

Mediologia della letteratura, dell'arte e dello spettacolo

© Giovanni Ragone 2012

Analizzare un testo letterario, o un'opera artistica o audiovisuale

Come esercizio, provate a utilizzare le suggestioni contenute nelle slide 6, 7, 8 per analizzare la poesia di Charles Baudelaire (Spleen IV), slide 3 e 4, e il raccontino di Aldo Nove (Yogurt), slide 5.

Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, 1857 - Spleen, IV

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;
Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.

- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

« Quando come un coperchio, il cielo basso e greve
schiaccia l'anima che geme nel suo eterno tedio,
e stringendo in un unico cerchio l'orizzonte
fa del dì una tristezza più nera della notte,
quando la terra si muta in umida cella segreta
dove sbatte la Speranza, timido pipistrello,
con le ali contro i muri e con la testa nel soffitto marcito;
quando le immense linee della pioggia
sembrano inferriate di una vasta prigione
e muto, ripugnante un popolo di ragni
dentro i nostri cervelli dispone le sue reti,
furiose ad un tratto esplodono campane
e un urlo lacerante lanciano verso il cielo
che fa pensare al gemere ostinato
d'anime senza pace né dimora.

-Senza tamburi, senza musica, sfilano funerali
a lungo, lentamente, nel mio cuore: Speranza
piange disfatta e Angoscia, dispotica e sinistra
infilza nel mio cranio il suo vessillo nero. »

Lo yogurt

È bello comperare dei libri.

Una casa senza libri è molto triste.

Io ne ho 75.

Tutte enciclopedie, perché gli altri fanno disordine.

Molte hanno la copertina in tinta unica, altre, come la storia del fascismo o l'enciclopedia del pescatore moderno, sono di colori diversi.

L'edicolante mi tiene i fascicoli delle enciclopedie dei colori che gli dico. Io le faccio e le metto in casa.

Io, che ho tanti libri, sono Ugo. Ho quarant'anni. Sono del segno zodiacale dei Pesci.

Una enciclopedia che ho è la storia della filosofia. Se la volete leggere, bisogna sapere che all'inizio si capisce, poi no. Alla fine è complicata. All'inizio ci sono delle persone che spiegano che tutte le cose sono fatte di una cosa. Uno dice che tutte le cose sono fatte di acqua, l'altro che tutte le cose sono fatte di aria e così via.

Per me il mondo è fatto di yogurt e lo si capisce pian piano, con la maturità.

Da bambino non lo capisci, prendi le cose senza pensarci, metti via i soldi per comperarle e poi le usi, ci giochi senza pensare a cosa sono fatte.

Il bar che c'è giù, che resta aperto fino alle tre di notte, vende gelati ai gusti.

Sanno ad esempio di cioccolato. O di vaniglia. Poi di yogurt. Ma lo yogurt è semplice o all'albicocca o ad altri gusti. Questo perché l'albicocca sa sí di albicocca, essendo fatta di albicocca, ma ancora prima sa di yogurt, perché è fatta di yogurt, è yogurt all'albicocca da cui, dopo, traggono l'albicocca pura e la vendono, e così per gli altri gusti e le altre cose.

Prendi ad esempio le torte del Mulino Bianco. Vai a controllare gli ingredienti, se ce ne hai una in sala anche tu. C'è scritto che è resa morbida con lo yogurt all'albicocca.

Prima dello yogurt il mondo era duro, pieno di dinosauri e bestie spiegate nell'enciclopedia sugli animali preistorici. Gli uomini non mangiavano lo yogurt ed erano completamente scemi.

Erano bestiali. Pian pianino si è capito che è inutile litigare, perché tutto è fatto di yogurt, tutte le cose sono uguali e non vale la pena di prendersela troppo. Questa è la storia della filosofia spiegata per benino.

Credo che non tutti (quasi nessuno) sanno questa cosa. Per saperla bisognerebbe comperare dei libri che aiutano a pensare, non solo giornaletti pornografici e i romanzi d'amore delle donne, perché questi sono sí fatti di yogurt come tutte le cose che esistono, ma sono duri, sono preistorici, parlano di tutt'altro e uno non si accorge di come vanno le cose, scende in piazza a fare le manifestazioni con i comunisti, non compera più lo yogurt, compera i dessert Galbani, li mangia senza pensare a cosa sono realmente fatti, si allontana dallo yogurt, passano gli anni e nel corso dell'esistenza non combina niente, va avanti nella vita così, senza né arte né parte fino a che muore e ridiventa yogurt.

L'analisi mediologica

Frame/sistema mediale

entro e attraverso il quale il prodotto/testo (oggetto mediale) è comunicato, definendosi come specifico medium composto

Funzioni narrative

L'articolazione in sequenze

La fabula

L'intreccio

Il frame narrativo

La struttura di intreccio come funzione di un immaginario:

I motivi dei personaggi e dell'azione:

L'ambiente spazio/temporale:

Il modello narrativo generale:

Commento:

Funzioni socio-simboliche

Il consumo: destinatari, intenzionalità dell'emittente riguardo agli effetti, selezione dei media, caratteristiche dello sharing

Il ciclo produttivo: il funzionamento industriale e economico-aziendale del ciclo di produzione-consumo

Le pratiche di fruizione e di riuso, e il valore della fruizione per la costruzione di relazioni e linguaggi sociali

Il tipo di produzione nello schema di F. Colombo (grillo/corvo/topo/gatto):

Le funzioni sociali della comunicazione dell'oggetto: per la comunità (know how, allarme); per l'individuo (eticizzazione, status); per il medium (consolidamento, allargamento).

Usi e gratificazioni del lettore (bisogni cognitivi, affettivo-estetici, di integrazione psicologica, di integrazione sociale o negoziato sociale, di evasione o allentamento).

Agenda setting

Simbolismi dell'immagine

Simbolismo del modello narrativo

Funzioni semio-mediali

Ritmo del consumo:

Archetipi/stereotipi:

Mitologie:

Tipo di semiosi: fra testualizzata (immagine) e logica/dialogica (saggio), con effetto...

Sincretismo: dei media e degli archetipi/miti.

Prevedibilità:

Vettori pubblicitari: familiarità, straniamento, eros, iperbole, (con effetto...)

Vettori del rischio: prevalenza strutturale di semi-catastrofe o di catastrofe

Livelli di sinestesia

Impatto emozionale

Livelli meta-estetici: la bellezza è...

Metafore del corpo:

Figure/sfondo:

Figure del linguaggio e dello stile:

Struttura mediale, a livello di segnali espressivi (le apparizioni e gli usi di altri media nel testo e nella ricezione)

Livelli di apertura e chiusura del senso

Diagnosi della deriva mediale/metafore della comunicazione

Tesi di mediologia della letteratura

- I. *Le arti come media anti-anestetici e contro-ambienti metaforici*
- II. *L'opera e la tecnologia: sensorio, mediamorfosi, immaginari*
- III. *Le arti come attori dell'innovazione (tecnologica, mediale e culturale)*
- IV. *Le arti e la letteratura come media ibridanti*
- V. *La metafora artistica e i quattro poli della mediamorfosi*
- VI. *Il carattere tendenzialmente schizofrenico della forma estetica*
- VII. *Forma del testo e forma mentis*
- VIII. *L'ibrido: tra metafore e codici di controllo*
- IX. *Le radici: desiderio e paura come genesi della metafora*

I. Le arti come media anti-anestetici e contro-ambienti metaforici - 1

- Con il termine “mediamorfosi” intendiamo l’evoluzione dell’ambiente mediale/culturale; l’anestesia è secondo McLuhan quella sorta di torpore, di auto-atrofizzazione del sensorio, di carattere difensivo, che succede a un primo stadio di euforia ad ogni passaggio evolutivo che “estende” uno dei nostri sensi attraverso le tecnologie della comunicazione.
- La funzione delle arti è strategica, difficilmente sostituibile: risvegliando correnti di consapevolezza, stati di coscienza attivi (o anche conflittuali, ma proprio per questo “plastici” e adattivi), esse rendono sostenibile il conflitto intrapsichico, e reversibile la conseguente an-estetizzazione che si genera a causa della difficoltà di adattamento a un ambiente mutato. Una difficoltà che affligge il corpo-mente del soggetto e la cultura nel suo insieme.
- Ogni forma artistica agisce come controambiente, in relazione a un ambiente che ha “saturato la percezione”, al punto da rendere impercettibile il suo carattere particolare.
- Per McLuhan, anche l’operazione artistica - inclusa naturalmente la letteratura, la poesia, il romanzo - è un medium, e come ogni medium traduce una struttura dell’esperienza umana in un’altra. Questo trasporto - fisico e virtuale al tempo stesso - è il suo senso implicito, metaforico.

I. Le arti come media anti-anestetici e contro-ambienti metaforici - 2

- Ogni opera d'arte, in quanto specifica tecnologia della comunicazione artistica creata e/o adattata per una specifica operazione metaforico-mediale, comporta una più o meno intensa attività di interpretazione, di selezione e di individuazione dell'ambiente, capace di darne una nuova versione possibile; ogni singola opera tende a funzionare come nuovo medium, poiché l'operazione artistica è comunicazione al suo grado massimo, vale a dire produzione attiva e almeno in parte originale di nuova forma, immaginario ed esperienza (soggettività), che rigenerando e trasferendo altre forme, immaginari ed esperienze cambia a sua volta l'ambiente e la soggettività stessa (la psiche, l'"anima"; la cultura, la "memoria" vivente).
- Il carattere specifico del medium artistico consiste nella creazione di "contro ambienti" o "controcampi" finzionali, conoscitivi/creativi, che lavorano sulle strutture e le figure della cultura e ne generano altre. Si tratta di "luoghi" dove è possibile compiere esperienze di particolare valore simbolico, per le comunità e gli individui, che li utilizzano come tecnologie del sé.
- Dal torpore alla consapevolezza, naturalmente in molti modi e gradi diversi.

II. L'opera e la tecnologia: sensorio, mediamorfosi, immaginari - 1

- Ogni arte poggia su una specifica struttura tecnologica. La letteratura, per esempio, crea il suo contro ambiente con la parola più la scrittura e la lettura; e di qui deriva una sua grande versatilità nei sistemi di ibridazione con gli altri media. La parola infatti riesce a ri/mediare tutti i sensi, creando attraverso la lingua ogni tipo di immaginazione (visiva, auditiva, tattile, ecc.).
- Una superiorità della letteratura rispetto alle altre arti è durata a lungo, a causa dei limiti fisici a cui la rappresentazione visiva o plastica era costretta fino alla diffusione su grande scala della riproducibilità meccanica di oggetti fissi e a quella elettromeccanica di immagini in movimento e di suoni, e fino all'invenzione dei media simultanei elettrici (la radio e la televisione); un forte vantaggio la letteratura ha mantenuto nei due millenni e mezzo di convivenza con l'altra tecnologia basata sulla parola: il teatro, per i limiti di durata della performance spettacolare e le difficoltà organizzative della messa in scena (in entrambi i casi ancora limiti fisici).
- Già a partire dai viaggi interiori e fantasmatici di Baudelaire e Poe e dalla "totalità" dello spettacolo wagneriano le arti della parola sembrano progettare e anticipare le nuove tecnologie della comunicazione e l'arrivo del cinema. Ma come si struttura "tecnologicamente" il movimento metaforico di trasporto, in particolare nell'operazione della letteratura?

II. L'opera e la tecnologia: sensorio, mediamorfosi, immaginari - 2

- Possiamo indagare la struttura tecnologica (e il “potenziale” tecnologico) dell'opera d'arte su almeno tre livelli comunicanti:
- A) Il piano percettivo: il medium/testo letterario comporta scelte tecniche di gestione del sensorio (e del ciclo emozione-sentimento-pensiero cosciente che si innesca a partire dallo stimolo e dal “ricordo” sensoriali) utili a trasferire via via il lettore da uno stato virtuale a un altro, selezionando ogni volta dei tratti specifici di un ambiente e del modo di percepirlo, e abbandonandoli per passare in modo associativo o contrastivo a un altro ambiente e a un altro orientamento della percezione.
- B) Il piano della mediamorfosi: allo stesso tempo, il medium/testo gestisce un continuo processo di ibridazione tra “architetture” o “macchine” o “flussi” mediali eterogenei, segnalando direzioni e conflitti della mediamorfosi e offrendosi come campo di esperienza fondamentale di quelle derive e di quelle lacerazioni che investono ambiente e soggettività.
- C) Il piano della ri/mediazione e ri/elaborazione degli immaginari: il medium/testo gioca su metafore e narrazioni archetipiche e su cliché eminentemente figurali, oltre che strutturali.
- Come tecnologia del sensorio, come laboratorio dell'ibridazione mediale e come sperimentazione sugli immaginari, la forma estetica dell'opera si configura quindi come un processo di cambiamento e trasporto metaforico.
- A ogni livello, e complessivamente, l'opera rielabora dunque in modo attivo (anche se spesso in modo inconscio o enigmatico) gli stati dell'ambiente e della soggettività (l'io/noi): il soggetto fuso con la comunità sociale, la percezione, il corpo, lo spazio/tempo, l'immaginario, vale a dire il senso profondo della

III. Le arti come attori dell'innovazione (tecnologica, mediale e culturale) - 1

- Le arti non funzionano soltanto come fattori di consapevolezza attiva e antianestetica nell'adattamento all'ambiente, ma sono anche esse stesse attori fondamentali dell'innovazione, nonché della sua interiorizzazione e del conseguente rimodellarsi del paesaggio mediale.
- Il rapporto tecnologia/cultura (intendendo per cultura la forma estetica nel suo complesso: percezione, media, modelli del comportamento e dell'immaginario), non è deterministico. Anzi i due poli - prevalentemente - si invertono. Ad esempio la tecnologia della stampa viene inventata in seguito a una accentuazione di una particolare struttura del sensorio:

la meccanizzazione dell'arte degli amanuensi [...] fu la prima traduzione del movimento in una serie di fotogrammi statici o di inquadrature... [e questa a sua volta] confermò ed estese la nuova accentuazione visiva della conoscenza applicata, fornendo così la prima merce ripetibile uniformemente, la prima catena di montaggio e la prima produzione di massa.

- Secondo McLuhan, dunque, l'invenzione di Gutenberg "confermò ed estese" un processo culturale di lunga durata (con i suoi aspetti che investono la percezione, l'ambiente mediale, i modelli e gli immaginari), iniziato già nel mondo antico, vale a dire il distacco dell'immagine dal corpo e dall'immediatezza tattile della percezione, o detto in altro modo la "definizione", l'"oggettivazione" dell'immagine e del pensiero che era nel mondo arcaico condensato e fuso in immagine.

III. Le arti come attori dell'innovazione (tecnologica, mediale e culturale) - 2

- Nel corso di secoli, le arti – la pittura, il mosaico e la miniatura dal mondo antico a quello bizantino e medievale; ma anche la letteratura, dall'elenco delle navi nell'*Illiade* alla forma estetica del *senhal* nella poesia trobadorica al discorso logico-dilemmatico di Machiavelli, hanno collaborato a sospingere e intensificare il processo di distacco dell'immagine, a mutare la forma estetica nella percezione e nelle pratiche rituali, narrative, e sociali, a tradurre l'immagine (tattile) in una costruzione visiva-concettuale oggettiva e distaccata dal soggetto. Di lì *deriva* l'innovazione tecnologica "esplosa" tra XV e XVII secolo (la tipografia, ma anche per esempio gli strumenti cartografici, l'invenzione di macchine per il calcolo veloce, o la notazione musicale standard).
- Con l'estensione e diffusione dei modelli della riproducibilità, resi possibili e potenziati dalle nuove tecnologie, si generarono i modelli a noi familiari della modernità in Occidente. Sulle ceneri dell'immagine/organismo plastico, sostituita dal punto di vista razionalizzante, e dalla "magia" meccanica e riproduttiva della "camera obscura" cinque-seicentesca, si installò il dominio moderno della macchina-mondo, basata sulla prospettiva oggettivante e analitica del testo stampato. E l'evoluzione del complesso mente/corpo si è realizzato in buona parte mediante la sperimentazione delle arti (media spettacolari e conoscitivi, "protesi tecnologiche" privilegiate del sensorio), che sospingevano verso nuove tecnologie dell'immagine isolata e fissa, e verso forme "razionali"...

IV. Le arti e la letteratura come media ibridanti

- Secondo McLuhan, quando nell'ambiente mediale/culturale intervengono significative trasformazioni, la violenza del rivolgimento viene attenuata dall'invenzione di media ibridi tra vecchie e nuove tecnologie. E le arti hanno grande importanza anche sotto questo aspetto, vale a dire nel creare forme estetiche ibride. La pittura rinascimentale sperimentò un ibrido tra icona figurale e punto di vista completamente artificiale e fisso sullo spazio; una ipostatizzazione vincente di una percezione "visiva" regolata, che funzionò come un "ponte": un adattamento in forma attenuata all'omogeneizzazione del mondo innescata dalle facoltà di analisi e oggettivazione attraverso il testo stampato, in fase di predisposizione alla esplosione dello sguardo esplorativo, analitico e meccanico.
- Del resto, la centralità della forma estetica della stampa, storicamente, non arrivò mai a dominare esaustivamente il campo, nemmeno nel tardo XVI e nel XVII secolo, tra le forme ibride attenuanti (tesi IV) e quelle antian-estetiche, parodiche e drammatiche (tesi I), a partire dai forti inizi del romanzo e del teatro moderni, con Cervantes e Shakespeare, come anche della scena pittorica, con Caravaggio.

IV. Le arti e la letteratura come media ibridanti - 2

- Anche mentre le strutture basate sull'assoluto dominio del "punto di vista" riproducibile meccanicamente giungevano a surriscaldare e ipostatizzare, più o meno due secoli dopo l'invenzione della stampa, la nuova mente tipografica e a stringere il suo intreccio in una organizzazione "nazionale" con sempre maggiore interdipendenza, regolazione, calcolo, istituzionalizzazione e isolamento dell'io, forme ibride, di compromesso, come il "recitar cantando" nel melodramma sei-settecentesco, favorivano l'adattamento. E invece l'invenzione di contro-ambienti visionari e frammentari, come quelli tragici e bizzarri di Goya o quelli satirici di Sterne, segnalava le fratture del soggetto.
- Nuove sensibilità artistiche, considerate outsider, alienate, avrebbero preparato di lì a poco, con Baudelaire e Poe, il ritorno del magico, dell'incantamento: il nuovo uomo integrale, cioè intuitivo e irrazionale dell'era elettrica, il "ritorno all'orecchio", all'audio-tattile, nuova e radicale rivoluzione che principia nel XIX secolo e riconquista il mondo nel XX.
- L'ibridazione rallenta, l'innovazione nella forma stimola il cambiamento. Conviene considerare l'intero campo delle arti come una zona di ibridazione e di interfaccia.

V. La metafora artistica e i quattro aspetti della mediamorfosi

- McLuhan individua il movimento che in generale possiamo individuare sotto il termine “metafora” (trasformazione e traduzione di noi stessi e dell’ambiente da una forma a un’altra) lungo i quattro processi simultanei o quasi di cui facciamo esperienza con i media: è la “tetrad”, formalizzata in *The Law of Media*. Proveremo a esemplificare su un periodo definito:
- Dei quattro processi (che vanno generalmente in parallelo, o con qualche asincronia), il primo consiste nel corroborare attraverso metafore i processi di “rapida traduzione” e rivolgimento o rovesciamento di una cultura investita dal cambiamento tecnologico. Surriscaldamento e rovesciamento. Come esempio possiamo assumere in questa sede il lavoro su tutti i fronti compiuto dal Futurismo nel “surriscaldare” e “intensificare” la macchina, traducendo la rivoluzione dei media elettrici che si innestava sulla metropoli in “figure” audio tattili e in strutture a base ipermeccanica e simultanea. Esempi su cui ha ragionato McLuhan riguardano
XXXX
- Il secondo processo estende definitivamente i nuovi modelli della soggettività nel corpo della cultura (a questo servono nella modernità soprattutto le arti “industriali”, di massa, popolari e seriali, ibride ma ad alto tasso di creatività artigiana; si pensi per esempio a Salgari e Verne per la fase estrema della modernità esplorativa gutenberghiana, o al serial televisivo per la fase “liquida” della post-modernità).
- Il terzo rimuove dalle abitudini percettive e dalle pratiche culturali vecchie strutture e interi modelli; per esempio: l’arte *pompier* cade in disuso nell’ultimo ventennio dell’Ottocento, quando il gusto estetico borghese si orienta sull’artigianato del liberty, ibrido tra avanguardie artistiche e serialità industriale.
- Quarto processo: sperimentazione e innovazione; nei contro ambienti della letteratura e delle arti (non solo lì, ma soprattutto lì) si coltivano sensibilità aliene rispetto all’ambiente dominante, si provvede a rappresentare l’endemica schizofrenia indotta dal conflitto mediale, si recuperano anche tratti di culture passate e rimosse in epoche precedenti, e infine si creano nuove configurazioni del sensorio e dell’ambiente (Baudelaire, Dostoevskij, D’Annunzio, Musil, Joyce...).

VI. Il carattere tendenzialmente schizofrenico della forma estetica - 2

- Pure attenuate dall'ibridazione e "sitate" temporalmente in epoche ben determinate, le fratture provocata dai successivi ribaltamenti percettivi, tecnologici, mediali - e soprattutto l'avvento della centralità del "visivo", il successivo "ritorno" all'orecchio dell'era "elettrica", e la fase attuale della globalizzazione e dell'ambiente digitale - hanno lasciato tracce profonde nella psiche e nella cultura. Una tesi fondamentale di *Gutenberg Galaxy*:
L'INTERIORIZZAZIONE DELLA TECNOLOGIA DELL'ALFABETO FONETICO TRADUCE L'UOMO DAL MONDO MAGICO DELL'ORECCHIO AL MONDO NEUTRO DELLA VISTA; e dunque LA SCHIZOFRENIA È FORSE UNA CONSEGUENZA NECESSARIA DELL'ALFABETIZZAZIONE.
- Diversamente dalle culture orali, l'individuo del mondo letterato e a lungo plasmato dalla stampa (un io "gutenberghiano") si forma nella mediazione con un gran numero di oggetti e di eventi fissi e preformati, che lo spingono verso un apprendimento e un pensiero basati su rapporti spazio-temporali e di causalità meccanica.
- Nel mondo arcaico e folclorico dell'udito, "caldo e iperestetico", le parole avevano un potere magico. Nel mondo dell'occhio, "relativamente freddo e neutro", soprattutto da quando la stampa ha permesso la diffusione e la centralità culturale delle tecnologie visive dell'alfabeto fonetico, le parole sono entrate in processi seriali, meccanici e astratti. Tra i due mondi si è aperta una frattura nel seno stesso della mente. Tale schizofrenia, presente in tutti gli uomini letterati da quando fu inventato l'alfabeto fonetico", è fonte di disagio, e allo stesso tempo è fonte primaria del processo di detribalizzazione, e della via obbligata verso la libertà e l'individualizzazione.

VI. Il carattere tendenzialmente schizofrenico della forma estetica - 2

- Con l'era elettrica, in senso inverso e ricomponendo tendenzialmente la scissione, si torna dall'occhio all'orecchio: "oggi qualsiasi bambino occidentale cresce di nuovo in un simile mondo magico e ripetitivo allorché ascolta la pubblicità alla radio e alla televisione". Sulla ricomposizione della condizione scissa in un ambiente compiutamente "tattile" e di più, "mentale", in un futuro prossimo, McLuhan coltivava una sua visione ottimistica e probabilmente illusoria.
- Perché la scissione tra controllo logico e passione immersiva, tra pensiero superiore e corpo, e il conflitto tra i media nel seno stesso della mente resta comunque endemico e spesso acuto. Ed è un conflitto diuturnamente gestito soprattutto negli ambienti massmediali, dove ci si allena alla schizofrenia interpretandola come un'ovvia e quindi di per sé scarsamente percepibile condizione post-umana (ci si immerge in decine di scene del crimine al giorno, affidandoci a tutte le variabili del controllo della casualità - e peggio, del lato oscuro e fuori controllo della psiche - attraverso ogni sorta di tecnologia).

VII. Forma del testo e forma mentis - 1

Alla base del (politico) moderno c'è secondo McLuhan la conoscenza visiva, "razionale", che paradossalmente pone il soggetto in stato di autoipnosi, separandolo dal mondo e ipostatizzando la sua condizione come "potere" sul mondo, come garanzia di controllo. Secondo McLuhan, Machiavelli era stato "ipnotizzato da quel particolare segmento di esperienza che egli aveva isolato per elevarlo alla più alta intensità di consapevolezza".

Ecco un brano del "Principe" di Machiavelli

1. *In che modo si devono governare le città o i principati che, prima di essere occupati, vivevano secondo le loro leggi?*

Quando quelli Stati che s'acquistano, come è detto, sono consueti a vivere con le loro leggi e in libertà, a volerli tenere ci sono tre modi: el primo, ruinarli; l'altro, andarvi ad abitare personalmente; el terzo, lasciarli vivere con le sue leggi, traendone una pensione, e creandovi dentro uno Stato di pochi che te lo conservino amico. Perché sendo quello Stato creato da quello principe, sa che non può stare senza l'amicizia e potenza sua, e ha a fare tutto per mantenerlo. E più facilmente si tiene una città usa a vivere libera, con il mezzo de' suoi cittadini, che in alcuno altro modo, volendola preservare. In esempio ci sono li Spartani e li Romani...

Qualche pagina prima, Machiavelli ha analizzato le ragioni della sconfitta di Luigi XII, che tra il 1498 e il 1513 si è impadronito di *due terzi* dell'Italia, e poi l'ha perduta. Il re di Francia ha compiuto *cinque* errori ("spenti e' minori potenti [ossia gli stati minori suoi alleati, come Firenze, Mantova, Ferrara], accresciuto in Italia potenza a uno potente [alleandosi con il Papa], messo in quella uno forestiere potentissimo [il re di Spagna, insediato a Napoli], non venuto ad abitarvi [come usavano fare i luogotenenti di Alessandro], non vi messo colonie [come i Greci e i Romani]"), *più un sesto* errore [il conflitto con Venezia, prima alleata, e unico contrappeso rimasto contro Chiesa e Spagna], quello che ha deciso la partita su uno scacchiere già compromesso dalle mosse sbagliate. *Sei modi* di perdere. E *tre modi* di conservare i territori conquistati: la riduzione in servitù (della crudeltà si ragiona poco dopo); il trasferimento del centro del potere (se ne è discusso prima, analizzando il caso della signoria di Milano); la creazione di uno Stato vassallo, governato da una oligarchia, che mantenga in parte i vecchi ordinamenti. L'ultima è *la soluzione migliore*, sulla base degli esempi antichi e moderni, perché favorisce una alleanza di interessi tra i cittadini (che vogliono essere almeno relativamente liberi e mantenere leggi proprie), i governanti (che dipendono in realtà dalla forza militare e politica del principe invasore) e il principe stesso (che si procura la stabilità del dominio, più un tributo).

VII. Forma del testo e forma mentis - 2

Come funziona il discorso di Machiavelli? Distanza gli eventi e li analizza isolandoli; visualizza spazialmente la mappa; categorizza i comportamenti politici, e i comportamenti di relazione in generale; connette tutti questi *item*, del passato e del presente, in un quadro di regole; collega e ordina gli articoli del ragionamento in un quadro compatto e conseguente. Gli *item* vengono dunque organizzati in un "sistema", con le sue "applicazioni".

Lo *scambio simbolico*, il piano degli immaginari, viene addensato in poche super-metafore (ruina, libertà, abitare, Stato di pochi, principe...), riducibili al sistema e private - più che si può - di qualsiasi energia archetipica o enigmatica.

Ingegnerizzando lo scenario degli eventi e riducendo al minimo l'energia immaginifica delle metafore (isolate qui dall'esperienza dei sensi e dei sentimenti), questa struttura del discorso allude all'orientamento complessivo del processo culturale che il testo di Machiavelli punta a intensificare (la quasi totale prevalenza della "vista" astratta), e rinvia a un lettore totalmente concentrato sulla decodifica del testo scritto, che diviene utile anche come manuale da conservare e da assumere come guida e base di ulteriori analisi; anche l'"abitare", l'"amicizia", e il "vivere liberi" che compaiono nel passo di esordio come unici media che potrebbero implicare una percezione e un orientamento plurisensoriale e non "visivo" sono completamente riconvertiti in decisione razionale e politica che il soggetto è chiamato ad assumere, o al più in "residuo".

Tornando al testo come *tecnologia di interfaccia* ibrido, nel *Principe* il ragionamento si oggettivizza in scrittura neutra, amorale, e nella sua esecuzione non esige più un'intonazione musicale e sacrale. Il sillogismo utilizzato a piene mani da Machiavelli, come il suo tipico procedere per *dilemmi* (o... o...) dipende da una rappresentazione "grafica", "astratta", della comunicazione, e porta a uno scetticismo "registrato" (l'emittente tende a credere non tanto alle azioni, che in genere dipendono da motivazioni complesse e non tutte controllabili, quanto alla loro classificazione attraverso la lettera).

VII. Forma del testo e forma mentis - 3

- Il fenomeno della scrittura-sistema di Machiavelli viene da molto lontano. Come ha osservato Jack Goody, mentre fin dall'antichità si usavano tecniche della memoria a breve termine per *imprimere la scrittura* in un ambiente orale (ricopiare il testo a mente, impararlo a memoria), insieme alla stampa si sono diffuse su larga scala tecniche grafolinguistiche cognitive via via più sistemiche e astratte (parola "vista", tabelle, matrici), che spostano l'informazione nella memoria a lungo termine, da dove verrà ripresa e combinata.
- Ancora oggi, leggere - perfino leggere un quotidiano (forma ibrida con la "commozione" televisiva) o un romanzo (controambiente artistico o ibrido seriale con altri media) - comporta tendenzialmente la negazione dell'interattività, la concentrazione su un testo, e non la *partecipazione* a un'enunciazione. Comporta la decontestualizzazione, la spersonalizzazione, la complessità, e una società stratificata e differenziata a cui riferirsi come "ordine" e controllo del vissuto. La comunicazione viene "differita", spostata, come risultato eventuale di una tecnica che la produca, e lo stesso vale per tutte le forme della "comunità".
- Lo stesso sillogismo, come *solving* di problemi di tipo logico, in contesti definiti, implica una competenza stratificata e specializzata. Il discorso di Machiavelli, intensificando la forma mentis "visiva" e la necessità di acquisire conoscenze, abilità, competenze specifiche sia come destinatario che come emittente (sempre sullo sfondo della voce interna, orale-mentale), implica inoltre - al di là del sillogismo e dell'andamento "dilemmatico" (o ... o...) - alcune altre particolari scelte linguistiche tipicamente riconducibili alla percezione "visiva" ed "esclusiva": per esempio
 - il ricorso ai nomi più che ai verbi,
 - una sintassi complessa che riempie tutto lo spazio e non lascia nulla da riempire alle competenze del lettore, ad es. l'uso dell'indicativo, dell'infinito e del gerundio più che dell'imperativo e dell'interrogativo,
 - blocchi concettuali che esplicitano presupposti dati, e in definitiva con l'intera organizzazione subordinata alle idee da dimostrare (ipotesi, affermazione ricorrente, o costruzione a sviluppo dell'ipotesi)

VII. Forma del testo e forma mentis - 4

- Il trattato di Machiavelli funziona come accumulo di conoscenze del passato, e come trasferimento tesaurizzato e mediato del sapere. La scrittura accoppia le parole a una *prospettiva "visiva"* basata su una logica strutturale; il discorso è *legato*, controllato entro quella prospettiva; le singole parole vengono colte come ideogrammi, assumono una carica simbolica controllata e preordinata. La separazione della scrittura dalla voce, portata a un tale grado di rimozione della voce stessa, permette di scorrere i testi e di consultarli in maniera efficace, e di interiorizzare individualmente il senso.
- Ma essa inaridisce il rapporto con il corpo e l'Altro, artificializza la memoria, sottopone la vita alle "leggi" della politica, soffocando la "pratica", il "costume", e rafforza lo squilibrio a favore del potere di chi detiene il discorso: il segretario, il politico, lo sguardo freddo, impersonale, la logica irrealista.
- Per questo Machiavelli viene identificato con il diavolo (dalle culture religiose e dall'oralità popolare), così come con il libertino e con il politico (dalle culture sotterraneamente irreligiose dell'ancien régime): ma si tratta della *forma mentis* emergente della cultura occidentale, intensificata dalla forma estetica del testo, e non senza una discreta dose di spirito provocatorio.
- Il *Principe* si pone infatti in modo antinomico rispetto al mito umanistico del "primato" italiano (basato sul recupero del primato di Roma antica e cristiana, tanto quanto sulle nuove basi economiche avanzate delle Repubbliche fiorentina e veneziana e dei principati centro-settentrionali); quel mito non ha retto, gli stati italiani sono in balia di un nuovo contesto di forze; per Machiavelli la causa della rovina non è nella debolezza o nella follia di uomini in preda dell'avidità e di ogni sorta di superstizione, come crede Erasmo (nel satirico e liberatorio *Elogium Moriae*); gli uomini sono *tristi*, vale a dire obbediscono a passioni e interessi *prevedibili* nel loro agire situato, e dunque controllabili. Purché ci sia la capacità di farlo, con un principe competente.
- Per la *forma mentis* occidentale si tratta di un passo non indifferente nel suo itinerario egemonico verso il dominio "visivo" sul complesso mente-corpo. Quello che problematicamente continuiamo a chiamare identità, soggetto, io.

VIII. L'ibrido tra metafore drammatiche della mediamorfosi e codici di controllo - 1

Le arti intensificano la consapevolezza nell'ambiente dei media, anche con rappresentazioni drammatiche; oppure intensificano la spinta verso l'innovazione; oppure intensificano i processi di ibridazione, che rendono meno faticoso il cambiamento. Di solito, in qualche misura tutte e tre le azioni dell'arte sono in campo, ma una più delle altre.

Testi e opere artistiche ibridi collaborano all'interiorizzazione dell'ambiente mediale attraverso la diffusione di una *forma mentis*: una particolare configurazione dei processi relativi alla percezione, alla relazione con l'ambiente mediale e alla rimediazione degli immaginari: i modelli "creativi" vengono utilizzati per canonizzare in senso attivo le regole per produrre l'immaginario entro media stabilizzati. Inoltre il medium artistico può essere lo strumento per conservare la memoria culturale, quando viene trasformato in archivi di oggetti fissi, in musei e storie della letteratura (da dove può essere "recuperato" nella mediamorfosi, entrando a far parte di una nuova configurazione).

Nell'evoluzione culturale c'è un pendolo fra conservare e costruire, tra adattare e innovare. Nel mondo antico, tra la cultura orale, che organizzava la memoria in narrazioni metaforiche (stabili ma flessibili, metamorfiche e dinamiche), e la forma mentis della scrittura, che apprendeva a conservare e organizzare l'informazione in testi e archivi, e a canonizzare e codificare. Da allora, almeno nel mondo occidentale, l'evoluzione della cultura (e dei soggetti?) avviene tra scissioni e ibridazioni dei due sistemi, in una continua oscillazione tra la prevalenza dell'archivio/sistema, fatto di oggetti scritti o comunque fissi, e la prevalenza della metafora, ossia di processi dinamici e metamorfici..

VIII. *L'ibrido tra metafore drammatiche della mediamorfosi e codici di controllo - 2*

Forme ibride assicurano un certo equilibrio al pendolo, dal Decameron al Cinquecento.

Ma dal XVII secolo, con qualche avvisaglia nel XVI, la parola stampata in generale, e i media specializzati della comunicazione scientifica, del museo, e soprattutto del giornale, della rivista, del romanzo e dello spettacolo a pagamento in teatro assumono una forza propria, generando la struttura tipicamente "moderna" dell'ambiente mediale cittadino come spazio immateriale. Nella modernità il polo dei codici e degli archivi tende a prevalere e a incorporare nell'ibridazione quello delle arti, in una complessa macchina che ancora oggi chiamiamo "società".

L'energia della Galassia Gutenberg potremmo osservarla nel XVII secolo praticamente dovunque. Nelle arti, nella poesia e nel romanzo, nella pittura e nell'architettura, nella musica, i due paradigmi sono sempre divergenti e compresenti: ascoltate un brano di Telemann e avvertirete distintamente, sommate, le strutture della metafora (per esempio il "ballo sentimentale"), e dell'analisi (serie di suoni algoritmica, costruzione e architettura astratta). Due "eliche" genetiche intrecciate e a contrappunto. Il DNA della modernità intera.

Ancora più tardi, ecco il "salto" evolutivo verso la simultaneità della metropoli, con un "ritorno" della voce e dell'immagine, dove il soggetto inizia ad abitare un mondo sempre più virtuale, e sempre più gestito dal ritmo dei media di massa. Gli ibridi riequilibrano il pendolo verso l'esperienza creativa. Ma la scissione, o la schizofrenia resta una costante...

IX - *Desiderio e paura come radici della metafora* - 1

Il desiderio, come la paura, non è solo una forza biologica incanalata e repressa ma è anche una costruzione sociale che si produce sulla base di pratiche (discorsive), come ha sostenuto Foucault. A strutturare il "discorso" del desiderio e della paura, in termini di repressione ma anche di produttività creativa, sono i poteri:: le istituzioni (più meno "totali"), e i media. Ed è un discorso che controlla, governa la penetrazione del potere sul corpo. Un sapere "scientifico" (o pseudo-tale) governa le pratiche e la sfera del corpo, del sesso e dall'Ottocento anche del trasporto d'amore (sottoposto a sua volta da sempre a una codifica regolata da "norme" anche violente di comportamento sul piano sociale ed economico), ed estende le sue forme "visive" ben dentro il dominio dell'inconscio e dell'immaginario.

Ma le culture vivono anche - e con insopprimibile energia - la tendenza opposta, quella che porta a incarnare il corpo e la sessualità in metafore che hanno il potere di riattivare a livello percettivo la sinestesia, l'esercizio simultaneo di tutti i sensi, come nella mitologia antica (e più a lungo, se pensiamo al corpo immortale del capo e del sovrano nella cultura medievale). Si tratta della radice più importante di tutta la produzione letteraria di tradizione "laica" (e non solo), almeno dal XIV-XV secolo in avanti. Dai Paolo e Francesca danteschi ad alcune tra le novelle più celebri del Boccaccio sorgono metafore che danno forma al contrasto comico o drammatico tra due logiche non componibili dell'immaginario sul corpo, e sul sentimento amoroso; fiuno a Flaubert e al romanzo dannunziano, per esempio.

IX - *Desiderio e paura come radici della metafora* - 2

Una “frattura” decisiva: l’avvento dei mass-media, l’esplosione del giornalismo e del consumo popolare di immaginario serializzato che ha ridefinito attraverso una continua ibridazione (tra visivo-meccanico e audio tattile) la scena e il retroscena dello spettacolo del corpo e del desiderio focalizzandosi sui leader, le star, i vip e ora i “protagonisti” minimi di qualsiasi evento pseudo spettacolare che ecceda il quotidiano, fino a creare una dimensione frammentata, meccanizzata, a dominante “visiva” dell’intera sfera erotica e sentimentale, come del piacere del cibo o di quello tattile-olfattivo del massaggio, del mare, del “viaggio”... Lo spazio privato viene completamente svelato e violato (e del resto, generi ibridi come libelli e romanzi-scandalo, iniziavano a violarlo alla grande già dal XVII e XVIII secolo). La rappresentazione secolarizzata del corpo e dell’amore – quello femminile soprattutto – diventa medium di massa e politica mediatizzata.

La fonte più importante dell’immaginazione è il desiderio, ma non la sola. Un’altra e apparentemente opposta radice, la paura, riguarda anch’essa il corpo e la psiche (la paura del soggetto e dell’ambiente straziati, come del corpo straziato). In quanto *timor* della divinità o *metus* della natura come potenza, affonda a sua volta le origini nei primordi e nella mitologia antica e permane nella lunga durata delle metafore anche nel Medio Evo. Intrecciata con il *pavor* di chi si trova sprovvisto di strumenti in grado di dominare una situazione particolare, inizia assai presto a subire la pressione del discorso scientifico e del governo politico, fino ad essere rappresentata e gestita in nuove strutture e figure metaforiche dai media di massa e dalla politica mediatizzata (in Italia attualmente più della metà dello spazio di “informazione” delle più grandi reti televisive serve a gestire la paura, del crimine, della crisi economica, della catastrofe ambientale, e così via). La letteratura e le arti, sia nelle punte alte, che orientano un *mainstream* delle “avanguardie”, sia nelle correnti seriali e più ibride e di compromesso con le meccaniche e i codici di controllo “visivo”, hanno mostrato dalla fine del Settecento una nuova disposizione ad accogliere la paura e a creare su questa base forme estetiche e metafore. Controambienti che lavorano sull’immaginario dei massmedia, o che lo nutrono serialmente di nuovi ibridi

IX - *Desiderio e paura come radici della metafora* - 3

I mass media e il loro costituirsi come potere discorsivo sul corpo hanno implicato nella modernità un decisivo ri-orientamento delle arti nella loro funzione metaforica. Da un lato le arti reagiscono alle forme sature, pervasive e torpide del discorso sociale, collettivo, massmediale sul corpo, il sentimento, la paura, alle maschere ibride di una dimensione biopolitica, di un potere che ridefinisce la massa. Ma i contro-ambienti artistici sono anche tecnologie del sé, implicano dunque esperienze individuali entro un'offerta di modelli collettivi per la gestione *personale* del desiderio, della paura e in definitiva del nostro rapporto con la vita e il suo termine ultimo, la morte (e ultimamente anche il possibile destino nefasto del genere umano nel suo rapporto insostenibile con l'ambiente).

Anche dopo l'emergere di un dominio del piacere, dagli anni Sessanta, con la civiltà dei consumi e la formalizzazione di filosofie di un eros liberabile dalle gabbie di controllo della civiltà, e anche dopo l'apparente ipersocializzazione collaborativa tra gli individui (l'ambiente digitale connettivo, dagli anni Duemila), tuttavia il pieno e il vuoto del desiderio, con il suo risolversi o non risolversi in apertura o chiusura all'Altro, e l'angoscia, e la rimozione della morte, restano l'intreccio inevitabile e vitale di ogni esistenza; e oggi il lavoro della costruzione della propria persona è se mai ancora più duro, in una fase di labilità e evanescenza delle istituzioni sociali (Touraine).

IX - *Desiderio e paura come radici della metafora* - 4

Desiderio e paura sono per questo il campo d'azione "reale" del potere e dei media. E le metafore delle arti - incluse le forme più seriali e spesso banalmente ideologiche o di compromesso con vecchi codici di controllo che popolano lo spazio televisivo e la stampa popolare - di *questo* "trasporto" di noi stessi, il trasporto nel dominio del desiderio e della paura, ci danno ogni giorno conto a loro volta: serialmente, nelle migliaia di locali di strip tease e lap dance d'infimo livello, camere d'albergo e camere mortuarie standard che popolano le serate televisive e l'esistenza immateriale di miliardi di uomini; ma anche nelle esperienze del limite, di cui sono progenitori Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: la linea d'ombra di Joseph Conrad, la *suite* francese di Irène Némirovsky, il meridiano di sangue o la strada di un paesaggio quasi estinto in Cormack McCarthy... Dove la metafora risponde essenzialmente alla necessità di trovare configurazioni del sensorio, dei media e degli immaginari che "governino" il desiderio e la paura fuori dalla sfera razionale del controllo, della previsione scientifica o politica, o che almeno permettano di reinserire la sfera razionale nella disposizione della nostra psiche rispetto all'ignoto, al fascino, all'ostile. Con il loro rischio fatale.