

## ***La riflessione di McLuhan, tra antropologia dei media e teoria dell'arte***

*di Alessandro Alfieri*

### **1. *Gli strumenti del comunicare: convergenza di antropologia, sociologia e estetica***

Potrà sembrare avventato affrontare un autore come McLuhan in relazione ad una problematica artistico-estetica, ma solo attraverso una lettura attenta de *Gli strumenti del comunicare* può emergere il nesso essenziale che l'indagine antropologica dell'autore intrattiene con la sua riflessione relativa alle arti.

L'arte (dalla letteratura, alla pittura, al cinema...), nell'argomentazione di McLuhan, ha uno spessore determinante e costante, e ridurre il suo pensiero ad una mera «sociologia dei media» sarebbe un grave errore. *Gli strumenti del comunicare* non è un'analisi descrittiva e schematica dei nuovi mezzi di comunicazione; la seconda parte del testo è certo un'attenta fenomenologia di questi, ma ciò è sorretto da un fondamento teorico esplicito dalla prima parte, dove McLuhan spiega quali siano i suoi intenti e le sue convinzioni.

L'autore canadese condivide con numerosi autori del Novecento l'approccio filosofico-critico, spoglio ormai da ogni tentativo di stampo rigorosamente razionalistico – proprio del pensiero cartesiano prima ed hegeliano poi – di comprendere il reale in maniera totalizzante. Afferma Elena Lamberti che

«È [...] questa *sintesi*, il raggiungimento di questo punto di vista fisso, che sembra sfuggire con McLuhan, quella certezza di una posizione solida che permetta di osservare con rigore ciò che si ha di fronte e di descriverlo con estrema precisione, fissandolo una volta per tutte».<sup>1</sup>

Un diverso modo di concepire la conoscenza quindi; l'assunzione della consapevolezza del mutare perpetuo degli eventi, che proibisce ogni tentativo di ridurre completamente la conoscenza in termini logici o scientifici. Questo discorso è tanto più sensato quando abbiamo a che fare con il produrre umano,

---

<sup>1</sup> E. Lamberti, *Marshall McLuhan*, Milano 2000, p. 11.

con la creazione e lo sviluppo di sempre nuovi strumenti di comunicazione, con una tecnologia che non accenna ad arrestare la propria evoluzione.

McLuhan definiva il suo un procedere «a mosaico»; concentrarsi sul rapporto tra le cose presuppone l'impossibilità di comprendere gli oggetti dell'indagine (dalle sempre nuove invenzioni, alle arti stesse) in maniera definitiva e pura, come degli "in sé" totalmente autonomi dal contesto; ognuno di essi appare subito in relazione con un'infinita molteplicità di altri enti, e osservarle significa da subito osservare questi rapporti, che si moltiplicano nel susseguirsi dell'incessante produzione tecnologica. Uno degli artisti a cui McLuhan farà più spesso riferimento è Joyce; ad accomunarli è, d'altronde, questo nuovo modo di "comprendere la comprensione":

«[...] All'inizio del Ventesimo secolo, Joyce recupera una nozione negletta ormai da più di due secoli di rivoluzione cartesiana, ovvero di predominanza della logica, della dialettica, arte che, per Joyce, [...] come [...] per McLuhan, non porta alla vera conoscenza, ma solo alla sistematizzazione di una materia preesistente. [...] Se i salti logici dell'apoforisma invitano il lettore all'indagine, la linearità del metodo lo rassicura, perché lo illude di possedere già la conoscenza».<sup>2</sup>

In McLuhan si sente una sorta di nostalgia per l'esperienza diretta ed irripetibile; d'altronde la conoscenza logico-cartesiana, modello esemplare della riflessione concettuale, ha sacrificato il ruolo essenziale dell'esperienza sensibile e corporea a tutto vantaggio dell'ordine speculativo, della chiarezza e dell'universalità. Il secolare e innegabile successo del principio della verità astratta è spiegabile con la garanzia di sicurezza che essa ha offerto, nonché per la sottrazione dal dovere di proseguire un'indagine inappagante, risultati ottenuti domando la contingenza e trascurando il perpetuo divenire delle cose. Assumere l'avvento di ogni nuovo medium in maniera a-problematica, senza studiare o capire le conseguenze individuali e sociali che comporta, è proprio di un pensiero «sonnambulo» o «intorpidito», che gode della sua tranquillità e della comodità offertagli dalla nuova invenzione.

«Il *medium* è il messaggio» è il biglietto da visita di McLuhan, diventato celebre per aver coniato questa formula. Questa apparentemente semplice frase implica una serie incredibile di conseguenze; innanzitutto, lo stesso termine di medium è qualcosa di difficilmente definibile. La definizione di medium è particolarmente ampia: esso è una qualsiasi estensione di noi stessi, un allargamento delle nostre capacità, sia motorie che percettive. L'avvento di un nuovo medium introduce nuove proporzioni e muta schemi e comportamenti propri della vita "comune", arrivando proprio a ridefinire quale sia la "vita comune" stessa.

Pensiamo ad esempio all'automobile: essa nasce come estensione del piede, o meglio, è il risultato di una catena molto più lunga (piede, ruota, bicicletta...). L'automobile ha trasformato la nostra concezione del tempo, dello spazio e del movimento; questa trasformazione è avvenuta in maniera totalmente inconscia e non riducibile cronologicamente – seppure possiamo dare la data precisa della prima auto, ci è impossibile dire il giorno nel quale è avvenuta questa modificazione del nostro apparato percettivo e intellettuale. I nuovi media soppiantano i precedenti che, se continuano ad esistere, mutano

---

<sup>2</sup> Ivi, p.158.

notevolmente la loro funzione sociale; inoltre, questi media riconfigurano la nostra facoltà di giudicare, determinando d'altronde i nostri stessi giudizi nei loro confronti: quando ci troviamo dinanzi all'affermazione della nuova «estensione», in realtà siamo già trascinati da un nuovo modo di pensare provocato proprio da quella estensione. Afferma McLuhan, criticando Sarnoff:

«[...] “In se stessi i prodotti della scienza moderna non sono né buoni né cattivi: è il modo in cui vengono usati che ne determina il valore”. È questa la voce dell'attuale sonnambulismo. Potremmo dire nello stesso modo [...] “Le armi da fuoco in se stesse non sono né buone né cattive; è il modo in cui vengono usate che ne determina il valore”».<sup>3</sup>

La pistola, perciò, non ha bisogno di essere giudicata, perché la sua stessa esistenza attesta un modo di pensare e di concepire il mondo. Il giudizio cosciente che possiamo fare al suo riguardo (essere a favore o contro la vendita delle armi) è qualcosa di secondario, dal momento che quella «estensione», inconsciamente, ha già variato il nostro modo di relazionarci agli altri e alle situazioni. Questo perché, per McLuhan, il vero messaggio del medium è se stesso, e non il suo contenuto o uso. Il suo stesso esistere ed “essere stato creato” rappresenta un messaggio che deve essere decodificato e compreso per evitare un'assuefazione pericolosa, che provocherebbe l'asservimento dell'uomo alle sue creazioni (ed è ciò a cui assistiamo oggi).

«[...] le conseguenze individuali e sociali di ogni *medium*, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia [...] “il *medium* è il messaggio”, perché è il *medium* che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana».<sup>4</sup>

Concentrarsi esclusivamente sul contenuto del medium è un errore diffusissimo nella nostra epoca; il contenuto di un medium non è che un altro medium, più diretto perché assimilabile coscientemente - «[...] il contenuto di un *medium* ci impedisce di comprendere le caratteristiche del *medium* stesso».<sup>5</sup> Del messaggio che porta con sé il medium sappiamo poco o niente, perché esso agisce nel sottosuolo, non traspare mai direttamente; il dovere etico fra le righe dell'argomentazione di McLuhan è di assimilare questo messaggio, per non cadere nel processo di intorbidimento che può portare a due conseguenze ugualmente nocive: l'angoscia dinanzi alle nuove invenzioni, o l'assuefazione totale e la subordinazione ad esse.

«[...] l'azione dei *media*, o estensioni dell'uomo, [è] quella di “far accadere” le cose piuttosto che quella di “darne coscienza”. Possiamo, se vogliamo, riflettere sulle cose prima di produrle [...] i nostri media sono stati immessi sul mercato molto tempo prima che diventassero argomenti di meditazione».<sup>6</sup>

McLuhan distingue, nella storia della civiltà occidentale, tre fasi salienti, che determinano tre diversi modi coi quali l'uomo si è relazionato al mondo ed

---

<sup>3</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano 2000, p. 19.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 15- 16.

<sup>5</sup> Ivi, p. 17.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 58-59.

alla società. Queste tre fasi, d'altronde, non sono irriducibilmente eterogenee tra loro: la loro distinzione è solo una prassi adottata dall'autore per dare chiarezza al suo discorso. In realtà, non ci sono stati dei «salti» dalla prima alla seconda fase, e poi dalla seconda alla terza; i mutamenti, e la creazione di nuove estensioni, è un flusso costante, ma sicuramente ci sono due invenzioni che possono fare da crocevia epocale per la loro importanza: la stampa e l'elettricità.

La prima fase inizia con la nascita dell'umanità e giunge fino a Gutenberg; in questo immenso lasso di tempo, avviene d'altronde la più importante modificazione sociale, primo passo verso la parola stampata: la creazione dell'alfabeto fonetico.

La primissima fase è perciò contraddistinta dalla parola parlata, immediata, intrisa di sensibilità interiore, legata all'esperienza irripetibile. La parola parlata è essenzialmente polisensoriale, dato che non si lascia assorbire esclusivamente dall'udito, ma riserva un ruolo essenziale anche alla vista ed al tatto: «La parola parlata coinvolge drammaticamente tutti i sensi, anche se le persone più alfabete tendono a parlare il più coerentemente e il più naturalmente possibile».

7

Con l'avvento della parola scritta, avviene uno stravolgimento nell'assetto sociale, ma anche e soprattutto nel singolo individuo: l'efficienza e la razionalità prendono il posto dell'immediatezza del sentimento, la praticità si sostituisce all'emotività, e le strutture linguistiche si sostituiscono alla conoscenza autentica dell'esperienza. La cultura "fonetica" ha comportato un mutamento globale, che in molti hanno trascurato: «[...] l'occidentale si è pochissimo preoccupato di studiare o di comprendere gli effetti dell'alfabeto fonetico sulla creazione di molti dei suoi modelli di cultura fondamentali».<sup>8</sup>

Per dire solo alcune delle mutazioni che l'uomo ha attraversato con l'avvento di questo medium (la parola scritta), possiamo evidenziare la nascita delle prime società organizzate, l'estensione di nuclei abitati, la comparsa dello scambio e della moneta, nonché delle convenzioni sociali e del comune pensare che regola i nostri comportamenti.

Tutto questo processo si accentuerà all'inverosimile con l'invenzione della stampa: con Gutenberg nasce l'epoca della meccanicizzazione. L'uomo tribale scompare radicalmente, e con lui la spontaneità delle azioni, il dialogo, l'espressione della propria interiorità. Ad esse si è sostituito un principio di consequenzialità logica crudele nei confronti di ogni tipo di esperienza diretta e di coinvolgimento emotivo: «Il mondo interiore dell'uomo orale è un groviglio di emozioni e sentimenti complessi che il pratico uomo d'occidente ha da tempo corrosato o eliminato a vantaggio dell'efficienza e della praticità».<sup>9</sup>

Il principio di ripetizione proprio della stampa si fa fondamento delle scoperte e del sapere. Il tempo si fa uniforme, l'uomo incastra le sue giornate in ripetizioni che sopprimono ogni tentativo di espressione della propria soggettività. L'uomo è sempre più soggiogato da un'idea di uniformità che l'addestra all'isolamento: «Ciò che era cominciato con l'alfabeto, in quanto separazione dei gesti, della vista e del suono nella parola parlata, raggiunse [...] un nuovo livello di intensità».<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 87.

<sup>8</sup> Ivi, p. 91-92.

<sup>9</sup> Ivi, p. 60.

<sup>10</sup> Ivi, p. 171.

D'altronde, la stampa ha concesso l'emersione della "riflessione", rendendo possibile la scienza, la legge e la cultura in genere come la intendiamo noi oggi. Si tratta di un paradosso rispetto alle convinzioni radicate nel pensiero collettivo: non è la riflessione a determinare la carta stampata (giornali, libri, riviste...), ma l'esatto contrario, in quanto è il medium a definire le nostre categorie mentali e il nostro universo psichico.

Per riflessione si intende la possibilità di «agire senza reagire», privandosi di quel totale coinvolgimento proprio dell'uomo tribale. Il freddo distacco è l'efficienza dell'occidente. Con l'epoca della meccanica, pensiero, sensazione e azione si distinguono nettamente.

La rivoluzione che stiamo vivendo nella nostra epoca è altrettanto determinante. Noi viviamo un ritorno alla fase tribale, tramite la nascita dell'elettricità; si tratta della restituzione di centralità dell'emisfero destro (legato all'emotività, all'istinto, al sentimento) rispetto a quello sinistro (che consiste, invece, nella razionalità e nel calcolo logico); sostengono McLuhan e Bruce R. Powers in *Il villaggio globale che*

«L'attuale epoca elettronica, che deve necessariamente confrontarsi con le risposte simultanee dei suoi strumenti, presenta la prima seria minaccia al predominio, durato 2500 anni, dell'emisfero sinistro».<sup>11</sup>

La luce elettrica è un medium particolare, perché evidenzia in maniera concreta la differenza fra il suo messaggio ed il messaggio secondario rappresentato dal suo contenuto. La luce elettrica non ha propriamente contenuto, ed è anche per questo che è risultata difficilmente indagabile. La luce illumina qualcosa, ma la sua funzione non è che il suo contenuto, che non sarebbe possibile senza di essa (le partite in notturna, le strade percorribili anche di notte, la vita sociale serale...). Il vero messaggio dell'elettricità sta nel nostro ritorno ad un approccio tribale, e perciò ad un nuovo allontanamento dalla ferrea logica della consequenzialità razionale.

Parallelamente all'affermazione dell'elettricità, sorgono le geometrie non-euclidee prima, e le teorie einsteiniane poi. L'uomo torna alla parola parlata, grazie al telefono ed alla televisione. Il coinvolgimento è consentito dall'istantaneità con la quale viaggiano le informazioni. Viviamo nell'epoca dell'implosione, che si oppone a quella che era l'epoca dell'esplosione (la separazione) della meccanicità. Si ritorna ad una concezione della conoscenza che era propria dell'età tribale, legata all'esperienza diretta ed all'espressione dell'interiorità: «La nuova strutturazione e configurazione elettrica della vita s'opponne [...] all'era meccanica».<sup>12</sup>

Connessa alla distinzione tra età meccanizzata ed età elettrica, McLuhan delinea anche la distinzione fra media caldi e media freddi. I caratteri di «caldo» e «freddo» sono attribuibili anche ad arti diverse, a culture e civiltà diverse, a canoni di comportamento diversi.

Il medium caldo estende un unico senso fino ad un'alta definizione, offrendo un livello soddisfacente di dati che implica una partecipazione solo parziale e relativa da parte del soggetto. Il medium freddo, invece, implica un alto grado di partecipazione, perché si serve di una scarsa quantità di dati che

---

<sup>11</sup> M. McLuhan, B. R. Powers, *Il villaggio globale*, Milano 1989, p. 86.

<sup>12</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 35.

resterebbe assolutamente sterile se non ci fosse il coinvolgimento totale del fruitore: «[...] la forma calda esclude e la forma fredda include».<sup>13</sup>

Sono freddi il dialogo, il seminario, l'esperienza in prima persona, così come la TV ed il telefono; questo perché in ognuna di queste forme incentiva la partecipazione istantanea, un contributo del partecipante senza il quale tale forma fredda perirebbe.

Di contro, sono caldi la parola scritta, il libro, il cinema e la radio; esse escludono la partecipazione diretta perché si impongono come forme autonome ed esaurienti - al cinema lo spettatore è fisicamente passivo, è trascinato dal film che impone una sua completezza; la televisione, si compone di immagini che devono essere decodificate dall'occhio umano - data la loro bassa definizione «puntinista» che richiama la pittura di Seurat - e offre allo spettatore la possibilità di cambiare canale, di alzare il volume, di muoversi in casa durante gli *spot*, facendosi sempre più elettrodomestico di uso quotidiano.

«[...] la televisione abitua ad assorbire l'immagine in una condizione di «spaesamento relativo»; la consapevolezza di sé, che nell'esperienza filmica si affievolisce, è qui integra e continua; la captazione delle immagini non avviene nell'oscurità, nel rilassamento, nello stato para-ipnotico del film; qui le immagini sono a casa nostra e ci appaiono tra le nostre cose e le nostre faccende [...]».<sup>14</sup>

Bisogna tener presente che anche qui la distinzione non è rigida, dato che possiamo sempre ritenere un libro, ad esempio, più freddo di un altro. A questo proposito, pensiamo all'arte del Novecento, o più in generale all'arte moderna, che è eminentemente fredda. Dalla «morte dell'arte» pronunciata da Hegel nel diciannovesimo secolo, l'elemento riflessivo (e perciò filosofico) è diventato indispensabile e necessario per ogni forma d'arte. Se nell'arte classica, esaltata da Hegel, l'opera riusciva ad esprimere l'assoluto in maniera compiuta, facendo tutt'uno con essa, dal Romanticismo in poi resta costante uno scarto fra particolare (l'opera) e l'universale che coincide proprio con l'introduzione della riflessione in campo artistico. L'arte astrattista è un'arte che deve essere compresa, di cui bisogna conoscere la «filosofia» affinché possa avere senso. In letteratura accade lo stesso: primo fra tutti Joyce, ma anche Mallarmè e Rimbaud; le loro opere, come quelle della maggior parte degli autori moderni, sembrano segnate dal carattere dell'incompletezza. Sono opere fredde proprio in forza di questa incompiutezza, che permette allo spettatore di avere un ruolo privilegiato nel processo di costruzione di senso dell'opera stessa.

L'uomo è sempre rimasto affascinato dalle proprie estensioni e dalle capacità di esse. Questo «narcisismo» proprio dell'uomo provoca uno stato di torpore ed una sottomissione «a se stessi», ovvero alle proprie estensioni. Il processo avviene in questa maniera: ogni estensione determina l'«amputazione» (il disutilizzo) dell'organo che precedentemente ricopriva la stessa funzione. Con l'avvento della ruota, l'uomo amputò il suo piede. Con l'estensione analogica di tutti gli organi, il sistema nervoso è divenuto insufficiente e inadatto a controllare tutte le nostre funzioni e capacità. La rete elettrica è un'estensione del sistema nervoso e celebrale:

«Può darsi che le meccanizzazioni successive dei vari organi fisici iniziate con

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 32.

<sup>14</sup> M. Costa, *L'estetica dei media*, Roma 1999, p. 235.

l'invenzione della stampa abbiano costituito un'esperienza sociale troppo violenta e troppo soggetta a stimoli perché il sistema nervoso centrale fosse in grado di sopportarla».<sup>15</sup>

È chiaro perciò come l'originalità e la relativa importanza del pensiero di McLuhan, nel dibattito culturale degli ultimi decenni, consista nell'aver sovrapposto la prospettiva di indagine sociologica all'analisi antropologica. Dal momento in cui quest'ultima rinuncia alla pretesa di definirsi come scienza rigorosa, riferita a sostanze e caratteri assoluti e ontologici dell'idea di uomo, ed essendo l'uomo perpetuamente ridefinito e riplasmato in base all'evoluzione tecnologica, la sociologia dei media le diviene indispensabile, e al contempo essa è necessaria per comprendere a fondo le implicazioni e le trasformazioni che i media comportano.

In questa sovrapposizione, trova posto anche la riflessione estetica: oltre al ruolo che, vedremo, assumerà l'arte, ci riferiamo alla definizione originaria di estetica in quanto *aisthōmai*, «percepire» o «sentire», ovvero modalità di partecipazione al mondo. Se i media trasformano il nostro assetto fisiologico-percettivo-motorio, nonché psicologico, ridefinendo incessantemente l'uomo, allora è ovvio come anche la dimensione della sensibilità estetica si ritrovi coinvolta.

## **2. Gli sviluppi del pensiero di McLuhan con l'avvento della Rete**

Come ha dimostrato l'allievo di McLuhan Derrick De Kerckhove, l'autentica estensione delle facoltà nervose e cerebrali, configurandosi come «nuova pelle» e inaugurando l'epoca dell' «intelligenza connettiva», è rappresentata dal sistema di comunicazione di Internet, ovvero la «Galassia Internet», definizione di Manuel Castells che parafrasa la Galassia Gutenberg, e che segna un ulteriore passaggio dalla Galassia McLuhan allo scenario odierno. Le caratteristiche della cultura «industriale» fondata sulla linearità e sull'intelletto ha lasciato il posto, come abbiamo visto, al Villaggio Globale, ovvero all'instaurazione di una cultura basata sulla tecnologia elettronica, che restituisce priorità alle stimolazioni visive e alla reciprocità degli atti comunicativi. La distinzione che McLuhan aveva proposto tra «media caldi» e «media freddi» viene ulteriormente problematizzata col nuovo orizzonte mediatico di Internet, dove l'interattività e la libera iniziativa del fruitore sono ulteriormente potenziati rispetto alla logica spettatoriale televisiva. Come abbiamo visto, la televisione era per McLuhan già di per sé un medium freddo, che presupponeva e imponeva una presenza attiva da parte dello spettatore, non solo relativamente alla possibilità concessa lui di scegliersi il programma da vedere e di cambiare canale in ogni momento, ma anche per la struttura ontologica dell'immagine video, definita da un insieme di pixel la cui fluidità può assurgere alla definizione di un'immagine comprensibile e percettibile solo per merito di un'attività (seppur inconscia) da parte dell'osservatore, che riassume le tasselle del mosaico.

Questa prospettiva interpretativa resta però in diversi sensi insufficiente a comprendere le specificità della cultura televisiva; Castells evidenzia come

---

<sup>15</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 53.

l'autentica emancipazione di una nuova stagione del rapporto tra soggetto e media sia stata inaugurata solamente col Web, dove il contributo dell'utente diventa esplicito e chiaro:

«[...] la diversificazione dei media, a causa delle condizioni del loro controllo istituzionale e imprenditoriale, non ha trasformato la logica unidirezionale del messaggio, né ha veramente permesso il feedback del pubblico, fatta eccezione per la forma primitiva della reazione di mercato. [...] la Galassia McLuhan ha rappresentato un mondo di comunicazione univoca, non di interazione. Era, ed è ancora, un'estensione della produzione di massa, della logica industriale al regno dei segni, e non è riuscita, nonostante il genio di McLuhan, a esprimere la cultura dell'Età dell'informazione. Questo perché l'elaborazione d'informazione va ben oltre la comunicazione unidirezionale. La televisione ha avuto bisogno del computer per essere libera dallo schermo».<sup>16</sup>

Sempre da una prospettiva fortemente progressista sugli sviluppi della tecnologia mediale contemporanea, si pone la posizione di Granieri, che evidenzia come Internet possa coincidere con un'estensione della facoltà rammemorativa dell'uomo, che amplifica la propria capacità di immagazzinare dati e conoscenze:

«Fuori dalla Rete non esiste memoria, perché è impensabile videoregistrare tutti i telegiornali e conservare tutti i giornali. [...] La ricerca, in Rete, è un principio di lavoro. E la memoria della società è a nostra completa disposizione».<sup>17</sup>

Se ad ogni estensione segue un'auto-amputazione, il rischio dell'intorbidimento è dato dal fatto che ad essere amputato, con l'avvento della tecnologia elettrica e informatica, è proprio il nostro cervello. La strategia di equilibrio adottata dall'uomo contemporaneo per controbattere il suicidio delle sue facoltà e la sua subordinazione alle nuove tecnologie, è il godimento dello stato di *comfort* che esse producono:

«[...] il *comfort* è qualcosa che sopprime le cause dell'irritazione. Piacere e *comfort* sono comunque, per il sistema nervoso centrale, strategie d'equilibrio».<sup>18</sup>

Attraverso il *comfort* diventiamo sovrameccanismi al servizio delle nostre estensioni. Su questa linea si pone la teoria di Mario Perniola, decisamente meno ottimista e fiducioso nella Galassia Internet, nella quale quel *comfort* di cui sopra si potenzia fino a diventare «anedonia»:

«[...] con l'avvento di Internet, noi abbiamo posto fuori di noi il nostro sistema nervoso centrale. L'anedonia sarebbe appunto la conseguenza di tale intorpidimento e anestesia».<sup>19</sup>

D'altronde, per McLuhan, è altrettanto nocivo, se non impossibile, ripudiare le innovazioni apportate da ogni nuova tecnologia:

---

<sup>16</sup> M. Castells, *La nascita della società in rete*, Milano 2008, p. 396.

<sup>17</sup> G. Granieri, *Blog generation*, Roma-Bari 2009, p. 131.

<sup>18</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 53.

<sup>19</sup> M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino 2009, p. 129.



«Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'autoamputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo. Non è per esempio possibile rifiutarsi di accogliere i nuovi rapporti tra i sensi proposti dall'immagine televisiva».<sup>20</sup>

Non è possibile, perciò, rifiutare i nuovi rapporti; quando crediamo di farlo, in realtà siamo già condizionati da essi. Bisogna anche tenere in considerazione che ogni volta che sorge una nuova estensione delle nostre facoltà o invenzione tecnologica, è necessario ricercare un nuovo equilibrio dei sensi. Ad essere influenzato non è solo l'organo in questione, ma si verifica un riassetamento globale delle nostre funzioni: «In quanto estensione e accelerazione della vita sensoriale, ogni *medium* influenza contemporaneamente l'intero campo dei sensi [...]».<sup>21</sup>

### **3. La funzione dell'arte come «contro-ambiente» e la sua funzione etica**

Parallelamente all'avvento di ogni nuovo medium, si verifica anche una riconfigurazione dei media precedenti. Il nuovo ambiente che si viene a creare, in risposta ad una nuova tecnologia, non è immediatamente riconoscibile, e restiamo ignari degli effetti psicologici e sociali conseguenti a tale riconfigurazione. Come «raccapazzarsi» all'interno di questo turbine di mutamenti che coinvolgono, senza un attimo di tregua, noi e il mondo?

È all'artista che spetta il compito di sondare questi mutamenti; solo lui è in grado di carpire coscientemente il cambiamento, l'effetto del mutamento che scorre nel sottosuolo della psiche individuale e collettiva. Solo l'artista può evitare l'intorbidimento dinanzi all'ennesima trasformazione, rendendoci immuni ad essa. Esso è in grado di reagire, riuscendo a predisporci al prossimo colpo, per prevenirlo e non correre il rischio di assimilarlo tramite censura:

«[l'artista] può correggere i rapporti tra i sensi prima che i colpi di una nuova tecnologia abbiano intorpidito i procedimenti coscienti [...] può insegnarci come “reagire ai pugni” anziché “prenderli sul mento”».<sup>22</sup>

L'arte si fa «contro-ambiente»; accoglie la sfida tecnologica e culturale prima che essa trasformi noi e la nostra società. “Contro” proprio perché l'arte mette in questione il mondo presente, lo problematizza, in vista di un mutamento futuro:

«Ed è proprio questo aspetto di “ricerca” di un punto di osservazione “altro” che fornisce la possibilità di trovare strategie culturali capaci di interagire, mediandolo, con il cambiamento di volta in volta in atto».<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 55.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>23</sup> E. Lamberti, *Marshall McLuhan*, op. cit., p. 93.

Questo spiega anche perché l'artista è spesso definito "rivoluzionario", "capriccioso", "innovativo", quando non viene ripudiato come folle. Le avanguardie e gli astrattismi del secolo scorso hanno subito le ingiurie di coloro che non li comprendevano; invece gli artisti non fanno altro che anticipare un messaggio che, a distanza di qualche tempo, sarà esplicito e totalmente assimilato. Le opere degli artisti sono l'unica possibilità di reagire preventivamente al mutamento dovuto all'avvento della prossima tecnologia, per assimilarne il messaggio, senza precipitare nell'assuefazione (che significherebbe diventare servi delle nostre creazioni) né nel sonnambulismo (rifiutando per angoscia le innovazioni a venire). Emerge una dimensione propriamente pratica e etica dell'arte, lungi dall'ormai sorpassato «disinteresse» di matrice kantiana.

La sua capacità profetica fa dell'artista l'uomo dalla «consapevolezza integrale», l'unico che afferra le implicazioni del suo tempo. In ogni medium, così come in ogni espressione artistica, si verifica un «limite di rottura», dovuto all'avvento di un nuovo medium (o di un nuovo genere artistico), che ne determina il mutamento e l'impossibilità di tornare indietro. Per esempio, dall'avvento del cinema, la stampa non è stata più la stessa, e con l'avvento della TV ha subito un nuovo limite di rottura, ritrasformandosi (così anche il cinema dopo la televisione); limite di rottura in quanto il vecchio medium tenta di fare resistenza opponendosi al nuovo. Ad un certo punto avviene tale trasformazione, senza che noi possiamo accorgercene subito e sapere l'attimo esatto in cui ciò sia accaduto. Questo limite di rottura si verifica anche in ambito artistico: per fare solo un paio di esempi, pensiamo alla corrispondenza tra la pubblicazione delle maggiori opere di Joyce ed Eliot e la nascita del cinema, e viceversa alle innovazioni nell'ambito delle modalità di rappresentazione pittorica all'indomani dell'avvento della fotografia (l'Impressionismo) o del cinema stesso (tra gli altri, il Cubismo).

Oltretutto, il limite di rottura della forma artistica è sempre determinato dall'avvento di un nuovo medium (artistico o non artistico che sia):

«Il libro stampato aveva incoraggiato gli artisti a ridurre il più possibile tutte le forme d'espressione al piano descrittivo e narrativo della parola stampata. L'avvento dei *media* elettrici liberò subito l'arte da questa camicia di forza creando il mondo di Paul Klee, Picasso, Braque, Ejzenstein, dei fratelli Marx e di James Joyce».<sup>24</sup>

McLuhan prende in esame il cubismo in maniera particolare. Alla logica propria del principio di causalità e di consequenzialità, appartenente soprattutto ad un certo tipo di cinema, bandiera dell'epoca meccanizzata, Picasso contrappose un genere artistico che si fondava sull'immediatezza della sensazione, rivelando che il vero messaggio, anche nell'espressione artistica, non è il contenuto ma la forma stessa dell'opera, il suo medium.

«[...] il cubismo, mostrando in due dimensioni l'interno e l'esterno, la cima e il fondo, il davanti e il dietro, eccetera, rinuncia all'illusione della prospettiva a favore dell'immediata consapevolezza del tutto. Cogliendo in un unico istante la consapevolezza totale, ha improvvisamente annunciato che *il medium è il messaggio*. [...] prima della velocità elettrica e del campo totale, sembrava che il messaggio fosse «il contenuto» e la gente soleva chiedersi cosa volesse *rappresentare* un quadro, anche se

---

<sup>24</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit., p. 64.

non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito [...]».<sup>25</sup>

Il contenuto di un film è una storia, un racconto, così come il contenuto della stampa è un discorso, un articolo. Ciò che agisce direttamente su di noi però, il vero messaggio, non è il contenuto, ma la forma attraverso cui questo contenuto si è manifestato, che agisce in maniera subliminale nel nostro inconscio. L'unico veramente cosciente dei mutamenti che avvengono nella percezione sensoriale è l'artista, che compone le sue opere non tematizzando tali mutamenti (facendone contenuto), ma esprimendoli nel modo in cui le crea. Picasso ha il merito di aver rotto col pensiero comune diffuso per cui un'opera si identificherebbe completamente col suo contenuto, ed il suo dire si limiterebbe ad esso. L'autoreferenzialità dell'espressione artistica, la sua autonomia rispetto al mondo esterno, il superamento della visione tradizionale di immagine come mimesi ed illusione, avvicina McLuhan a moltissimi filosofi ed artisti del secolo scorso: «[...] l'aforisma mcLuhiano «il mezzo è il messaggio» è simile al concetto beckettiano per il quale l'opera non è “su” qualcosa, ma “è” qualcosa in sé».<sup>26</sup>

L'arte in quanto reazione all'arte precedente e predominante è capace di guardare alle cose in modo nuovo, diverso dal normale, in apparenza assurdo e illogico. L'arte è in grado di rivelare l'assurdo, l'altro dal normale, in termini adorniani il «non-identico»: «L'artista usa nella sua vita reale i poteri che una persona comune userebbe solo nel mondo dei sogni».<sup>27</sup>

L'avvento dell'era elettrica ha comportato un decentramento delle informazioni, un'immediatezza nella fruizione di queste, un allargamento della comunicazione e della fruizione che coincide con le constatazioni benjaminiane legate alla scomparsa dell'aura<sup>28</sup>; questo diviene evidente, come abbiamo visto, con gli sviluppi relativi alla diffusione della Rete. Il punto è comprendere se oggi l'arte (o quale genere artistico) possa garantire quella funzione di precomprensione dei mutamenti in atto. Ne *Il villaggio globale* il rapporto tra medium e messaggio viene riproposto nella dicotomia di «figura» e «sfondo»: la figura è il contenuto su cui la cultura occidentale ha sempre fissato l'attenzione, percepita come protagonista essenziale, mentre lo sfondo è l'ambiente su cui le figure si stagliano. Nel dominio perpetuato dell'emisfero sinistro, lo sfondo è stato sempre subordinato agli accadimenti e ai contenuti. Lo sfondo è al contempo ciò che agisce in maniera determinante nel riassetto dell'orizzonte antropologico, quanto l'emanazione concreta e tangibile degli stravolgimenti dovuti all'avvento di una nuova tecnologia: «Noi creiamo noi stessi e ciò che creiamo viene percepito come realtà».<sup>29</sup>

Per questo quando un determinato sfondo si fa contenuto e figura, risultando chiaro all'analisi razionale, allora in realtà stiamo assistendo al radicamento di uno sfondo nuovo del quale ci sfugge ancora la configurazione e le caratterizzazioni; in questo processo, l'unico in grado di intuire e comprendere uno sfondo prima che esso diventi figura è proprio l'artista:

---

<sup>25</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>26</sup> E. Lamberti, *Marshall McLuhan*, op. cit., p. 114.

<sup>27</sup> Ivi, p. 117.

<sup>28</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2000.

<sup>29</sup> M. McLuhan, B. R. Powers, *Il villaggio globale*, Milano 1989, pp. 28-29.

«Quando un vecchio sfondo viene dislocato dal contenuto di una nuova situazione, esso finalmente appare ai nostri occhi come figura. Allo stesso tempo nasce una nuova nostalgia. Il compito dell'artista è quello di riferire sulla natura dello sfondo analizzando le forme di sensibilità scaturite da ogni nuovo sfondo, o modalità culturale, molto prima che l'uomo abbia il sospetto che qualcosa sia cambiato».<sup>30</sup>

L'arte perciò deve innovarsi per ridefinire il suo statuto e ristabilire la sua valenza di «[...] manifestazione della sensibilità, modo di "sentire", riflessione sul come si è, sul come si vive il mondo».<sup>31</sup>

#### **4. Forma e medium: la riflessione di Mario Costa e lo scenario postmoderno**

L'interrogativo intrigante che possiamo porci è: «Quale arte potrebbe servire oggi a sondare e rivelare le dimensioni nascoste del mondo elettrico?».<sup>32</sup> È forse l'immagine elettronica ad assumersi il peso di queste responsabilità oggi? Leggendo *Gli strumenti del comunicare* non è facile dare una risposta esaustiva. La prima impressione è che la risposta sia negativa: Picasso, o anche Joyce, due punti di riferimento statuari per l'argomentazione di McLuhan, fanno arte introducendo con le loro espressioni artistiche una rottura radicale con la tradizione, inserendo nel loro procedere artistico la constatazione del mutamento antropologico. È stravolta l'abitudinaria dicotomia fra forma e contenuto. Ma fanno tutto questo non assumendo l'elettricità (e perciò l'elettronica e la tecnologia video) come mezzo compositivo – Picasso continua ad usare pennello e colori, e Joyce non fa che scrivere libri. Ne risulta la constatazione di una necessaria tripartizione di mezzo, forma e contenuto, ed in tale tripartizione McLuhan sembra mettere l'accento in maniera assoluta sulla forma. Prendiamo come esempio *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso: i suoi supporti di composizione sono la tela, il pennello, i colori; la sua forma, il vero messaggio per McLuhan, è quella propria della tecnica cubista, ossia la tridimensionalità resa bidimensionalmente, l'istantaneità delle impressioni di più punti di vista; e poi il contenuto (ossia dei modelli femminili) che si è radicalmente subordinato alla forma, privato della sua importanza.

Per McLuhan, il vero medium non è il supporto o lo strumento utilizzato, quanto la modalità d'espressione artistica, la tecnica o teoria che fonda tale espressione. L'artista mostra la consapevolezza del perpetuo mutare rompendo continuamente con ciò che lo ha preceduto, con la tradizione, a prescindere dall'utilizzo di diversi mezzi formali. Ma quanto è possibile distinguere nettamente mezzi e supporti di composizione con l'opera stessa, in particolare nell'epoca delle interfacce elettroniche e dei computer? Mario Costa sotto questo punto di vista è radicale: per lui, la storia dell'arte può ridursi alla storia dei diversi dispositivi di creazione. L'immagine video è il risultato che l'arte inconsciamente ambiva da ogni tempo:

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 24.

<sup>31</sup> E. Lamberti, *Marshall McLuhan*, op. cit., p. 106.

<sup>32</sup> *Ibid.*

«[...] le vicende e le configurazioni dell'immaginario sono profondamente radicate nei relativi stati della tecnica e da questi strettamente dipendenti. Ogni "visione" artistica si iscrive in un ordine necessario legato alla logica intrinseca ai materiali e alle tecniche. La storia delle arti è innanzitutto e sostanzialmente storia dei media, del manifestarsi delle loro specifiche capacità di resa, delle loro multiformi capacità di ibridazione, del loro reciproco influenzarsi e reagire, del loro trionfo o della loro decadenza [...]». <sup>33</sup>

Costa distingue tre modalità di incontro tra i media: l' intertestualità (interferenza di espressioni appartenenti alla stessa modalità di messa in opera), la contaminazione (che incide nell'ordine dei significanti, senza ancora coinvolgere l'identità di fondo del medium specifico) e l'ibridazione (quando la presenza di un medium nell'altro ne cambia l'identità trasformandolo in un nuovo medium). Con l'avvento del nuovo medium si viene a delineare questo percorso: inizialmente esso ripete le forme di altri media già esistenti; quando ha raggiunto un certo livello di maturazione, le sue specifiche modalità trasformano la natura di quei media da quali è stato generato; le trasformazioni prima riguardano il linguaggio e i modi della significazione, poi la sostanza materiale e funzionale del medium; se non si verifica l'ibrido ed un vecchio medium subisce passivamente l'impatto col nuovo medium, esso perisce e scompare.

Prendiamo in esempio la letteratura: nella modernità, inizialmente essa assume, imitandole, le procedure scientifiche (Zola); poi c'è il momento meglio compreso da McLuhan: i mutamenti investono i modi della significazione, la forma, se vogliamo la grammatica, la sintassi, lasciando ancora inalterati i supporti (la pagina, la scrittura, il libro...) – questa è la fase di Joyce, di Proust, di Eliot, ma anche di Beckett. La terza fase determina una vera e propria «crisi della letteratura» perché lo stesso "medium libro" è messo in questione: l'ibridazione con altri media riguarda la stessa costituzione materiale del medium – è l'epoca del "lettrismo". Nella quarta fase, i significanti letterari si liberano del libro, della pagina, della parola stampata per convergere in nuove tecnologie, come ad esempio il *blog*. Compiendo un percorso analogo per la pittura, si arriva alla nascita dell'arte elettronica. Per Costa la distinzione di generi ha senso solo quando si distinguono i diversi dispositivi di creazione:

«[...] quello che veramente ha senso e attribuisce senso è il *dispositivo tecno-logico complessivo* col quale un certo prodotto viene eseguito o realizzato; quando il dispositivo cambia allora, e solo allora, è lecito parlare di cambiamento di genere; quando il dispositivo resta lo stesso e variano soltanto i contenuti o soggetti cui esso mette a capo, la distinzione in generi risulta estrinseca, debole e problematica; ciò che conta, insomma, è la tecnologica di un dato dispositivo e non i suoi esiti contenutistici [...] la "pittura ad olio" [...] è e deva essere l'unico termine di riferimento e di distinzione generica nei confronti, ad esempio, dell' "affresco" o della "tempera"». <sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> M. Costa, *L'estetica dei media*, Roma 1999, p. 42.

<sup>34</sup> Ivi, p. 104-105.

Si possono criticare alcuni punti deboli in questa teoria, dovuti al fatto che Costa sembra essere andato troppo oltre McLuhan. Innanzitutto l'interpretazione di contenuto e di medium: per McLuhan il contenuto non è l'opera in sé, come si presenta ai nostri occhi, quanto la storia raccontata, il modello dipinto, gli oggetti rappresentati ecc.; quelli che Costa chiama «modi della significazione» sono proprio l'opera stessa, il modo in cui essa si presenta ai nostri occhi, come essa ci parla, ovvero l'autentico medium. Il rischio che corre la teoria di Costa è di subordinare completamente l'opera d'arte non al «come» è stata realizzata, ma al «con che cosa», agli strumenti utilizzati, alle tecniche, anche se queste non si lasciano mostrare nell'opera stessa. Un riflettere sull'arte non può che partire dall'opera empirica che abbiamo sotto gli occhi. D'altronde la stessa *Les demoiselles d'Avignon* è un'opera di «olio su tela», e per Costa non è sensato distinguerla da centinaia di altri «olio su tela», perché, per lui, il medium resta lo stesso. Ma il vero mezzo di quest'opera è propriamente il cubismo, ovvero un messaggio, una teoria che ci obbliga a ripensare la nostra sensibilità, il nostro modo di vivere e di sentire il mondo. Mezzo proprio in quanto «medio», tramite di comunicazione, messaggio allo stato puro: e in Picasso è forse «l'olio su tela» a trasmettermi dei significati? Decisamente no.

È pur vero che le convinzioni di Costa sembrano più coerenti ed interessanti se in relazione all'immagine elettronica: qui il contenuto (narrazione, soggetto...) tende a scomparire, così come qualsiasi tipo di supporto; l'immagine è assolutamente immateriale, non si serve di tele, di carta o di pellicole; essa si è «logicizzata» e «matematizzata» nel momento in cui l'artista, per le sue creazioni, si affida a *software* informatici. L'interesse e le motivazioni che spingono molti di questi nuovi artisti ad operare per mezzo di computer e di interfacce tecnologiche, sta proprio nel fatto che il medium com'era inteso da McLuhan, da Picasso e da altri avanguardisti del Novecento ha ceduto il passo al medium così inteso da Costa: gli artisti vogliono mostrare, a se stessi ed agli altri, che cosa riescono a fare attraverso programmazioni e capacità di calcolo, in una ostentata dimostrazione di tecnicismi e effettistiche prive di significato:

«[...] il testo postmodernista – di cui ho assunto che il videotape in questione sia un esemplare privilegiato – si definisce come una struttura o un flusso di segni che resiste al significato. [...] Il referente e la realtà ora scompaiono del tutto, e persino il senso – il significato – si problematizza».<sup>35</sup>

Questo diventa il nuovo messaggio: la sorpresa che si prova a vedere queste nuove immagini affonda le sue radici nel fatto che non appartengono al nostro mondo ed alla nostra realtà, e ci stupiscono proprio per essere «forma allo stato puro», o come dice Costa, «*epifanie ritratte in sé*».

La funzione di controambiente sembra essere totalmente delegata: il potere di fascinazione dell'arte postmoderna per molti versi si limita a riflettere l'ambiente sociale che la circonda, senza opporsi ad essa in alcun modo. La totale assuefazione e il radicale intorpidimento all'orizzonte mediale sembra essersi compiuto, proprio quando, come accade oggi, l'arte stessa, deputata

---

<sup>35</sup> F. Jameson, *Postmodernismo*, Roma 2007, pp. 87, 110.

storicamente alla comprensione critica del mutamento antropologico derivante dagli sviluppi tecnologici, rinuncia a questa sua funzione, preferendo rispecchiare la realtà instaurando un circolo di perpetuata identità.