PAOLO GRANATA

ARTE, ESTETICA E NUOVI MEDIA

“Sei lezioni” sul mondo digitale

leggerezza rapidità
 esattezza
visibilità molteplicità
 consistenza

logo **fausto
lupetti**
editore

Paolo Granata

Arte, estetica e nuovi media.
“Sei lezioni” sul mondo digitale

logo fausto
lupetti
editore

Paolo Granata
Arte, estetica e nuovi media. "Sei lezioni" sul mondo digitale

© 2009 Fausto Lupetti Editore
Via del Pratello, 31
40122 Bologna
www.faustolupettieditore.it

Distribuzione Messaggerie libri
ISBN 978-88-95962-39-9

Prologo. Una rivoluzione differente

Accostare l'arte, l'estetica e i nuovi media significa circoscrivere un ambito disciplinare per molti versi ancora inedito. Il senso di questo accostamento si colloca, infatti, all'interno di un delicato processo storico segnato da una nuova sensibilità culturale e sociale emersa sul finire del XX secolo in concomitanza con una evoluzione del sistema dei media, accelerata dalla convergenza tra le tecnologie digitali e le reti informatiche.

Quella di nuovi media è invero un'etichetta di comodo, quasi una tautologia; il concetto di novità è connaturato all'identità dei media. Nel corso della sua storia, l'uomo ha sempre rinnovato i suoi strumenti di mediazione col mondo, trasformando l'ambiente esterno e generando così una trasformazione di ritorno anche su se stesso, senza quasi mai abrogare gli strumenti in uso, piuttosto agendo su di essi, e lasciandosi agire, per ibridazione e accumulazione. Inoltre, è vocazione dei media costituirsi attorno ad un sistema; da ciò è evidente che ogni mutamento in una parte di esso interviene a modificare repentinamente l'evoluzione del sistema nel suo insieme, che quindi si può dire essere sempre in condizione di novità. D'altra parte, se l'espressione nuovi media ha il vantaggio di conglobare a sé, con una certa elasticità semantica, l'insieme degli strumenti attraverso cui l'uomo *oggi* media i suoi rapporti col mondo, allora converrà integrarla con un'altra etichetta d'uso comune, volta a specificare con maggiore esattezza l'estensione ontologica e strutturale dell'attuale sistema dei media. Si tratta cioè di circoscrivere l'ambito entro cui interagiscono tali strumenti in ossequio alla predominanza delle tecnologie basate sul sistema di rappresentazione digitale, così da poter definire l'ambiente della stretta contemporaneità tecnologica come un *mondo digitale*, spazio espressivo della cultura materiale che, al di là di ogni enfasi interpretativa, si presta ad essere una effi-

cace icona di quel molteplice settore d'interesse rappresentato dai nuovi media. Premesso ciò, i diversi saggi di cui si compone questo libro intendono rilevare in che misura e secondo quali modalità l'ambiente tecnologico contemporaneo sta agendo sulle condizioni stesse dell'esperienza e sulle dinamiche d'interazione tra l'uomo e il suo mondo; in altri termini, quali trasformazioni sono in corso nell'*estetica* dell'uomo che abita il mondo digitale.

Per sondare a fondo queste prime istanze è necessario dar conto di alcuni termini chiave fin qui evocati che per la loro natura sfuggono ad ogni facile definizione o etichettatura. Per ciò che concerne l'estetica bisogna innanzitutto riconoscere che, iscritti nel suo DNA, essa ha i caratteri della continua flessibilità e della mutevolezza, riflesso di quell'incessante divenire che è connaturato ai processi evolutivi di ogni cultura. Si può aggiungere, parafrasando Bauman, che il suo statuto è dotato di una natura liquida, che come tale scorre, si adagia e si dissemina acquisendo la conformazione propria del contenitore culturale in cui di volta in volta si trova ad agire, trasudando da esso in forme sempre nuove. O ancora, va precisato che l'estetica segue come un'ombra le varie trasformazioni storico-culturali di ogni società, risultando perciò svincolata da un unico progetto predeterminato. Vale a dire che i suoi requisiti, se istituiti rigidamente al di là di uno specifico contesto critico-teorico, potranno durare per un arco cronologico abbastanza limitato, proprio perché limitato è il grado di fissità di ogni cultura o società. Per tali ragioni l'estetica va considerata sempre a partire dalla sua *attualità*; nel significato letterale del termine, un atto pratico, circoscritto in un orizzonte stabilito.

Chiamando in causa un altro elemento-ombra dei processi culturali, il linguaggio, si scopre che in esso risiede un carattere, per così dire, ereditario dell'estetica, per isolare il quale è sufficiente risalire al suo etimo e quindi alla radice greca *aisth* che le conferisce una fisionomia strettamente imparentata con la sfera del sentire e con l'ambito della percezione psico-fisica che passa attraverso la rete dei sensi. Il test etimologico rivela d'altronde un'aderenza storica con l'etichetta istituiva proposta da Baumgarten nel 1750, a cui com'è noto si deve il battesimo della disciplina propriamente detta, e permette di rimarcare in questa sede i caratteri ereditari appena evocati: l'ambito delle relazioni tra i sensi, la rete sensoriale. L'etichetta di *scientia cognitionis sensitivae*, infatti, risuona ancora oggi come una definizione

calzante a descrivere il pieno esercizio delle facoltà percettive, e abbastanza elastica – o liquida, se si vuole – da comprendere in via prioritaria l'orizzonte del sentire, senza escludere altresì quello della *ratio* o, sempre in termini baumgarteniani, quell'*ars pulchrae cogitandi*, l'«arte del pensare in modo bello» [Baumgarten 1750, p. 27] intesa come esercizio della conoscenza sensibile, o sensoriale; non distanziandosi, in fondo, da quella fisionomia propria del suo etimo che la situa nella dimensione psico-fisiologica del percepire e conoscere coi sensi, o con sensibilità, appunto; accezione perdurata, del resto, fino a Kant e Schiller. Si è detto, trattasi di un carattere ereditario e, proprio per questa ragione, risulta arduo distaccarsene. Piuttosto, si tratta di legittimare, alla luce dell'attuale scenario culturale, un impianto interpretativo concepito come «un possibile ritorno a Baumgarten» [Barilli 1989, p. 30], al fine di «ridare alla sensibilità quel che è della sensibilità, cominciando dalla rivendicazione del suo valore conoscitivo» [Givone 1998, p. XIII].

Resta ora da individuare il tassello apparentemente mancante tra lo strato basso degli atti di natura sensoriale, confinati da Baumgarten nella *gnoseologia inferior*, con le istanze metodologiche “superiori” della ragione e della conoscenza razionale tipiche del contesto di pensiero in cui è situata la nascita formale della disciplina. Nella visione offerta dai vari luoghi comuni storiografici che identificano il Settecento con il trionfo della capacità liberatrice dell'intelletto, l'apparente mancanza è tale da far pensare ad una vera e propria sfasatura diacronica nell'intreccio tra le facoltà sensoriali e quelle intellettive. Eppure, su più fronti di pensiero, in linea con le frontiere più attuali della ricerca estetologica, bisogna riconoscere che nell'impianto gnoseologico di Baumgarten e nel pensiero filosofico del secolo appena citato – Kant *in primis* – la sfasatura non è affatto esasperata, bensì amalgamata nel graduale passaggio da un momento all'altro, senza rigidi vincoli gerarchici; ricondotta cioè ad una possibilità di mediazione dialogica, e mai dialettica, che risolve l'apparente conflitto tra sensi e intelletto, intuizione e ragione, soggetto e oggetto, all'interno di un unico orizzonte critico, volto a comprendere la reciprocità dei legami tra la sfera sensoriale e quella ideazionale, al di là delle mistificazioni o del fantomatico culto della ragione attribuiti al pensiero filosofico del Settecento [Franzini 1995, p. 55]. A conferma di come tale atteggiamento dialogico sia oggi, per così dire, tornato di moda,

basti citare l'illuminante titolo individuato dal curatore Robert Storr per la 52^a edizione della Biennale Arti Visive di Venezia del 2007 che recitava espressamente *Think with the Senses/Feel with the Mind*.

A questo punto conviene individuare per il tassello mancante un termine sufficientemente efficace; un principio pratico volto a unificare il campo d'interesse, arrivando a conciliare gli strati della sfera cognitiva con le finestre sensoriali sotto l'egida della flessibilità – o della interattività, per utilizzare una terminologia oggi in voga – sopra richiamata. Si tratta in altri termini di indirizzarsi verso una logica sostanzialmente bipolare e inscrivere al suo interno quel più ampio rapporto che l'uomo intrattiene col mondo; quel momento di incontro – lo si è appena accennato – tra l'ambito soggettivo e quello oggettivo, senza ricorrere ad alcuna frattura, bensì instaurando corrispondenze reciproche in un gioco di strati o stratificazioni in continuo divenire. È il tipo di logica per descrivere la quale la coppia di *nouveaux philosophes* francesi Deleuze e Guattari ha elaborato la nozione di *plateaux* [1980], piani o zone stratificate in cui avvengono continui passaggi d'intensità; immagine da cui si diparte un'efficace linea di fuga dal dualismo implicito nelle coppie bipolari che si risolve invece nella contingenza processuale delle tensioni oppostive tra strati sovrapposti.

Ecco che allora, ad inverare la logica dei *plateaux* nel rapporto fattuale e pragmatico che pone l'uomo in relazione col mondo, ad armonizzare gli strati della sensorialità con quelli propriamente cognitivi, interviene la nozione di esperienza, così com'è stata introdotta nel pensiero filosofico del Novecento da un pragmatista d'eccezione, John Dewey, col suo *L'arte come esperienza* [Dewey 1934]. Nel pragmatismo etico-pedagogico del filosofo statunitense si ritrova una forma sistematica di tassonomia dell'esperienza umana all'interno della quale s'inscrive quella particolare condizione percettiva che è l'esperienza estetica, vale a dire l'intensificazione e la completa apertura di tutto il ventaglio sensorio; questa si presenta, infatti, nelle vesti di un rapporto pieno e integrale con la fisicità del mondo, in accordo con il naturalismo dinamico-evoluzionista proprio del pensiero di Dewey, espresso in verità già in uno scritto precedente dal titolo *Esperienza e natura* [Dewey 1925]. Le condizioni formali dell'esperienza estetica non si distaccano dal senso o dall'esperienza comune, piuttosto si esplicano nella consapevolezza della partecipa-

zione – o interazione – uomo/mondo. In più, l'ambito specifico dell'esperienza estetica agisce operando delle selezioni, delle astrazioni o simbolizzazioni del mondo, di volta in volta orientate a produrre sintesi sempre nuove, uniche e intuitivamente varie; assumerà così i tratti di un'esperienza creativa, se per creatività s'intende l'eventualità di riconoscere tra le cose quelle nuove connessioni che generano innovazioni e cambiamenti, ovvero nuove relazioni tra di esse. In questi termini l'esperienza estetica si avvicina a ciò che Kant nella *Critica del giudizio* ha definito il piacere o lo stupore estetico fine a se stesso, «un piacere puramente disinteressato» [Kant 1790, p. 75], parafrasabile nei termini di un disinteresse interessato.

Avendo individuato nella molteplice nozione di esperienza quel tassello mancante e unificatore tra gli strati della “bassa” percezione sensoriale e quelli dell'attività più propriamente intellettuale – ideazionale, intuitiva o anche noetica –, rimane da specificare l'ambito delle modalità attuative e il campo di azione dell'esperienza estetica. Per misurare le proporzioni di tali ambiti, basterà introdurre l'efficace etichetta sdoganata da un altro pragmatista statunitense, Charles Morris. Si tratta della nozione di comportamento, o ciò che è stato meglio definito come *behaviourism*, un filone che ha coinvolto trasversalmente la fenomenologia e il pragmatismo, da Husserl a Peirce, a Merleau-Ponty, passando naturalmente per Morris, fino a coinvolgere lo stesso Dewey. L'esperienza estetica, infatti, si svolge propriamente come il risultato di un'azione; appunto, un comportamento intrapreso nella materialità del mondo secondo una logica di tipo relazionale, di appartenenza e di mutua compenetrazione tra soggetto e oggetto. L'azione, o comportamento, è intesa nel filone pragmatista come un elemento inscindibile dalla percezione e dall'ideazione; permane nell'attività di pensiero come un atto di coscienza, introiettato e tradotto al suo interno sotto forma di ipotesi comportamentali. In altri termini, la percezione estetico-intellettuale si pone già come il risultato di un comportamento; ne segue lo stabilirsi di un atto di transazione, cioè un legame che si realizza nella piena consapevolezza del rapporto tra l'uomo e l'ambiente – o il mondo –, tanto nella dimensione tecnico-materiale quanto in quella intellettuale-culturale. Tale legame, inoltre, svincola l'esperienza estetica dal cosiddetto presupposto gnoseologico di matrice cartesiana: è per mezzo dell'azione nel mondo, infatti, che si costruisce l'interiorità dell'uomo.

Nelle dinamiche di comportamento e interazione dell'uomo col suo ambiente si rivela così un elemento di surplus dell'esperienza estetica, votata alla conoscenza della realtà materiale del mondo e dedita alla sua trasformazione attraverso atti e strumenti di natura pratica (secondo l'etimo *prassein*, agire) o etica (da *ethos*: costume, comportamento, ecc.); una condizione di completa inerenza al mondo, alla sua dimensione materiale, fattuale e simbolica volta a tratteggiare un orizzonte pragmatico, fatto di scelte, assunzioni strumentali dotate di un certo grado di validità e funzionalità. È l'esperienza estetica che si riflette nei fatti del mondo, in stringente presenza con esso, o più genuinamente ciò che è stato tradotto nei termini di un'estetica "mondana" [Barilli 1964].

Seguendo questa linea interpretativa, si può facilmente emancipare il discorso estetico dall'assioma ben radicato nel pensiero contemporaneo secondo il quale nel mondo dell'arte l'esperienza estetica trova una sua manifestazione esemplare. Indubbia considerazione se si assume l'arte – e ancor più la sua accezione antica, *techne* – come una pratica che per eccellenza trasforma la materia attraverso atti estetici esemplari e dotati di una particolare sensibilità. Ma perché non conferire all'estetica un raggio d'azione più ampio rispetto ai territori – il mondo (o il dominio) dell'arte – in cui sempre più spesso è confinata? Perché non espanderne le frontiere? O perché assoggettarsi a quel paradosso che vede l'estetica nascere come scienza della sensibilità *tout court* per poi rivolgersi prioritariamente al momento teorico dell'artisticità?

Piuttosto, l'intento progettuale per un'estetica dei nuovi media che in questo volume s'intende perseguire è tutto rivolto a quel surplus dell'esperienza estetica appena evocato, col proposito di «rivendicare per l'estetica un più vasto terreno di manovra» [Barilli 1976, p. 8], osservare «ciò che di "estetico" c'è nella cultura umana in generale» [Modica 1987, p. 157], e pertanto edulcorare ciò che è stato sintetizzato nei termini di una filosofia non speciale, la «caduta dell'esemplarità dell'arte» [Garroni 1986]. È un tipo di approccio orientato a comprendere le condizioni di quella piacevole percezione che è l'esperienza estetica *tout court* come origine di significati e concetti, che trova già in Kant un suo iniziatore; è la ricerca di quell'atteggiamento *estetico*, «inteso al neutro come una dimensione socio-antropologica del modo di essere occidentale» [Perniola 2004, p. 64], un

atteggiamento strettamente connesso con l'azione, il comportamento, l'attitudine, la materialità del vivere quotidiano, a cui si può attribuire una sorta di potere autonomo, «come *charme*, logica del prestigio, economia dei beni simbolici [...], dedizione appassionata, asceti mondana, ricerca del meraviglioso» [p. 65]; è l'estetica che si traduce nella cognizione degli effetti estetici generati a partire dai fatti del mondo; è ciò che differenzia l'esperienza dell'*estetico*, o l'interesse mondano, dalla contemplazione fine a se stessa, o dalla pura percezione spirituale.

Sulla scorta di queste che a molti appaiono ancora come delle provocazioni è possibile attuare un vero e proprio passaggio epistemico che dal mondo dell'arte riporta il discorso estetico al suo etimo, all'insieme eterogeneo dei fatti culturali che incidono sulla sensorialità, che «toccano le radici dell'estetico nell'esperienza» [Dewey 1934, p. 20]; un passaggio che schiude il continente dell'estetica sulla piena materialità del mondo, nella «completa compenetrazione di sé con il mondo degli oggetti e degli eventi» [p. 26]; oggi sempre più un mondo digitale. Ragion per cui, conviene stabilire tra i fatti culturali e gli artefatti materiali – o in termini più generali, tra *cultura* e *tecnologia* – una pariteticità funzionale, un rapporto basato sul concetto di omologia, secondo l'etichetta semantica sdoganata da Lucien Goldmann [1964], che contro ogni rigido determinismo interviene a rivelare una dinamica corrispondenza tra i criteri strutturali e di funzionamento dei due ambiti in questione. Il rapporto tra l'uomo e il mondo si svolge tutto in questa corrispondenza, in questa simpatetica verticalità. Strumenti di natura materiale, artefattuale – le tecnologie, in senso proprio – sono coinvolti in via paritetica e omologica assieme all'ambito degli strumenti intellettivi e ideazionali a sollecitare la sfera estetico-percettiva e a plasmare i processi esperienziali. Il rapporto di identità funzionale tra i due ambiti diviene perciò essenziale a costituire i tratti dell'esperienza, la quale risulta sempre e imprescindibilmente mediata da strumenti tecnici.

In questa prospettiva si può parlare di una definizione allargata di tecnica, come ciò che interviene *a priori* in qualsiasi processo di interazione tra l'uomo e il mondo. «Tutto è tecnica» ha affermato perentoriamente Fernand Braudel [1967]. Ma va precisato: tutto è tecnica perché da sempre l'uomo ha mediato il suo rapporto col mondo ed ha esteso il suo sistema sensoriale e cognitivo attraverso strumenti,

artefatti o intuizioni di natura tecnico-logica, nell'accezione di mezzi tipicamente materiali – dalla scheggia di selce ai cristalli di silicio dei moderni microprocessori – o puramente ideazionali-cognitivi – dal linguaggio, ai numeri, alle idee in senso lato. Uno «sforzo paziente e monotono degli uomini sul mondo esterno [...]; il lavoro dell'uomo sull'uomo» [p. 250]. Non c'è rapporto percettivo-intellettuale-estetico col mondo che non sia mediato dalla tecnica, in senso ampio, che non sia condizionato o non avvenga all'interno di un qualche processo culturale frutto di elaborazione tecnica da parte dell'uomo. In questo senso si può asserire che la cultura è incorporata nella tecnica; e l'esperienza umana, in questa prospettiva, è sempre riconducibile ad un fatto tecnico, ad un'acquisizione culturale e quindi strumentale che viene assimilata come fosse un fatto naturale, senza alcuna cesura tra tecnica e cultura; poiché, come ha scritto Roberto Marchesini, «la tecnica riposa sulla tradizione culturale e inaugura la tradizione culturale stessa [...]; come alfa e omega del processo culturale ci consente di inserire pienamente la cultura-tecnica nel contesto della natura-cultura» [Marchesini 2002, p. 254].

Nell'interazione col mondo, l'uomo è intrinsecamente coinvolto in processi di tipo tecnico, che si radicano profondamente nell'assetto sensoriale e cognitivo, nella corporeità e nelle strutture di comportamento, d'azione o nelle attitudini. Nuove assunzioni di tipo culturale agiscono perciò al pari di quelle presenti nella sfera naturale, secondo un corollario che potrebbe suonare pressappoco così: *la tecnica nasce secondo cultura, ma agisce secondo natura*. Da sempre l'uomo “sente” il mondo attraverso i suoi strumenti (*biomorfi*, i sensi veri e propri, o *tecnomorfi*, le appendici tecniche che ne espandono il portato); ed è in questo fluire che, rileggendo il celebre slogan McLuhaniano, le alterazioni indotte da qualsiasi medium sulle proporzioni e sulle condizioni dell'esperienza vanno a costituirne il messaggio, ovvero un qualcosa che «controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana» [McLuhan 1964, p. 16]. Il merito del culturologo canadese, al di là dei toni enfatici che hanno spesso caratterizzato il suo pensiero e delle incomprensioni interpretative di cui è stato oggetto, sta nell'aver riconosciuto con forza – sulla scorta di altri pensatori ben più accreditati prima di lui, da Bergson a Dewey, che McLuhan definisce un *surfer* sull'onda elettronica [McLuhan 1962, p. 199], da Durkheim a Innis, solo per ci-

tarne alcuni – che la sfera sensorio-intellettuale (l'ambito dell'estetica) è continuamente stimolata da assunzioni strumentali o sistemi ideazionali, entrambi espressione di mediazione col mondo, entrambi riflesso di scelte e processi di natura tecnica, ovvero estetizzazioni mediali dell'esperienza. Il pensiero di McLuhan, e la coppia tecnologia/cultura su cui ruota, è tutto sintetizzato nell'approccio estetologico. Ecco perché se c'è un ambito attorno al quale sembra rifluire tutto il discorso dell'esperienza estetica, questo è proprio l'ambito della tecnica. In questo senso il rapporto estetica/tecnica s'intreccia ed è perfettamente omologo al rapporto uomo/mondo; e per la stessa ragione, tecnologia e cultura si costituiscono come la trama e l'ordito del tessuto dell'esperienza soggettiva, le forme *a priori* storicizzate della evoluzione umana su cui si fondano le sue tante, e plurali, fasi culturali.

Si dà il caso che le più note tesi di antropologia della tecnica – da Leroi-Gourhan [1943] a Gehlen [1957] – diano conto di tutto ciò sostenendo che alle radici di ogni attività umana o processo di evoluzione sociale si pone l'assunzione di un qualche strumento (materiale o culturale), o il miglioramento del sistema di strumenti esistenti, per incidere sul mondo, per trasformarlo e renderlo conforme ai bisogni vitali del proprio tempo, alla specifica *Weltanschauung* che a sua volta sarà influenzata dalle nuove assunzioni e dai nuovi bisogni che essi avranno generato; mediare il mondo attraverso la tecnica è un fatto insito nell'uomo. La stessa radice indoeuropea, *teks*, da cui si dipartono le declinazioni semantiche del termine in questione, rimanda appunto al fabbricare, costruire, operare senza porre limiti alla fattività creativa, all'ingegnosità umana esperibile in qualsiasi attività d'interazione col mondo. La tecnica – *tékton* era il falegname, *techne* l'abilità, la destrezza del costruire “ad arte” – è da intendere, dunque, alla stregua di una oggettivazione o, meglio, una materializzazione dell'esperienza. La storia dell'uomo risulta perciò stratificata attorno alla storia dei suoi strumenti, degli utensili o delle idee assunte per sopperire alle sue carenze biologiche o estendere le sue facoltà. Come ha suggerito Barilli [1989], tali assunzioni strumentali agiscono – lo si è già fatto intendere – da “forme” kantiane, alla maniera dello spazio e del tempo, per plasmare, dominare, assimilare la materialità del mondo e costituire a partire da queste un'essenza culturale in continuo mutamento. Le scienze antropologiche hanno con-

tribuito, infatti, a decostruire un'immagine della storia considerata come un processo unitario; la storia delle battaglie o delle conquiste, dei fatti ideologici o politici. Questa andrebbe vista invece come una storia plurale, scritta nelle vicende quotidiane, negli stili di vita, nelle assunzioni tecno-culturali, strumentali e intellettive, nell'affannosa ricerca di "forme" sempre nuove, di nuovi strumenti o artefatti – materiali o culturali – per adempiere al rapporto di interazione o mediazione col mondo.

Insomma, considerare i nuovi media come il risultato di una integrazione o ibridazione di quelli precedenti li mostra per quello che sono: *processi* piuttosto che semplici *strumenti*; processi non esclusivamente lineari e deterministici come una certa immagine della modernità e della storia ha lasciato intendere, bensì il risultato dell'aspirazione cronica, a volte caotica, delle società a trasformare se stesse, o di quella vocazione naturale dei media a costituirsi attorno ad un *continuum* storico-culturale, un costante processo di *mediamorfosi* [Fidler 1997], o di *rimediazione* [Bolter, Grusin 1999] che si realizza nell'intreccio di relazioni, funzioni, prassi a più livelli distinti ma tra loro correlati. Va da sé che il rapporto tecnologia/cultura, o tecnica/società – che ha monopolizzato gli studi sociologici, e non solo, per tutto il secondo Novecento col tormentone del cosiddetto determinismo tecnologico – si risolva nello statuto paritetico, nel rapporto omologico e dinamico tra i due termini, considerati all'interno di quell'unico orizzonte unitario che è la cultura umana nel suo insieme. L'approccio della culturologia – Leslie White [1949] *in primis* – ha dimostrato che qualsiasi società fonda se stessa sui fattori tecnologici e artefattuali, di tipo materiale o ideazionale, assunti per trasformare il mondo e per conformarlo ai suoi bisogni, ai modelli di pensiero preesistenti; ma che, una volta assimilati, questi agiscono profondamente sulla natura umana, modificando le condizioni stesse dell'esperienza, i sistemi cognitivi e ideazionali, e quelli estetico-percettivi, generando altresì nuove risposte ed esigenze sociali. Questa visione di dinamica reciprocità nell'intendere il rapporto tra tecnologia e cultura si snoda attraverso un novero di prolifici studi culturologici – in particolare lungo l'asse Innis-Havelock-McLuhan –, antropologici – Harris, Kroeber – e storico-sociologici – Goldmann, Braudel – caratterizzati, si è visto, da una lettura della cultura nella sua dimensione storica e materiale, alla stregua delle assunzioni stru-

mentali di volta in volta intervenute a plasmare o modificare i rapporti dell'uomo col mondo, interpretando le innovazioni tecnologiche o intellettive all'interno del contesto sociale in cui sono state prodotte. Una visione che si riflette nei postulati del pensiero McLuhaniano – l'uomo forma l'ambiente ma nello stesso tempo ne è formato – efficacemente sintetizzati nel corollario di un materialismo storico-tecnologico [Barilli 1974, p. 49].

La nuova sociologia francese – Bruno Latour [1991] e Patrice Flichy [1995] tra gli altri – si è espressa in termini analoghi contro ogni supposto rapporto gerarchico tra tecnologia e società, due ambiti da considerare invece all'interno di un unico e simultaneo processo di ridefinizione e reciproca ricostruzione. Nel panorama dei *media studies* statunitensi, David Bolter e Richard Grusin si sono orientati sulla stessa linea interpretativa proponendo di «considerare gli agenti sociali e le forme tecnologiche come due facce della stessa medaglia» [Bolter, Grusin 1999, p. 108]. Manuel Castells, annoverato tra i principali interpreti della cosiddetta società dell'informazione, è ancora più esplicito quando afferma che si tratta di un «complesso schema di interazione [...]»; in quanto la tecnologia è la società, e non è possibile comprendere o rappresentare la società senza i suoi strumenti tecnologici» [Castells 1996, p. 5]. Tesi, queste, accreditate nel pensiero d'oltre oceano già agli inizi del Novecento da due pensatori quali William Ogburn e Lewis Mumford; quest'ultimo ha sostenuto, infatti, «che scienze, tecnica e cultura sono le tessere di uno stesso mosaico, i pezzi distinti di uno stesso puzzle» [Mumford 1934, p. III]; e a tale proposito dimostra le sue ragioni Thomas Hughes quando afferma che le innovazioni tecnologiche possono essere «sia la causa sia l'effetto del mutamento sociale» [Hughes 2004, p. 176] o, come ha sintetizzato nel panorama di studi italiani Tomás Maldonado, «la società “spinge” e la tecnica “tira”; ma una volta insediata, è la tecnica che “spinge” e la società che “tira” [Maldonado 2005, p. 238].

Si può dire di essere di fronte ad un rapporto di natura differenziale, omologico, o di identità funzionale; una partita a due sempre aperta, un rapporto in continuo divenire nell'ambito del quale i termini delle coppie tecnologia/società o estetica/tecnica risultano edificati l'uno sul risvolto dell'altro, secondo ciò che si potrebbe configurare come un *principio di mutua causalità*, espresso simbolicamente e visivamente da quella superficie insolita che è il nastro di Möbius.

Com'è ovvio, il ciclo tecnologico post-elettronico, o informatico, e la sensibilità culturale ad esso associata – quel che si è definito in termini di un mondo digitale – non sfuggono a questa logica Möbius, a questo principio di mutua causalità. Eppure, i caratteri di subitanità e pervasività con cui il mondo digitale si è conclamato nell'immaginario contemporaneo hanno fatto pensare a molti osservatori di essere di fronte ad un evento storico di straordinaria entità, un mutamento di tipo economico, sociale e culturale paragonabile alla rivoluzione industriale del XVIII secolo [Castells 1996]. Non è un caso se l'espressione più comune che è andata diffondendosi a tale proposito sia stata quella di *rivoluzione*, declinata nell'accezione di una rivoluzione *digitale*; perché digitale è la logica predominante sottesa al processo di convergenza tra le tecnologie informatiche e le reti di comunicazione. All'origine di questa rivoluzione, non solo tecnologica, è stato ricondotto un campionario di nuove modalità di produzione e condivisione della conoscenza; nella rivoluzione, l'accesso stesso all'informazione e il suo trattamento sono diventati un bene comune, o una comune forma di esclusione.

La centralità del ruolo dell'informazione nel caratterizzare il nuovo ambiente tecno-sociale è stata ritratta nelle maniere più varie. C'è chi l'ha immaginata in termini di ecologia dell'informazione, o *infosfera* [Berardi 1994], chi l'ha collocata in rapporto alle nuove fisionomie del sapere, o *cybercultura* [Lévy 1997] e chi ne ha fatto un vero e proprio paradigma sociale, l'*informazionalismo* [Castells 1996]. Anche all'uomo di strada contemporaneo, all'uomo delle cosiddette autostrade dell'informazione plasmato da questo nuovo ambiente, sono state affidate una serie di etichette, tra le quali, l'*homo technologicus* [Longo 2001], il *cibionte* [de Rosnay 1995], l'*homo connettivo* [de Kerckhove 1990], il *metaman* [Stock 1993] o il *cyborg* [Haraway 1991], icona stessa della letteratura cyberpunk.

Occorre isolare almeno tre fonti d'informazione culturale e scientifica che hanno contribuito a tessere nell'immaginario contemporaneo i contorni della rivoluzione digitale: 1) gli studi di settore, ovvero le ricerche di carattere propriamente scientifico, in particolare la vasta branca dei *media studies*; 2) le pubblicazioni di carattere divulgativo, le riviste, i best sellers, i media di massa e gli stessi canali intrinseci alle reti informatiche, in particolare siti web e forme di discussione on line; 3) le riflessioni intellettuali da essi germinate, ov-

vero la critica artistica in senso lato, la saggistica e in generale le interpretazioni di carattere umanistico. Tramite la prima tipologia di fonti si sono strutturati i discorsi e si è costituito il lessico specifico, con le conseguenti diramazioni semantiche caratterizzate dal predominio di anglofonismi d'ogni genere; la seconda ha contribuito a innestare i discorsi e il lessico nell'attuale registro linguistico e quindi nel linguaggio della quotidianità; la terza tipologia li ha connotati a livello logico e simbolico.

L'ampia portata della rivoluzione digitale ha inevitabilmente indotto molti commentatori dei fatti tecno-sociali ad assumere atteggiamenti e posizioni di evocazione millenarista. Le profezie di fine millennio hanno esaltato l'età informatica o ne hanno presagito i rischi, vedendo in essa una minaccia o un'opportunità, a seconda dei modi o delle ideologie di osservazione. A partire dagli anni Novanta si è instaurato un acceso dibattito sui nuovi media, articolato in visioni spesso divergenti, oppostive e antitetiche. Da una parte i tecnofili, gli apologeti della nuova era digitale, i profeti del ciber spazio – ottimisti, sostenitori ed entusiasti –, guru del nuovo *Dasein* digitale; dall'altra i tecnofobi – pessimisti, detrattori, catastrofisti – espressione di un atteggiamento intellettuale di derivazione pseudo-luddista, o tendente a sconfinare in una sorta di manicheismo tecnologico; in mezzo, un nuovo Constantin Guys, il *flâneur* di baudelairiana memoria, l'“uomo di strada” costantemente dedito all'osservazione delle cose. È sembrato di assistere ad un film già visto, quello di Thamus e Theuth che discutono su vantaggi e svantaggi di un nuovo medium: la scrittura; o alla *querelle* anni Sessanta tra apocalittici e integrati, che pare riproporsi con rinnovato vigore ogni qualvolta s'intravede sull'orizzonte sociale una nuova ondata tecnologica. Non ha sorpreso neppure notare da entrambi gli schieramenti argomentazioni tutto sommato non dissimili. Il partito dei tecnofobi ha schierato in campo contro la minaccia tecnologica una serie di argomenti, tutti accomunati da una matrice umanista, elencando i rischi di un possibile totalitarismo tecnocratico [Postman 1992], o della virtualizzazione dell'esperienza [Kroker, Weinstein 1995], del neoidealismo utopico [Breton 1992], o della smaterializzazione della realtà [Baudrillard 1995]; tutte ragioni ben argomentate, di forte *appeal* sul piano emotivo e collettivo e di presa sicura sulla schiera dei tecno-nostalgici. Dal partito dei tecnofili – ovvero gli assertori di quella che Leo Marx

ha definito la retorica del sublime tecnologico [Marx 1964] – l’apologia del futuro digitale ha evidenziato un’analogia nostalgia di stampo umanistico, decantata in argomentazioni del tipo «la tecnologia digitale può essere una forza naturale che porta la gente verso una maggior armonia a livello mondiale» [Negroponte 1995, p. 240], o di riconciliazione col mondo «ora che i media sono diventati multi, la realtà è virtuale e lo spazio cyber, forse possiamo tornare ad apprezzare il resto del reale» [Gershenfeld 1999, p. 202], riconoscendo altresì che «la tecnologia fornirà un importante contributo agli ideali più nobili e alla comprensione del mondo, al pari degli ideali umanisti che esistevano in passato» [Dertouzos 2001, p. 226]. Insomma, da entrambi gli schieramenti, tanto le tesi più catastrofiste quanto quelle più entusiastiche hanno contribuito a diffondere su larga scala, e in ugual misura, l’idea che le assunzioni tecnologiche siano un qualcosa che dall’alto coinvolge e talora agita le società e la vita individuale; o che si presentino come il motore di una rivoluzione incontrollabile, dai potenziali effetti nefasti o, viceversa, incredibilmente vantaggiosi. Una cosa è certa: nel giro di poco più di un decennio una mitologia della rivoluzione digitale – positiva, negativa o neutra che sia – si è sedimentata nel comune senso di realtà.

A questo punto converrà chiedersi se davvero ci si trovi al centro di una rivoluzione; se questa presunta rivoluzione abbia già terminato il suo corso, o se invece non abbia in serbo ulteriori recrudescenze. Stando ad un classico del pensiero epistemologico contemporaneo [Kuhn 1962], la scienza si struttura in paradigmi e procede per rivoluzioni. Per estensione, quindi, si ha una rivoluzione quando emerge un nuovo paradigma, ovvero quando si verificano dei significativi mutamenti nella concezione del mondo. La pluralità dei paradigmi scientifici del secondo Novecento ha migliorato e potenziato enormemente i suoi strumenti, ma non per questo si può dire che si sia verificata una rivoluzione al suo interno. Eppure, la mitologia della rivoluzione digitale ha potuto innestarsi nell’immaginario contemporaneo attraverso un fraintendimento colossale passato quasi inosservato, o orchestrato al pari di un abile gioco di prestigio, avendo distrattamente confuso, o consapevolmente edulcorato, un semplice ma variegato incremento qualitativo degli strumenti tecnologici per un nuovo paradigma; in altri termini, attribuendo agli effetti o, come si suol dire, all’*impatto* delle tecnologie post-elettroniche sulla vita

sociale i caratteri di una rivoluzione, una nuova visione del mondo, un nuovo paradigma ben incastonato nel mito del progresso senza limiti, eredità dell'età moderna. Nel dire ciò, certo non si vuole ridurre o svalutare il portato dei mutamenti incorsi a più livelli nell'insieme dell'ambiente socio-tecnologico che si è definito con l'analogia del mondo digitale, negare i quali significherebbe non riconoscere una realtà di fatto. Piuttosto, come si è argomentato sopra, ci si propone di emendare i rapporti talvolta gerarchici, coercitivi o deterministici che si tende a fare intercorrere tra tecnica e società, o tra tecnologia e cultura; perché è tra le due che si gioca la vera partita della rivoluzione. Nell'incremento e nel potenziamento del paradigma tecnologico a cui si è assistito alla fine del XX secolo si annida, infatti, l'evolversi di quel mutamento che Kuhn ha descritto in termini di una «rivoluzione invisibile» [p. 166], o come la si propone in questa sede, una rivoluzione *differente*. In altri termini, dietro al clamore della rivoluzione digitale – in altri termini, con l'emergere del ciclo post-elettronico o informatico – è possibile scorgere un'altra rivoluzione, per molti versi una «rivoluzione inavvertita» [Eisenstein 1979], o sottilmente osteggiata, scavalcata nella «percezione distratta» dell'uomo metropolitano [Benjamin 1936], confusa nel *noise* – il clamore, il rumore, il brusio – dell'orizzonte tecnologico contemporaneo. È una rivoluzione dell'esperienza che si compie nei sobborghi del mondo digitale, nei diversi strati della cultura del nostro tempo, la zona franca per un'estetica dei nuovi media.

Lévi-Strauss ha scritto: «il “progresso” [...] non è né necessario né continuo; procede a salti, a sbalzi, o, come direbbero i biologi, per mutazioni. Tali salti e tali sbalzi non consistono nell'andar sempre più lontano nella stessa direzione; si accompagnano a mutamenti di orientamento, un po' alla maniera del cavallo negli scacchi che ha sempre a sua disposizione svariate progressioni ma mai nello stesso senso» [Lévi-Strauss 1952, p. 114]. La rivoluzione differente a cui si accompagna il ciclo post-elettronico si presenta proprio come il cavallo negli scacchi; non ha una sola direzione, e il processo di mutazione da cui si è generata ha avuto un lungo periodo di gestazione. L'assunto di base attraverso cui s'intende accostare in questa sede l'arte, l'estetica e i nuovi media consiste nel far corrispondere questa lunga gestazione, o mutazione, alla fase storica che ha sancito l'allontanamento dalle idee dominanti della modernità per affacciarsi su

quel che da più parti è stato definito come un nuovo orizzonte del sentire umano, o più esplicitamente, come l'ha definita Jean-François Lyotard, una «condizione postmoderna» [Lyotard 1979].

Quella di postmoderno è un'etichetta per molti versi scomoda e controversa, ma ha il vantaggio di lasciarsi adoperare con una certa flessibilità, scoprendosi ricca di corrispondenze omologiche col fronte della cultura materiale del nostro tempo. Il prefisso post-, infatti, è piuttosto il sintomo di un atteggiamento di emancipazione, riformulazione, superamento o, com'è stato spesso inteso, distacco dai valori portanti – culturali, sociali, tecnologici – dell'età moderna; un rapporto consapevolmente critico, di rottura e crisi, verso il pensiero moderno e occidentale. Tra questi valori certamente vanno incluse l'idea del progresso come processo continuo e l'immagine della storia come una grande narrazione, i *grands récits* descritti da Lyotard. Sull'idea di posteriorità si gioca, d'altronde, tutto l'afflato interpretativo del postmoderno sintetizzato in una logica plurale e non lineare [Chiurazzi 2002] o anche ciclica [Barilli 1987a]. Il lungo periodo di gestazione del postmoderno, ovvero il lento processo di dissoluzione delle strutture di pensiero proprie della modernità – oltre all'idea di storia come processo unitario (i grandi *récits*) vanno citate anche la categoria del nuovo fine a se stesso, l'affermazione di strutture stabili dell'essere, e più in generale le nozioni forti di soggetto-oggetto-realtà – ha origini più remote di quanto possano apparire; lo s'intravede attraverso una serie di salvifiche corrispondenze omologiche. Sul fronte del pensiero storico, i primi segnali di una fine o di un compimento della storia quale valore fondante della modernità cominciano a circolare già nella seconda metà dell'Ottocento con la nozione, proposta dal matematico francese Antoine Augustin Cournot, alla quale Arnold Toynbee, nella sua opera enciclopedica *A Study of History* [Toynbee 1934-61], risale per descrivere un nuovo ciclo storico della civiltà occidentale iniziato intorno al 1875, una nuova fase imperialistica di interazione globale che egli definisce Post-Modernismo. La nozione di *post-histoire* sarà ripresa in seguito da Gehlen [1957], inglobata da Touraine [1969] e Bell [1973] nell'etichetta di società “post-industriale”, e indagata in Italia da Gianni Vattimo [1985].

Sul versante filosofico – suggerisce lo stesso Vattimo – è a Nietzsche che si può accordare il ruolo di pensatore che ha posto «le basi

per costruire un'immagine dell'esistenza in queste nuove condizioni di non-storicità, o meglio di post-istoricità» [p. 14], o anche un legittimo anticipatore della postmodernità filosofica [p. 172]. Nel Nietzsche del decennio 1870-80, infatti, si scorge un nuovo modo di affrontare il problema della decadenza della modernità e dell'eccesso di coscienza storica. In *Aurora* [Nietzsche 1881] si legge: «La realtà più vicina, quel che è intorno e dentro di noi comincia a poco a poco a mostrare colori e bellezze ed enigmi e ricchezze di significato; cose, queste, cui l'umanità più antica non sognava neppure» [p. 44]. È una visione che annuncia chiari segni di distacco dalla modernità. In *Umano troppo umano* [1878], il filosofo si spinge a dimostrare l'inutilità di una visione della verità data una volta per tutte, trattandosi solo di credenze storicamente determinate. Ma l'alba del postmoderno s'intravede più chiaramente in quella che il pensatore tedesco definisce la «filosofia del mattino»; commenta Vattimo, un modo di «vivere fino in fondo l'esperienza della necessità dell'errore, di innalzarsi per un istante al di sopra del processo» [Vattimo 1985, p. 179]; e non è azzardato accostare questa filosofia o questo modo di vivere a quanto presagito nel *surnaturalisme* di Charles Baudelaire [1863], riflesso di una nuova sensibilità che si realizza attraverso un'ascesi mondana, l'attenzione per il carattere poetico della vita moderna, una «svolta culturale capace di dare intensità e vivacità a tutto» [Perniola 2004, p. 79].

Negli stessi anni, un altro filosofo tedesco, Ernst Kapp, misconosciuto ai più, prefigurava dal suo canto – con lo stile profetico di un McLuhan d'età romantica – l'era di una «telegrafia universale [...], un prolungamento del nostro sistema nervoso» [Kapp 1877]. In quello stesso periodo si può dire cominci il tramonto dell'era Gutenberg, ovvero la modernità secondo la visione di McLuhan. Nel frattempo, l'elettrologia fa passi da gigante e al guado di secolo si è già catapultati nell'età elettronica, l'età della tecnologia per eccellenza, della leggerezza fluida, diffusiva e smaterializzante dell'elettrone, e della sua capacità di trasmettere oltre all'*energia* anche l'impalpabilità dell'*informazione*, come aveva intuito il filosofo e fisico francese André-Marie Ampère già nel 1820. Gli ultimi sgoccioli del XIX secolo segnano così l'inizio di un nuovo «immaginario elettromagnetico» [Davis 1998, p. 60], la cosiddetta galassia elettronica, la nascita dello spazio contemporaneo che trova in campo artistico un suo momento

precursore nella sfericità e nella circolarità topologica di Cézanne, ovvero le prime detonazioni dell'*elettromorfismo* [Barilli 1987a, p. 17], successivamente reiterate nel divisionismo di Seurat o nell'icasticità sintetica di Gauguin; di lì a poco la sequenzialità cederà il passo all'istantaneità, ad una immobilità non-storica; le "grandi narrazioni" cominceranno ad essere sostituite dalla presa diretta o dalla turbina del tempo reale; la contemporaneità diventerà *contemporaneità*, nel senso letterale di simultaneità.

Si può dire che proprio in quegli anni inizi il periodo di gestazione del postmodernismo; una prima fase embrionale, un primo postmodernismo. Nel giro di qualche decennio gli epifenomeni saranno ancora più evidenti, sia sul versante culturale – le idee, il pensiero – sia su quello materiale o tecnologico. Mentre si intensificano i segnali – i primi scalpiti provenienti dal grembo della tarda modernità –, la dissoluzione dell'idea di storia come processo unitario e l'abbandono delle strutture forti di pensiero fanno il loro corso. Si affaccia sull'orizzonte filosofico la post-metafisica dell'ultimo Heidegger: un ulteriore segnale della rivoluzione *differente* che sta per cominciare. Nel frattempo l'apparato multiforme degli strumenti per la diffusione e la trasmissione delle informazioni – i "vecchi" media elettronici, o di massa – s'innerva su tutto il pianeta, su quello che diventerà di lì a poco il mondo elettronico, o l'«età tecnotronica» [Brzezinski 1970]. La NASA diffonde le immagini del globo terrestre visto dallo spazio, e la stessa *immagine* del mondo diventa globale; anzi, nel 1962 il mondo è già un unico e grande «villaggio globale» [McLuhan 1962].

Nelle zone suburbane di questo villaggio, negli anni della controcultura americana, c'è chi reagisce al torpore, alla mcluhaniana narcosi generata dai *mass media* sulla sfera estetica, intellettuale e creativa. Alcuni "rivoluzionari", infatti, si adoperano alla realizzazione delle idee circolate qualche anno prima nelle università, nei campus di ricerca, nei circoli di intellettuali e artisti da una sponda all'altra dell'oceano. La prima conquista della rivoluzione riguarda un "oggetto" che a parere di molti osservatori di allora avrebbe continuato ad esistere solo negli enormi *main frames* da laboratorio, appannaggio della ricerca militare o accademica. E invece, con un balzo inaspettato, il computer uscirà dai grandi laboratori, diventando il simbolo tecnologico della cultura *hacker* [Himanen 2001], a cui si deve l'intuizione di una consapevolezza *differente* attorno ai

possibili sviluppi dell'informatica e delle sue reti. Emerge una nuova logica, una limpida ed esplicita sensibilità postmoderna: alla totalità globalizzante dei "vecchi" media elettronici, pronti a raccontare la storia, si contrappone la connettività diffusiva delle reti informatiche; al villaggio globale la cultura *hacker* reagirà con l'idea di un villaggio plurale, che nel giro di poco si materializzerà nella rete delle reti: Internet.

Se si considera lo svolgersi del ciclo post-elettronico – basato sulle tecnologie digitali e sulle reti informatiche – come la naturale appendice e la realizzazione più matura dell'età elettronica, per omologia è possibile ufficializzarne la nascita proprio negli anni della consapevolezza piena e manifesta del postmodernismo, che si realizza, a più riprese, a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta del XX secolo. È l'inizio di una seconda fase, o quel che è possibile etichettare come un secondo postmodernismo. Terminato il periodo di gestazione – durato esattamente un secolo – se ne rendono evidenti i tratti peculiari. Si può anche affermare che tardomoderno e postmoderno si intersechino nel passaggio, o meglio, nell'ibridazione tra l'elettronico e il digitale; senza una cesura netta o un abbandono totale dell'uno a favore dell'altro; si è già detto che il sistema dei media procede piuttosto per accumulazioni, mutazioni, ibridazioni appunto, mai per nette cesure, sostituzioni o abrogazioni. Eppure, è evidente che nel periodo appena circoscritto la sensibilità postmoderna emerge in tutta la sua portata, analogamente a come le tecnologie digitali e le reti informatiche guadagnano il primato tecnologico. L'atteggiamento di distacco e superamento dei valori della modernità si traduce ancor più esplicitamente nell'interesse verso la complessità, l'interdipendenza, la molteplicità – le idee base della cibernetica da cui ha preso le mosse la scienza informatica –, e tutte quelle «realità plurali e individuali che ogni soggetto crea nel gioco continuo delle differenze» [Lyotard, 1979]. Sulla "filosofia del mattino" il sole è già alto; la rivoluzione differente è già in atto.

Se da una parte, proprio nei primi anni Settanta, gli effetti del ciclo elettronico (primo postmodernismo) si manifestano nelle migliori vette artistico-sperimentali – si pensi alla leggerezza immateriale delle prime immagini elettroniche e al flusso impalpabile del segnale video –, dall'altra, le macerie del complesso di Pruitt-Igoe di Saint Louis – demolito nel 1972 – diventano il simbolo dell'abbandono

del funzionalismo e del razionalismo di stampo modernista. In quello stesso periodo, la sperimentazione in letteratura si allontana dai canoni della testualità tradizionale individuando spazi astratti e polidimensionali di scrittura, ancor prima anticipati dai teorici del post-strutturalismo. Sul fronte della cultura tecnologico-materiale, sono gli anni in cui cominciano a circolare i primi personal computer, auto-assemblati da un ristretto giro di hobbisti ed ex studenti universitari che di lì a poco saranno assunti dalle grandi aziende della Silicon Valley, il cuore pulsante di quella che diventerà l'industria mondiale dell'informatica; sono anche gli anni in cui si aprono al mondo le reti nate ad esclusivo uso militare, si diffonde la prima rete Arpanet, e l'idea di utilizzare le reti informatiche per la comunicazione oltre che per l'elaborazione o il calcolo. Sul versante intellettuale, se Daniel Bell nel 1973 aveva preconizzato una società postindustriale, nel 1977 Charles Jencks pubblica il suo *Language of Post-modern Architecture*, e due anni più tardi si dà alle stampe quello che da molti è considerato il manifesto della nuova età "tardomoderna", il già citato *La condition postmoderne* di Lyotard [1979]; e l'elenco di omologie potrebbe procedere ancora oltre, non senza evidenziare, però, una curiosa corrispondenza semantica tra la sensibilità postmoderna del «pensiero debole» [Vattimo, Rovatti 1983] e le cosiddette correnti deboli che nei microprocessori del ciclo post-elettronico si presentano, nella loro debolezza, appunto, capaci di cose mai viste.

Passando agli Ottanta, un anno in particolare sembra suggellare la soglia d'accesso al mondo digitale: «Il 1984 non sarà come il 1984» recita lo spot tv, firmato da Ridley Scott, per la presentazione del primo computer Macintosh lanciato su scala mondiale dalla Apple. Due anni prima, il personal computer aveva guadagnato la copertina della rivista Time in qualità di "uomo" dell'anno. Sempre nel 1984 esce il romanzo di William Gibson, *Neuromante*, icona della mutuata sensibilità culturale cyberpunk, di derivazione tutta postmoderna, dai cui germi il termine ciberspazio. Il 1984 è l'anno in cui è ambientato il *Grande fratello* di George Orwell, intuizione di sottile lungimiranza alla luce delle problematiche di *privacy* e controllo a cui non sfuggiranno neppure le reti informatiche. E poco dopo, nel 1985, sarà proprio Lyotard con Thierry Chaput a curare la celebre esposizione *Les Immatériaux* presso il Centre Pompidou di Parigi.

A conti fatti, e al di là di ogni semplificazione, coincidenza o precisazione terminologica, sembra evidente scorgere nel clima culturale e tecnologico degli anni appena evocati una singolare empatia tra l'affermarsi del ciclo informatico-digitale, o post-elettronico, e la mutuata sensibilità di matrice postmoderna in tutta la sua pienezza.

A questo punto, individuando nel 1984 la soglia d'accesso o il *terminus a quo* della stretta contemporaneità post-elettronica – l'alba del mondo digitale – risulta evidente che le strade della rivoluzione si separano, e il 1984 diventa emblematicamente lo spartiacque tra la rivoluzione *differente* e quella che invece sarà osannata dai più come la rivoluzione digitale. Il clamore mediatico – un evidente cortocircuito: i nuovi media che stendono l'apologia dei nuovi media – sembra per alcuni versi esprimere una sorta di *revival*, una recidiva, quasi una istintiva reazione alla crisi del nuovo e alla dissoluzione del progresso continuo sottesa al lascito della modernità. Il *digital divide* – il divario tecnologico-informatico – sembra perciò essere divenuto il nuovo elemento discriminante tra moderno e postmoderno. “Come può andare ‘avanti’ la storia senza qualcosa di sempre nuovo da scrivere nei grandi *récits*?” è una preoccupazione che sembra echeggiare nei corridoi della rivoluzione digitale, nella esaltazione spasmodica per il nuovo, per tutto ciò che è digitale; un effetto – evocando una nota metafora McLuhaniana – della rinnovata «narcosi di Narciso» [McLuhan 1964, p. 51], o di ciò che in anni più recenti è stato definito in termini di opulenza informativa [Maldonado 1997] o di overdose cognitiva [da Empoli 2002].

Fronteggiare questa narcosi, superare questa overdose estetica e interpretare sul fronte percettivo-sensoriale questa opulenza informativa sono alcuni dei compiti attraverso i quali operare l'accostamento per molti versi ancora inedito tra l'estetica e i nuovi media; iniziando proprio dal selezionare singoli momenti esperienziali, isolare grandi temi o sciogliere scomode vertenze, per comprendere ciò che di estetico c'è nel mondo digitale a partire dallo stato zero della cultura materiale, e scoprire così nell'assuefazione tecnologica in cui è immersa l'esperienza quotidiana l'eccezionalità dell'esperienza estetica, la potenziale intensificazione dei rapporti col mondo, la pienezza delle qualità sensoriali e intellettive celate negl'interstizi della rivoluzione digitale e silenziosamente anticipate da una rivoluzione ancora inavvertita, perché *differente*.

Al contrario di quanto si possa immaginare, l'articolazione dei contenuti presenti nel libro è contrappuntata senza alcun ricorso a tassonomie di tipo materiale o strutturale, perché si rivolge invece ai valori simbolici cartografati dai nuovi media e ai relativi loro risvolti sull'esperienza estetica. I temi sollevati sono affrontati secondo la metafora informatica della *fuzzy logic*, un criterio dai contorni volutamente sfumati, una campionatura sparsa di contributi sull'argomento, a maglie larghe ma a più strati sfalsate e sovrapposte. Rifuggendo la deriva specialistica dei *media studies*, uscendo dal ghetto tecnico e da quello estetologico, l'interesse teorico si rivolge anche altrove, con sguardo trasversale, all'arte, all'antropologia, alla sociologia, alla semiotica, a tutto il novero di discipline che un'indagine culturologica e mediologica esige.

Per perseguire coerentemente questa finalità è parso inevitabile adottare un criterio di tipo omologico, di corrispondenza o identità funzionale, andando ad attingere al vasto repertorio delle idee e della produzione artistico-intellettuale. Un po' per scrupolosa ricerca, un po' per caso, ecco individuate sei omologie o corrispondenze, sei grandi archetipi contemporanei, alla luce dei quali ritrarre i nuovi media, e profilarne ombre e dettagli: le *Lezioni americane* di Italo Calvino [1988]. Al di là delle schiette ragioni dell'intuizione e delle affinità discorsive, la scelta è giustificata dalla singolare circospezione con cui si manifesta l'aderenza di tali corrispondenze all'ambito simbolico dei nuovi media, ritrovando in questi, per l'appunto, i caratteri della Leggerezza, dell'Esattezza, della Rapidità, della Visibilità, della Molteplicità e della Consistenza. Una curiosa concomitanza vuole che proprio in quel 1984, evocato poc'anzi, Calvino ricevette ufficialmente dall'Università di Harvard l'invito a tenere per l'anno successivo le celebri Charles Eliot Norton Poetry Lectures, un ciclo di sei conferenze magistrali precedentemente affidate ad intellettuali dal calibro di Stravinsky, Borges ed altri. L'invito costituì lo spunto per articolare sei proposte, o *six memos*, come recita il sottotitolo originale del dattiloscritto, indicate dallo stesso Calvino come sei qualità, o specificità, sei valori e promemoria essenziali, non solo letterari, da consegnare in eredità per il nuovo millennio alle porte. Com'è noto, fece in tempo a scriverne soltanto cinque – resta esclusa la sesta lezione, *Consistency* – prima che la morte lo cogliesse prematuramente. Per questo motivo, a torto o a ragione, da molti le *Lezioni*

americane sono accreditate come una sorta di testamento intellettuale del celebre scrittore; indubbiamente esse costituiscono il culmine della sua riflessione sulla letteratura.

Lo spirito dei *six memos*, il ricco intrecciarsi di rimandi, congetture e citazioni, le suggestive intuizioni retoriche in essi contenute altro non sono che l'evocazione di tratti e assonanze che sembrano trasudare, con lucida e matura consapevolezza, il senso della sfida dichiarata dal postmodernismo, compiutamente riscontrabile nelle fattezze del mondo digitale. Remo Ceserani ha individuato nelle *Lezioni* un vero e proprio "caso Calvino", «forse la migliore mappa descrittiva della società e della cultura postmoderne [...]; uno dei più raffinati schemi concettuali pensati da un osservatore, o *cartografo*, per penetrare nel mondo nuovo che ci circonda e capire le forse principali che lo muovono» [Ceserani 1997, p. 173]. La tensione argomentativa attraverso cui si dipanano i temi calviniani riflette d'altronde il desiderio di una rilettura del passato per cercare il nuovo nella pluralità, nella superficie, nelle relazioni tra le cose, materiali e culturali. Come ha suggerito Mario Perniola, Calvino sembra mettere in atto la strategia dell'*entrismo* che gli permette di comprendere la complessità del mondo, l'instabilità delle sue strutture portanti, celandosi «dietro parole di cui la società della comunicazione si è appropriata» [Perniola 2004, p. 105] per rovesciarne il senso attraverso l'evocazione del legame sociale instaurato dalla critica estetica.

Le sei *Lezioni* si costituiscono, perciò, come coppie concettuali piuttosto che come chiuse e univoche proposizioni; dualismi che si risolvono nelle tensioni oppositive tra l'etichetta e il suo risvolto, che si muovono in un gioco delle parti, quasi come fossero degli ossimori. Per questa ragione la *leggerezza* è il risultato di una gravosità senza peso, la *visibilità* è l'immaginazione che non ha acquisito ancora una forma, la *molteplicità* si dà a partire dalla compresenza dell'unità, e via dicendo. Ogni coppia rivela due livelli inestricabilmente connessi tra loro, intrecciati, articolati, edificati l'uno sul risvolto dell'altro. Questa duplice natura, che la critica calviniana ha interpretato come una vertenza esistenziale, è in realtà una costante del pensiero dell'autore; in cui «l'eroe della storia», nelle parole di Marco Belpoliti, «è per Calvino colui che tiene assieme i due opposti e cerca di conciliarli in un difficile equilibrio» [Belpoliti 1996, p. 29].

Domenico Scarpa ha descritto i sei valori proposti dallo scrittore ligure come delle «limpidissime nozioni astratte che per virtù di stile diventano concrete nel loro determinarsi reciproco» [Scarpa 1999, p. 144]. Stando a questa intuizione, essi si scoprono come sei qualità estetiche che è possibile rintracciare nell'esperienza di mediazione del mondo, nei fatti tecnologici del nostro tempo, nella sensibilità artistica, culturale e sociale emersa con l'evoluzione del sistema dei media sotto l'egida del postmodernismo.

La struttura modulare del libro – articolato dunque in sei sezioni/lezioni autonome – consente di navigare in esso in base a percorsi trasversali di lettura, dotati di una qualsivoglia logica; non è necessario, cioè, seguirne la sequenzialità, ineludibile nel testo a stampa, ad eccezione del prologo che, come tale, è stato concepito per la funzione che gli è propria. I temi inclusi in ogni lezione sono anticipati da un breve commento allo scritto calviniano. Talvolta, in nota o nel testo, si troveranno – col ricorso alle formule degli *infra* o dei *supra* – indicazioni e tracce di riferimenti intertestuali, qualora il nesso tra un argomento e un altro risulti evidente o necessario; talaltra, onde evitare inutili ridondanze circa il metodo o le linee generali del lavoro, il rimando giocherà a favore di quanto espresso nel *Prologo*. Al lettore, in fin dei conti, è lasciato l'onere di seguire il gioco delle corrispondenze, delle omologie, delle affinità discorsive attraverso cui si è tentato di profilare i tratti, individuare i *tags* e le vertenze più attuali di quel mondo digitale che sembra essere stato presagito nelle *Lezioni americane*. Ed è così che i nuovi media, con Calvino, si rivelano in tutta la loro *leggerezza, esattezza, rapidità, visibilità, molteplicità e consistenza*.