fu evidenziata limpidamente da Tullio De Mauro nel suo commento al *Cours*).¹

Ciò chiarito, debbo ora precisare che la mia prima tesi si radica nel terreno filosofico di un'estetica critica. Di un'estetica, cioè, quale fu concepita da Kant in particolare nella terza delle sue *Critiche*.² Questa linea critica è stata sviluppata in modo profondamente originale negli studi di Emilio Garroni, che qui terrò costantemente presenti, anche quando mi capiterà di prendere direzioni diverse.³ Vorrei aggiungere che tra gli studiosi di linguistica e di semiotica Umberto Eco è stato tra i pochissimi ad aver colto l'importanza di questa prospettiva: in *Kant e l'ornitorinco*, dapprima, e successivamente, in modo più pertinente rispetto ai temi qui trattati, nel saggio "Sul silenzio di Kant".⁴

Che cosa si deve intendere con "estetica critica"? Si deve intendere una riflessione sulla *qualità* e sulle *prestazioni* della nostra sensibilità (*aisthesis*) in quanto *condizioni di possibilità*, insieme ad altre, della nostra specifica esperienza. "Specificità" qui significa: l'esperienza umana in quanto distinta da quella imputabile ad altri enti, animali non umani o macchine, capaci di apprendere e di applicare più o meno creativamente i programmi (genetici e non).

Dunque: estetica e filosofia del linguaggio si incontra-

Le condizioni estetiche (e tecniche) del riferimento

Pietro Montani

no sul problema del riferimento. Desidero sottolineare l'intonazione *epistemologica* e *realistica* di questa tesi. Nel vocabolario kantiano essa riguarda la questione dello "schematismo". Lo schematismo, per dirla in modo rapido (ma fedele al pensiero di Kant), è quell'attività grazie alla quale noi riusciamo a sensibilizzare i concetti prodotti dal nostro intelletto. Qui non deve sfuggire che sensibilizzare i concetti è un'operazione tutt'altro che ovvia perché si tratta di costruire le infrastrutture necessarie (gli "schemi") per mediare tra due entità totalmente eterogenee: da un lato il mondo di riferimento (che la nostra sensibilità riceve e la nostra percezione elabora),⁵ dall'altro le categorie del nostro intelletto (che sono 'ideali', spontanee e autonome).

Che lo schematismo abbia a che fare col riferimento e quindi col *significato linguistico* lo evienzia Kant stesso facendo ricorso alla parola *Bedeutung*: in mancanza di uno schema (cioè di qualcosa che sia da un lato omogeneo con la categoria intellettuale, dall'altro col fenomeno sensibile) i nostri concetti sarebbero vuoti, privi di significato (*Bedeutung*), privi di una relazione significativa con il mondo.⁶ Ma che c'entra l'estetica? Ciò si chiarisce nella terza *Critica*, dove si parla appunto di un libero schematismo della facoltà estetica del giudizio. Qual è la novità di questa riformulazione più matura di Kant? La novità è che qui l'attività di sensibilizzare i concetti in vista di una *Bedeutung* è risalita fino a una *condizione di possibilità più originaria*, che precede la formulazione di significati (o di concetti empirici) e la rende possibile. Kant ne parla come di un "libero gioco di immaginazione e intelletto" che non ha di mira la messa in luce di veri e propri tratti pertinenti nella configurazione del riferimento, ma *indugia* in una preliminare e indeterminata perlustrazione di *tutte* le pertinenze che potrebbero rendersi disponibili senza determinarsi ancora per nessuna di esse. Questo schematismo libero ed estetico è dunque *fonte di pertinenze possibili*. O fonte di *regole*, se

si preferisce: una sorta di creatività istitutiva di regole possibili.

Eco ha fatto notare, a ragione, la somiglianza di questa forma di creatività con il concetto di abduzione in Peirce. L'abduzione, proprio come la facoltà riflettente di giudizio in Kant, è la capacità di ipotizzare una regola per spiegare un fenomeno particolare non ancora conosciuto e classificato. A me sta a cuore ribadire in particolare il tenore realistico: è in questo modo – libero e plastico, ipotetico, e indeterminato – che noi esseri umani ci manteniamo costantemente *in contatto* con il mondo di riferimento. Che *proprio per questo* si costituisce come oggetto di un'esperienza inesauribile e riorganizzabile (ciò che Peirce chiamava “semiosi illimitata”).

Nella peculiare elaborazione filosofica di Garroni (a cui si deve, lo ripeto, la sostanza delle osservazioni che ho fatto fin qui) si impone all'inizio una specifica distinzione tra senso e significato, nella quale il primo termine - il senso - viene inteso come condizione di possibilità, estetica, del secondo termine - il significato. Nell'ultimo libro di Garroni,⁷ tuttavia, forse il suo saggio più innovativo, questa terminologia viene significativamente modificata. Garroni qui parla della condizione *indeterminata* della percezione (chiamata anche “immagine interna”) rispetto alla quale il linguaggio appare come il necessario correlato sul piano della *determinatezza*. Più precisamente: ciò che nell'ambito dell'indeterminata immagine interna potrà farsi valere come un effettivo correlato linguistico (un insieme di tratti pertinenti raccogliabili in un concetto empirico formulabile verbalmente) è un'istanza che ‘ritaglia’ o ‘profilata’ o ‘raccolge’ le pertinenze di volta in volta salienti e le rende disponibili alla concettualizzazione.⁸ Si faccia attenzione a questo punto decisivo e qualificante: *non c'è continuità tra percezione e linguaggio ma complementarità*. Le due componenti sono eterogenee e lavorano in modo diverso, ma possono e debbono cooperare in modo che tra esse possa istituirsi una vera e propria correlazione sinergica. Per cui, scrive Garroni:

Proprio in funzione del carattere dell'immagine interna e della sua componente di indeterminazione, il linguaggio non solo dice ciò che la percezione correlata al linguaggio permette di dire, ma dice molto di più, seguendo e insieme potenziando la plasticità e creatività della percezione, il proliferare degli schemi e dei significati e *inglobando la percezione in un mondo molto più complesso*, detto mediante il linguaggio”. (Garroni 2005: pp. 65-6, corsivo mio)

Si tratta dunque di una correlazione virtuosa, che ci offre un mondo più complesso perché non smette di riarticolare (alla lettera) la nostra esperienza.

Ci si potrebbe forse domandare – ma qui non seguono più Garroni – che cosa succederebbe se questa correlazione virtuosa venisse meno o si sbilanciasse vistosamente a vantaggio di uno dei due correlati: se il linguaggio pretendesse, per così dire, di autofecondarsi senza nutrirsi della qualità e delle prestazioni della sensibilità e della

percezione, o se, al contrario, quest'ultima si trovasse ad esercitarsi in un mondo impoverito di linguisticità lasciandosi canalizzare solo su certi oggetti a preferenza di altri. Tornerò alla fine su questo scenario che, anticipo, merita di essere esplorato nell'ambito di un'estetica dei nuovi media elettronici.⁹

Se, come spero, ho reso sufficientemente visibile l'ordine problematico implicato dalla mia prima tesi – vale a dire che estetica e filosofia del linguaggio si incontrano sul problema del riferimento e che quest'ultimo deve essere meglio inteso come riorganizzazione e riarticolazione del riferimento – posso ora passare alla mia seconda tesi che discuterò con una certa rapidità.

Si potrebbe innanzitutto osservare che il paradigma epistemologico di un'estetica come quella che ho tratteggiato fin qui potrebbe fare del tutto a meno di prendere in carico la questione dell'arte. Si potrebbe perfino ipotizzare che se un archeologo-filosofo del futuro rinvenisse l'unica copia rimasta della *Critica della facoltà di giudizio* e questa fosse priva degli 11 paragrafi che Kant vi dedica all'arte questo libro non perderebbe nulla della coerenza del suo impianto teorico.

Questo significa che l'arte non ci aiuta a comprendere meglio le risorse disciplinari di un'estetica critica e il suo rapporto con la filosofia del linguaggio? Non è esattamente così. Ci aiuta almeno in questo: che nel quadro che ho abbozzato nella prima parte di questo articolo ciò che ora possiamo spiegare in modo più efficace e persuasivo è *una* (una tra le molte) interpretazione dell'opera d'arte – e, aggiungerei, *una* delle possibili motivazioni (una tra le molte) del bisogno antropologico di esperire qualcosa come le opere d'arte. Si tratta di un'interpretazione notevole e chiarificante, ma anche parziale e storicamente determinata, nel senso che il bisogno antropologico (in quanto tale sovrastorico) di ciò che chiamiamo “arte” forse non starebbe più nutrendosi di quell'interpretazione dell'opera che possiamo ricavare da un'estetica critica.

Qual è questa interpretazione? Essa è una conseguenza di quanto ho detto a proposito del libero schematismo della facoltà di giudizio. Da questo punto di vista l'arte non sarebbe nient'altro che la *messa in opera* di questo schematismo, la sua trasmutazione in un oggetto capace di esibirne esemplarmente e riflessivamente il *modus operandi*. Un oggetto, insomma, fatto apposta per perlustrare l'indeterminato della percezione. Un dispositivo simbolico che lascerebbe tendenzialmente sussistere tutta la molteplicità delle pertinenze possibili – tutte le ‘profilature’, tutti i ‘raccolgimenti’ potenzialmente presenti nella percezione o “immagine interna” – senza determinarsi per alcuni piuttosto che per altri, e anzi incrementandone riflessivamente¹⁰ il gioco reciproco.

Kant definisce questo dispositivo simbolico con il concetto di “idee estetiche”:¹¹ l'opera d'arte esibisce idee estetiche, vale dire rappresentazioni dell'immaginazione che “danno molto da pensare” senza che nessun concetto determinato possa essere loro del tutto adeguato,

e conseguentemente, aggiunge, nessun linguaggio possa compiutamente esplicitare. È facilissimo riconoscere qui una delle origini (di certo una delle più perspicue e profonde) della concezione, tipicamente moderna, dell'opera d'arte e dell'esperienza artistica intesa come gioco polisemico, eccedenza del senso sui significati, disponibilità a sempre nuove interpretazioni ecc.

Si tratta di una concezione dell'arte notevole e illuminante. Il fatto è che è anche, come ho detto, tipicamente moderna. Forse in via di esaurimento. Forse già estinta.¹² Forse addirittura fuorviante per chi si ponesse il problema di interrogare la condizione estetica dell'esperienza (cioè – non perdiamo di vista questo punto! – la condizione estetica dell'estensione e della riorganizzazione del riferimento) dal punto di vista del fenomeno, oggi particolarmente marcato, della crescente delocalizzazione e della crescente delega tecnica di ciò che all'inizio ho chiamato le qualità e le prestazioni della nostra sensibilità. Dedicherò qualche osservazione finale a questo specifico problema tecno-estetico che mi interessa in modo particolare e che propongo qui di tenere in vista pensando, per esempio, alla cosiddetta “realtà aumentata” e al suo dispositivo tecnico al momento più avanzato e più ricco di futuro: gli occhiali digitali cui sta lavorando, tra gli altri, *Google* e che sono stati progettati per farci incontrare un mondo pressoché integralmente ‘processato’. Sotto un certo profilo, di evidente rilievo teorico e metafisico, i *Google glasses* emergono dunque da un paradigma della tecnica – la “realtà aumentata” – che trasforma o addirittura rovescia il principio simulativo della cosiddetta “realtà virtuale”: è il mondo stesso, in altri termini, che viene ora ridotto a misura di un ambiente che risulta esperibile attraverso gli occhiali digitali. Come sovente è accaduto, è la prassi bellica – penso in particolare all'uso dei droni e di altri sistemi di intercettazione – ad aver anticipato questa direzione dell'evoluzione tecnologica.¹³

Vorrei presentare le mie considerazioni conclusive, e la terza tesi che ne discende, con questa domanda: che ne è della questione della rigenerazione e della riorganizzazione del riferimento, sulla quale convergono estetica e filosofia del linguaggio, nell'epoca della crescente delocalizzazione e delega tecnica della sensibilità?

Nella concezione dell'opera d'arte che ho riferito a un'estetica critica l'opera esibisce esemplarmente il lavoro di espansione e di riorganizzazione (il libero schematismo) che condiziona le prestazioni referenziali (l'ordine della *Bedeutung*) del nostro linguaggio. Ora, è sotto gli occhi di tutti che un processo dotato di una precisa fisionomia teorica ha condotto l'arte, negli ultimi 30 o 40 anni (ma la sua origine è nelle avanguardie dell'inizio del secolo scorso), in una condizione sempre più schiettamente ed esplicitamente autoreferenziale. Dico autoreferenziale e non autoriflessiva a ragion veduta. Si potrebbe infatti dimostrare che l'autoriflessività è tutt'altro che disgiunta dalla riorganizzazione della prestazione referenziale dei sistemi semiotici (è quel che

un linguista come Jakobson, per esempio, pensava della poesia),¹⁴ mentre l'autoreferenzialità descrive uno stato di effettiva sospensione del riferimento al mondo, come se i segni potessero nutrirsi esclusivamente di altri segni. Ebbene, da 30 o 40 anni in qua l'arte (cioè che si fa e si apprezza nel cosiddetto “mondo dell'arte”) è diventata essenzialmente (cioè nella sua essenza) una cosa che parla di se stessa. Un filosofo analitico irregolare come Arthur Danto si è perfino chiesto se questa condizione autoreferenziale non denunci il *compimento* della storia dell'arte, e il suo sfociare in una post-storia.¹⁵ E' per questo che prima ho parlato di “un processo dotato di una precisa fisionomia teorica”: intendevo dire che si tratta di un processo *intelligibile* nel suo sviluppo (e non a caso Danto si richiama a Hegel). Come se l'arte in senso estetico moderno, quella che richiama riflessivamente l'attenzione sul dispositivo delle “idee estetiche”, non avesse potuto che mettere capo in un compimento autoreferenziale.

La domanda che mi sono posto in alcuni miei lavori recenti e che vorrei riproporre qui in conclusione è se per caso tra la delocalizzazione tecnica della sensibilità e l'autoreferenzialità dell'arte contemporanea non vi siano delle relazioni significative. Ovvero se l'arte autoreferenziale di oggi non ci stia mostrando esemplarmente un fenomeno semiotico inavvertito che è all'opera nella delocalizzazione tecnica della nostra sensibilità. Questo fenomeno sarebbe la crescente difficoltà a individuare, ricostituire e rigenerare il mondo di riferimento.

Dev'essere chiaro che la nostra percezione è sempre stata almeno in parte delocalizzata, delegata a protesi tecniche, mediatizzata: fin dal primo ominide che usò una selce per scheggiarne un'altra.¹⁶ Il punto discriminante è che questa delocalizzazione protesica della nostra percezione deve poter dar luogo a un “ambiente associato”¹⁷ cioè a una vera e propria “forma di vita tecnica”, a un mondo tecnicizzato che proprio in quanto è *un mondo*, un orizzonte di riferimento, non potrebbe mai essere totalmente dominabile ed esauribile dalla tecnica stessa (come non lo è dal linguaggio). Ma può anche accadere che questa delocalizzazione, forse per ‘eccesso di delega’, arrivi a farsi percepire come autonoma e totalmente autosufficiente e che il discrimine passi, vale la pena notarlo, proprio sulla linea che dividerebbe, secondo quanto ho suggerito in precedenza, il paradigma della realtà virtuale (tendenzialmente autonomo e autoriferito) da quello della “realtà aumentata” (che invece indugia sul crinale tra riferimento e autoriferimento).

Ora, l'arte autoreferenziale di oggi ci sta forse dicendo che per una sensibilità istruita sempre più capillarmente da dispositivi tecnici il movimento di emergenza e di riorganizzazione di un “ambiente associato” (o di una “forma di vita tecnica”) appare problematico e che il dominio delle pratiche autoreferenziali in senso forte, quelle avvertite come autonome e autosufficienti, si va enormemente estendendo senza che noi ci se ne renda conto. L'autoreferenzialità del capitale finanzia-

rio e della sua gestione telematica (cioè integralmente delegata a programmi), i cui processi di valorizzazione possono prescindere del tutto da ogni riferimento all'economia reale (ma non da devastanti conseguenze sull'economia reale), ne è un esempio particolarmente allarmante (dico allarmante perché è del tutto evidente che la "scienza" economica qui si dimostra penosamente sprovvista di modelli descrittivi adeguati e dunque di proposte operative efficaci).

Ci si può chiedere, per finire, se questa convergenza dell'arte autoreferenziale e della progettazione tecnica della nostra sensibilità non metta in luce un programma di ricerca significativo per la questione del riferimento quale l'ho inizialmente collegata alla cooperazione tra estetica e filosofia del linguaggio. La mia idea è che la riabilitazione del circuito tra senso e significato possa giovare oggi solo di una ipermediazione consapevole e pluralistica o, come in genere la definisco, *intermediale*. La tesi è che la riorganizzazione del mondo di riferimento si possa oggi riabilitare solo mettendo in evidenza le *differenze* tra i media e facendo lavorare questo gioco di differenze.¹⁸ Ciò significa che la percezione o immagine interna di cui parlava Garroni deve oggi coordinarsi con una specifica immaginazione intermediale. Chiunque abbia dimestichezza con il mondo della rete sa che questa forma dell'immaginazione non solo è già ben attiva ma è anche responsabile dell'emergenza di fenomeni espressivi adottati da un numero crescente di persone e dotati di un potenziale creativo ancora largamente inesplorato e vistosamente sottoutilizzato. Il problema è quello di imparare a conoscerne meglio le regole e le risorse. Se cioè da questi fenomeni espressivi ci si possa aspettare una rigenerazione della prestazione referenziale sulla quale convergono estetica e filosofia del linguaggio o non piuttosto una contrazione e un prosciugamento. Un'arte capace di sottrarsi all'ipoteca autoreferenziale della tarda modernità potrebbe forse aiutarci a dirimere la questione o almeno a percepirla con più chiarezza.

Note

1 Cfr. Saussure 1916, in particolare pp. 408 e sgg.

2 Kant 1790.

3 Cfr. Garroni 1976, 1986, 1992, 2005.

4 Cfr. Eco 1997; 2007. Sul problema si vedano anche Hoguebe 1978; Gagliano 2003; Meo 2004.

5 È la ragione per cui ho parlato di "qualità" e "prestazioni" della nostra sensibilità: la qualità peculiare della sensibilità dell'essere umano consiste nella sua illimitata apertura allo stimolo; le sue "prestazioni" consistono nel fatto che gli stimoli ricevuti vengono preliminarmente istruiti nell'ambito di processi percettivi e immaginativi che li rendono idonei a coordinarsi con l'idealità del concetto. Come avvenga questa coordinazione è l'argomento che affronterò nelle prossime righe.

6 Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, tr. it. Laterza, Bari 1971, pp. 163-70.

7 Garroni 2005.

8 In questa riformulazione del rapporto tra l'ordine (estetico) del senso e l'ordine (logico) dei significati c'è un ragguardevole vantaggio critico che consiste nel non dover più ipotizzare un terzo termine (lo schema nel senso kantiano della prima *Critica*) che media alquanto misteriosamente la tradizionale coppia (metafisica) di sensibile e intelligibile. Ciò che ho chiamato un 'ritaglio' o un 'profilo' o un 'raccoglimento', infatti, è già presente nell'indeterminato dell'immagine interna, la quale immagine ci si offre precisamente come questo gioco mobile di determinatezza e indeterminazione. Il vantaggio è "critico" perché consente di prender congedo dal terreno della metafisica scongiurando il rischio di assimilare la linea kantiana a quella del razionalismo, che intende il passaggio dall'indeterminato al determinato come un progresso o un affinamento dal con-fuso (dal "non-so-che") al distinto (al concetto). Sul *logos* greco in quanto "raccoglimento" si veda, oltre ai numerosi saggi nei quali Martin Heidegger argomentò le ragioni di questa traduzione, la recente ricognizione di Ardovino 2011, che la riferisce originalmente a questioni sollevate dalla rete e dai media elettronici. Riprenderò questa tematica nelle mie considerazioni conclusive.

9 Ho presentato il quadro filosofico di questa estetica in Montani 2007 e l'ho riferito a una teoria dei media elettronici e del cinema in Montani 2010.

10 Vale a dire: *ai fini della riflessione*. L'importanza di questo punto, che pone sotto il segno della riflessività la nascita di una delle più influenti interpretazioni moderne dell'opera d'arte, emergerà tra poco.

11 Cfr. Kant 1790, § 49.

12 Sulle motivazioni di questo esaurimento – che, come dirò tra poco, inclino a imputare a una trasformazione del requisito (fisiologico) dell'autoriflessività in quello (patologico) dell'autoriferimento – mi sono soffermato in Montani 2010.

13 Sulla "forma di vita" che si configura intorno all'azione di un drone si legga lo straordinario racconto reportage di Langewische 2011.

14 Cfr. Jakobson 1985 e 1992.

15 Cfr. Danto 2008.

16 Assumo qui una definizione della tecnica e del suo rapporto con i sistemi simbolici dell'essere umano che va riferita in primo luogo ai lavori di A. Leroi-Gourhan. Sulla natura "metaoperativa" tipica dell'azione umana sono sempre decisive le considerazioni di Garroni 1977. Per una diversa inter-

pretazione della metaoperatività (tuttavia integrabile con le tesi di Garroni) si veda Tomasello 2003.

17 Traggio la definizione (“milieu associé”) da Simondon 1958.

18 E’ questa la sfida che si profila oggi per la realtà aumentata: se essa, cioè, saprà giovare della sua fisiologica intermedialità (l’interfaccia dei *Google glasses* è intermediale in via di principio) per farla lavorare nel senso della differenziazione piuttosto che nel senso dell’uniformazione. Non sarebbe inopportuno rileggere su questo punto alcune pagine di Heidegger 2002 mettendole a confronto con le previsioni più visionarie formulate da Flusser 2009.

Bibliografia

- Ardovino, A., 2011, *Raccogliere il mondo. Per una fenomenologia della rete*, Roma, Carocci.
- Danto, A., 2008, *La destituzione filosofica dell’arte*, Palermo, Aesthetica Edizioni.
- Eco, U., 1997, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2007, “Il silenzio di Kant”, in *Dall’albero al labirinto*, Milano, Bompiani, pp. 415-43.
- Flusser, W., 2009, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma, Fazi.
- Gagliano, M., 2003, *Lo schematismo come teoria del significato*, Napoli, Liguori.
- Garroni, E., 1976, *Estetica ed epistemologia*, Milano, Unicopli (nuova edizione 1998).
- Garroni, E., 1977, *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.
- Garroni, E., 1986, *Senso e paradosso*, Roma-Bari, Laterza.
- Garroni, E., 1992, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Milano, Garzanti.
- Garroni, E., 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.
- Heidegger, M., 2002, *Conferenze di Brema*, Milano, Adelphi.
- Högrebe, W., 1978, *Per una semantica trascendentale*, Roma, Officina.
- Jakobson, R., 1985, “Che cos’è la poesia?”, in *Poetica e poesia*, Einaudi, pp. 42-55.
- Jakobson, R., 1992, “Linguistica e poetica”, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 181-218.
- Kant, I. 1790, *Kritik der Urteilskraft*, trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.
- Langewische, W., 2011, “Predatori”, in *Esecuzioni a distanza*, Milano, Adelphi, pp. 55-84.
- Meo, O., 2004, “Un’arte celata nel profondo”. *Gli aspetti semiotici del pensiero di Kant*, Genova, Il Melangolo.
- Montani, P., 2007, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Roma, Carocci.
- Montani, P., 2010, *L’immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Simondon, G., 1958, *Du mode d’existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
- Tomasello, M., 2003, *Le origini culturali della cognizione umana*, Bologna, Il Mulino.
- Saussure, F. de, 1916, *Cours de linguistique générale*, Losanna-Parigi, Payot; trad. it., *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1967.