



Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea Magistrale in
Studi storici, critici e teorici sul cinema e gli audiovisivi

L-ART/06
CINEMA, FOTOGRAFIA E TELEVISIONE

RENÉ BERGER: IL PENSIERO DELLA MOLTEPLICITÀ

**Arti, individui e società nella sfida di un teorico europeo
alle nuove tecnologie**

Relatore

Prof. Marco Maria GAZZANO

Candidato

Valentino CATRICALÀ

Matr. 243813

Correlatore

Prof. Giorgio DE VINCENTI

Anno Accademico 2008/2009

Indice

p. 5 Premessa

René Berger: il pensiero della molteplicità

- 8 I. René Berger: la vita e le opere
- 10 Cenni Biografici e riconoscimenti
- 13 *Scoperta della pittura*(1958)
- 27 *La svolta: Arte e comunicazione* (1972) e *La mutation des signes* (1972)
- 44 *La tele-fissione: allarme alla televisione* (1976)
- 61 *L'effet des changements technologiques* (1983)
- 78 *Il nuovo Golem* (1991)
- 96 *L'origine du futur* (1996)
- 111 Gli ultimi scritti (2002-08)
- 120 II. René Berger e la critica nel suo tempo
1. Tra post-strutturalismo e postmoderno

121	Critica allo strutturalismo
134	Oltre le categorie metafisiche,
143	<i>Cogito ergo sum?</i> Frantumazione dell'lo
151	Del "Rizoma" e del "Sistema aperto"
159	Postmoderno o tarda modernità
	2. Dalla tecnica alla tecnologia
169	Benjamin, Heidegger, McLuhan
177	Oltre McLuhan, la questione del medium
184	René Berger e Edgar Morin: la riforma dalla conoscenza
	3. Cybersocietà postorganiche
193	Mutazioni dell'avvenire
102	Derrick de Kerckove: un confronto
220	Pierre Levy: un confronto
216	III. L'estetica per Berger
217	L'estetica come sentire generalizzato
224	L'estetica e il mito
227	Le arti tecnologiche

232	La videoarte
240	L'immagine numerica
247	Appendice
248	Vocabolario bergeriano
253	Bibliografia di riferimento
263	Bibliografia essenziale di e su Berger
267	Videofilmografia essenziale

PREMESSA

Renè Berger nasce nel 1915, l'anno dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, a Losanna in Svizzera. Losanna è la capitale del *Canton Vaud* un cantone della Svizzera francese. La lingua madre di Berger è infatti il francese ma, grazie alla particolarità di questa piccola nazione, possiamo supporre che Berger, come molti svizzeri, avesse una particolare consapevolezza linguistica. La Svizzera è infatti una piccola nazione plurilingue che ha nell'animo la spaccatura linguistica e quindi il problema di mediazione all'interno di quattro lingue completamente differenti come il francese, il tedesco, l'italiano e il románico. E' infatti nello stile perfetto e chiaro di Berger che salta fuori l'estrema padronanza linguistica che lo caratterizza. Partire dallo stile per dare un'idea di un teorico è una cosa importante. Infatti quando Berger si accinge a studiare le nuove tecnologie egli viene da una tradizione classica, accademica, poco avvezza a cambiamenti e vulgate improvvise. Appare strano infatti trovare in un teorico che affronta il cambiamento radicale intorno agli anni 50 di età vedere una così grande rivoluzione anche nello stile. Questo infatti si fa più sciolto, più intuitivo, meno accademico. Un pensiero libero che rompesse con le vecchie roccaforti intellettuali.

Ciò che si è cercato di fare in questa tesi è il tentativo di ridare attraverso le analisi dei testi questa aura di libertà che attraversa il pensiero dell'autore. Questa propensione, probabilmente acquisita, di spingersi in luoghi poco battuti nella sperimentazione continua. Basti pensare che all'età di 92 anni egli, per capire cosa fosse, si apre una sua pagina personale su *Facebook*. Nel più ampio

ventaglio, la rete stessa viene accettata da Berger a braccia aperte. E' difficile non pensare che egli più che smettere di pubblicare per vecchiaia - l'ultimo libro è del 1996, egli aveva 80 anni - ha smesso per una sua totale adeguazione a questo nuovo tipo di conoscenza reticolare. Un tipo di conoscenza tra l'altro già anticipato dall'autore negli anni '70. Al di là della rete si potrebbero enumerare molte delle cose all'avanguardia fatte dall'autore che hanno anticipato di molto i tempi. Basti pensare che già nel '71 egli aveva tentato di mettere un programma all'Università di Lettere di Losanna, in cui egli era prima lettore di letteratura francese, poi professore associato ed infine ordinario, dal nome *Estetica e mass media*. Un corso che tentasse uno studio della situazione dell'arte nello sviluppo con le nuove tecnologie. Visto di mal'occhio all'interno dell'università il corso fu tolto. La testimonianza però è rimasta. La testimonianza di una persona che ha anticipato almeno di trent'anni il mondo accademico. Un altro esempio può essere la mostra al Museo Cantonale di Losanna, dove egli era direttore, organizzata e progettata da Berger, dal titolo *Le musée d'art en question(s)*, in cui l'istituzione del museo è chiamata a fare una riflessione sulla sua condizione nell'era tardo moderna. Una mostra che a ben guardare anticipa di almeno dieci anni la famosa *Les immatériaux* di Lyotard.

Insomma dare un quadro di tutto ciò è compito arduo. Per farlo però si è preferito dividere la tesi in tre parti. La prima espone un quadro del pensiero di Berger attraverso la recensione delle sue opere principali. Verranno analizzate in ordine cronologico *Scoperta della pittura* (1958), *Arte e comunicazione* (1972) *La mutation des signes* (1972), *L'effet des changement technologique* (1983), *Il nuovo Golem* (1991), *L'origine du futur* (1996), e gli ultimi scritti usciti dopo il 1996 che sono: *Naturale- artificiale. Verso una nuova ibridazione*

(2002), *Verso una metamorfosi emergente. Dall'ontocentrismo al reo morfismo* (2004), e i suoi articoli del 2008 raccolti sul suo sito (*Cyber- coévolution, Vers une cyber- complexité, Aspect du cyber monde, Vers un cyber monde*)

Nella seconda parte della tesi verrà invece analizzato il rapporto che corre tra Berger e i filoni di pensiero del suo tempo. Verranno dunque analizzate prima le sue basi di stampo fenomenologico, principalmente ancora evidenti nei testi *Scoperta della pittura e Arte e comunicazione*. Saranno messi in evidenza i rapporti teorici che egli intrattiene con i filosofi del post-strutturalismo, molto importante nella Francia di quegli anni. In particolare verranno viste le vicinanze nel tentativo di distruzione di tutte le categorie metafisiche a vantaggio di differenze libere e dinamiche e quindi, di conseguenza, la deframmentazione del Soggetto. Queste teorizzazioni porteranno al concetto di postmoderno.

Sul piano più empirico si analizzerà il passaggio che si è riscontrato nel Novecento dalla questione della tecnica al discorso sulla tecnologia. Tutto ciò attraverso tre autori di estrema importanza: Heidegger, Benjamin e McLuhan. L'anello tra questi autori è proprio McLuhan in quanto Berger si pone come superamento della concezione del medium di McLuhan. Da qui si arriverà al parallelismo che corre tra Berger ed Edgar Morin nel tentativo comune di fondare una nuova conoscenza.

Come conclusione di questa seconda parte si metterà in evidenza le influenze positive apportate dal pensiero di Berger alle teorie del postorganico e della cyber società attraverso un riferimento preciso a Derrick de Kerckove e Pierre Levy.

Nella terza parte della tesi ci si addentrerà invece nei meandri della concezione estetica dell'autore. Argomento estremamente importante per capire tutto l'impianto concettuale di Berger. Prima si vedrà l'estetica come un nuovo sentire generalizzato per una nuova tecnosocietà, poi si arriverà ad un piano più empirico attraverso la differenza fra le arti tecnologiche dando maggior importanza alla videoarte e alla computergrafic.

Infine un vocabolario bergeriano potrà essere utile per meglio muoversi all'interno dell'elaborato pensiero dell'autore.

I

René Berger: la vite e le opere

CENNI BIOGRAFICI E RICONOSCIMENTI

René Berger nasce a Bruxelles nel 1915. Di nazionalità svizzera, ottiene la laurea in Lettere all'Università di Lettere di Losanna nel 1941 e ottiene il Dottorato in estetica all'Università di Parigi La Sorbona nel 1957. I primi insegnamenti li svolge alla Scuola Superiore di Economia e Commercio di Losanna dove introduce un nuovo programma, *Conoscenza dell'arte*, in cui si tenta uno studio dell'arte che non prescindere da un atteggiamento storico; metodo poi utilizzato nel testo *Scoperta della pittura* del 1958. Nel frattempo egli fonda il movimento *Pour l'Art*, movimento teso a promuovere l'arte di qualità. Nel 1963 una TV svizzera decide di fare un programma televisivo, dal nome di *Conoscenza della pittura*, in cui si privilegia questo nuovo metodo di insegnamento.

Nel frattempo Berger diventa docente di letteratura francese poi professore associato e infine ordinario all'Università di Losanna. Qui egli introduce, nel 1971, un altro corso rivoluzionario estremamente importante per la sua ricerca futura: *Estetica e mass media*. Il corso verrà visto di mal'occhio all'interno dell'Università. Dall'esperienza di questo corso nasce uno dei testi fondamentali dell'autore, *Arte e comunicazione*. Il testo si decreta come il punto di cambiamento nel pensiero dell'autore insieme a *La mutation des signes*, uscito nello stesso anno. Nel '76 la *Tele-fissione, allarme alla televisione*, decreta il definitivo successo di Berger a livello mondiale. Consacrazione dovuta anche dal suo lavoro di principale consulente dell'Unesco in Svizzera, lavoro che lo occuperà per circa trent'anni.

Nel frattempo egli diventa direttore del museo delle Belle Arti di Losanna fino al 1982. Dal 1969 al 1975 egli viene nominato presidente della fondazione dei critici d'arte AICA. *L'effet des changements technologiques* esce nel 1983 altro testo molto importante che sviluppa la teorizzazione dei due testi precedenti. Uno dei testi di maggior successo di Berger rimane comunque *Il nuovo Golem*. Quest'opera viaggia vicino all'iniziativa di fondare l'istituto di studi transdisciplinari CIRET, insieme ad altri grandi teorici, nel 1994. Nel 1993 la morte del figlio Jacques-Edouard darà una grossa scossa alla vita di Berger.

Berger, ormai professore emerito, scrive *L'origine du futur*, uscito nel 1996, ultima opera edita. Continuerà in ogni caso a sviluppare ricerche e dibattiti su internet dove diventa creatore di numerosi Blog di studi transdisciplinari tra i quali: <http://sapc12.epfl.ch/chevilly/> e <http://oeuf.epfl.ch/>.

RICONOSCIMENTI:

- Fondatore e direttore del movimento *Pour l'Art* (1947-1963)
- Fondatore e presidente del Salone Internazionale delle Gallerie Pilota (1963-1981)
- Consigliere artistico alle esposizioni della città di Losanna (1967-1981)
- Vice presidente del Centro Internazionale della Tappezzeria antica e moderna (CITAM), Losanna
- Presidente dell'associazione internazionale dei critici d'arte (AICA, 1969-1975), poi presidente d'onore dal 1976
- Direttore del museo delle Belle Arti di Losanna (1962-1981), poi direttore onorario dal 1981

- Professore onorario all'Università di Lettere di Losanna
- Co-fondatore e presidente dell'Associazione Internazionale per il video nelle arti e nella cultura (1981), attualmente presidente d'onore
- Membro del *Board of Directors of the International Center of Advanced Studies in Art* (ICASA), New York University
- *International Centre For Scientific Culture "Ettore Majorana"*, Erice, Italy: *International Seminar on the New Aesthetics*, (direttore 1982)
- Membro del *Kuratorium der Gesellschaft zur Förderung der Kunst und Medientechnologie* (ZKM), Karlsruhe, Germania (1990-1997)
- Membro dell'Accademia di *Beychevelle*, Francia (Gruppo GMF/FNAC e Suntory) 1991-1994
- Membro fondatore del Centro Internazionale di Ricerche e Studi Transdisciplinari CIRET (1994, Basarab Nicolescu presidente).

SCOPERTA DELLA PITTURA

L'importanza di questo testo risiede nel fatto che esso si pone come la prima grande summa di tutto il pensiero di Berger fino a questo momento. *Scoperta della pittura*, edito da Fauconnières nel 1958 a Losanna, racchiude infatti tutte le analisi e concezioni teoriche che l'autore ha sviluppato nel suo percorso intellettuale. Questo si è sviluppato, come abbiamo visto, principalmente su due binari: il primo inerente allo studio della storia dell'arte e il secondo inerente agli studi filosofici estetici. Il livello più alto del secondo è maggiormente evidente nel testo del '49, *Socrate*, dove Berger dimostra una profonda conoscenza della storia della filosofia e dell'analisi filosofica. mentre il primo si estrinseca nella pratica, che non lo abbandonerà mai, di storico dell'arte nel più largo senso del termine. Egli infatti non è stato solo un grandissimo teorico dell'arte, come ha dimostrato nelle sue precedenti pubblicazioni o con scritti molto suggestivi nella rivista *Cahiers pour l'art*, ma è stato anche estremamente attivo sul piano empirico: egli è sempre stato un instancabile organizzatore di mostre, di convegni, ricercatore di artisti, insomma di tutto quello che racchiude l'ambito culturale artistico.

Questi due binari appena delineati si ricollegano dunque in questo testo proprio nel tentativo, dichiarato già nell'introduzione, di creare quella che lo stesso Berger chiama una "estetica applicata". Siamo nel 1958 a ridosso del periodo di grande cambiamento teorico che si

sviluppa in Europa e negli Stati Uniti intorno alla fine degli anni '60. Berger è uno dei più intraprendenti a cavalcare i cambiamenti teorici dovuti principalmente allo sviluppo delle nuove tecnologie. Per questi motivi *Scoperta della pittura* può essere vista come l'ultima grande monumentale opera sulle visioni della società occidentale. Una sistemazione teorica di tutta la storia dell'arte. Forse l'ultima grande opera moderna.

Si è detto dunque che questo testo si configura come esplicitazione delle basi teoriche di analisi dell'autore. Berger qui esplicita in maniera coerente la sua filosofia di interpretazione del reale che in parte lo accompagnerà anche nella cosiddetta svolta. *Scoperta della pittura* è infatti un testo di impostazione fenomenologica/ermeneutica.

La domanda intorno a cui gira tutto il libro è: «in che modo posso conoscere l'opera d'arte che mi sta davanti?»¹. Berger si assume il difficile proposito di «stabilire in quali condizioni sia possibile capire l'arte, e più specialmente le opere pittoriche»². Già da questi punti si capisce che egli vuole trovare un metodo interpretativo che riesca a spiegare un'opera al di là del semplice gusto personale. Questa impostazione apparentemente strutturalista (egli parla nell'introduzione di opera come testo da leggere) in realtà non si riduce al tentativo di esaurire l'opera nell'analisi testuale. Egli è ben attento a non cadere in abissi metodologici. Berger alla fine di ogni analisi sottolinea sempre l'impossibilità della riduzione totale dell'opera d'arte ad uno schema a causa di quel fuori irraggiungibile che la caratterizza. Nell'introduzione si legge allora: «Accanto alla storia dell'arte e alla estetica pura, si sta elaborando una nuova

¹ R. Berger, *Scoperta della pittura*, il Saggiatore, Milano, 1958, p. 12

² *Ibid.* p. 13

disciplina. La quale, partendo dalle opere stesse, si propone di fondare la conoscenza estetica sul loro valore intrinseco. Da questa disciplina, che potremo chiamare *Estetica applicata*, possiamo aspettarci che si instauri per noi un nuovo modo di stabilire i nostri rapporti con l'opera d'arte, e perfino che essa fecondi la storia dell'arte tradizionale invitandola a *insistere sulla vita delle forme più che sulla loro successione nel tempo*»³. Insistere sulla vita delle forme sottolinea Berger. Questo è un concetto di stampo estetico fenomenologico. Molto più complesso e meno riduzionista di quello strutturalista. Non è un caso che Berger sia molto vicino, come vedremo, ad un filosofo italiano come Luigi Pareyson il quale, partendo dalle forme, cerca di creare una estetica dell'interpretazione. Insomma Berger punta l'attenzione sul "manifestarsi delle forme". È da qui che deve partire l'analisi fino al nocciolo, mai raggiungibile, dell'opera.

Un altro importante proposito è quello di annullare l'idea che l'arte sia rappresentazione della realtà. Berger si accanisce contro questo concetto, che è poi intimamente legato al discorso precedente: «Il valore di un'opera d'arte non dipende dal fatto che piaccia o non piaccia, dal rispetto che porta al mondo esteriore o alla tradizione, dalle sue qualità ornamentali o dalle possibilità di evasione che offre, ma da ciò che le è proprio e che essa esprima con mezzi propri»⁴; e continua contro l'idea comune di arte come rappresentazione del reale: «Dai tempi più remoti fino ad oggi la funzione dell'artista resta immutata: esprimere l'invisibile realtà che, al di là del nostro essere fisico, fa dell'uomo un uomo.»⁵ A questo punto abbiamo una visione dell'arte ben precisa: essa è un qualcosa che ci parla attraverso le

³ *Ibid.*, p. 3

⁴ *Ibid.*, p. 14

⁵ *Ibid.*, p. 28

sue forme facendoci così vedere quell' "invisibile realtà" che fa di noi degli uomini. Il sussurrare delle forme ci parla di noi, della nostra storia, di chi siamo, ma questo sussurro ha bisogno di essere ascoltato, bisogna capire come.

La struttura di *Scoperta della pittura* è molto interessante. Non ha alcuna intenzione lineare di storia dell'arte né alcun interesse di speculazione estetica. Attraverso le forme che assumono le opere, Berger salta, con grande agilità, alla ricerca delle somiglianze formali. Sono le tematiche presunte universali ad essere dominanti. Vediamo allora accomunati, nel capitolo sulla luce, Paolo Uccello, Rembrandt e Foucquet o la pittura egiziana e i cubisti accomunati nel capitolo sul colore.

Il testo è ha comunque una suddivisione in quattro parti di cui la prima è *Orientamenti*. Qui Berger tenta di sradicare i luoghi comuni che aleggiano intorno alle opere d'arte sempre partendo dal presupposto principale che l'arte non è imitazione. Denunciare i luoghi comuni «così che il lettore che ne fosse impedito, dopo un adeguato esame di coscienza, se ne liberi e spontaneamente collabori alla nostra ricerca»⁶. Vediamo allora attaccare il concetto di rappresentazione del reale, l'idea che il valore estetico sia qualcosa di già dato legato all'emozione del momento, la materia come qualcosa di passivo che serve solo a sostegno della forma, la quale diventa dinamica producendo tensioni tra la materia la tecnica e la mano. Inoltre l'autore attacca il rovinoso "bello" industriale (poi vedremo le intuizioni sulla critica della produzione di massa), l'idea di ancorare l'analisi dell'opera alla biografia dell'artista e l'assolutismo delle teorie. Insomma ciò che ne esce fuori è che l'arte non è semplice imitazione della realtà, come dimostrano i corpi allungati di

⁶ *Ibid.*, p. 14

El Greco o di un Modigliani, ma creazione in cui la materia, la mano e i mezzi tecnici entrano in una relazione dinamica che produce, mentre si fa, la forma, la quale nel momento in cui appare si presenta come problematica, non già data. L'analisi deve allora partire da qui, da queste basi, come dimostra la seconda parte del libro: *Gli elementi dell'opera d'arte*. In questa parte gli universali della pittura sono presi in considerazione per essere analizzati: lo spazio, la linea, il colore, la luce, il colore-luce, la decorazione e deformazione, la materia. Berger non lascia comunque fuori alcune precisazioni essenziali tra cui, prima fra tutte, quella per cui l'opera è un linguaggio che non si riduce mai all'atto di comunicare: «La pittura è linguaggio. Ma essa ci offre qualcosa di più. Così come la poesia, la pittura è un linguaggio dotato di segreti poteri.[...]Al di là dell'emozione che poesia o pittura suscitano in noi, la bellezza comune a entrambe tramuta ogni cosa in luce: solo l'arte è capace di raggiungere la vetta in cui *l'emozione superata dopo essere stata vissuta*, si trasforma in visione esemplare, il cui segno è pienezza»⁷. L'autore inoltre precisa di non voler fare distinzioni tra disegno, tecniche, formati, in quanto ogni opera ha il suo assoluto. Un assoluto che deve uscire da quella che l'autore chiama "l'arte del vedere": un'arte in cui «ci vuole una preparazione che riunisca intelligenza e sensibilità, oltre a una certa esperienza»⁸. Come si vede Berger non lascia fuori nulla, l'analisi che egli compie è correlata da una profonda precisazione di tutte le sue basi critiche.

La terza parte del testo prende in esame quello che l'autore chiama nel titolo: "L'elaborazione dell'opera d'arte". Dopo aver analizzato gli elementi costitutivi, l'autore ci fa vedere come essi entrano in rapporto tra loro. Si entra nel vivo dell'analisi e quindi dell'estetica di

⁷ *Ibid.*, p. 96

⁸ *Ibid.*, p. 107

Berger. Gli elementi presi in considerazione sono: la composizione, la tensione, la costruzione, la proporzione, il movimento, il ritmo, l'armonia, la forma e il contenuto. La pittura è dunque descritta come rapporto dinamico. Il dinamismo si viene a creare tra i rapporti interni, tra i colori e la figura, tra la costruzione e il contenuto ma anche tra l'opera e chi la guarda. Il processo non è statico: «la contemplazione estetica, pur avendo come punto di partenza lo spazio, è legata per noi, all'elemento della durata, che rende l'opera plastica, come la poesia, dipendente dal movimento e dal ritmo, dunque dal tempo»⁹. Berger ha così ribaltato tutte le concezioni classiche dell'arte, derivate principalmente da Lessing, nella distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio. Nel concetto di armonia si configura un po' questo ribaltamento in quanto è «attraverso l'armonia dei mezzi plastici che accediamo al cuore dell'opera»¹⁰.

Per finire l'autore affronta il grande dilemma che attraversa tutto *Scoperta della pittura*: la differenza tra forma e contenuto. Berger chiude il suo grande discorso sull'arte rispondendo ad una domanda che accompagna tutta la storia dell'estetica: «La realtà del contenuto e quindi il suo valore sul piano dell'arte non dipendono né da pretese intenzioni dell'artista, né dal suo sottomettersi a qualche imperativo religioso, morale filosofico o d'altra natura, né dal suo obbedire a qualche ideale, programma o scuola, né da un riferimento al naturale, al soprannaturale o alla finzione, *ma dalla verità della forma*»¹¹. Eccoci dunque alla grande verità che attraversa tutto il libro. La verità della forma. Per Berger questo assunto rimarrà poi sempre presente: partire dalla verità delle forme. Da qui poi ci si può

⁹ *Ibid.*, p. 274

¹⁰ *Ibid.*, p. 290

¹¹ *Ibid.*, p. 299

addentrare nei meandri dell'analisi empirica, ontologica, sociale e così via. Mettendo il punto sulla verità della forma egli pone quindi l'accento su un modo di approccio fenomenologico creando così una vera e propria teoria ermeneutica, anticipando molti studi ermeneutici a venire. Ha il merito quest'opera di non essere una teoria generale dell'arte, come possono essere opere di stampo ermeneutico come *Verità e metodo* di Gadamer o l'*Estetica* di Pareyson, ma un' *Estetica applicata* che analizza effettivamente le opere, le prende in esame contestualizzandole per poi decontestualizzarle, per entrarci dentro, come accade nella quarta e ultima parte, la quale prende in esame delle opere di epoche diverse per analizzarle.

Abbiamo così dato un quadro di quello che *Scoperta della pittura* intende comunicare. Però, per il nostro discorso, ciò che veramente ci interessa è quello che Berger dice tra le righe, le sue dichiarazioni accennate ogni tanto. Infatti, come sopra ho detto, quest'opera si configura come summa di tutto il pensiero di Berger fino a questo momento, quindi si configura come una cesura, o meglio, come una chiusura. Ma non esistono chiusure all'interno del pensiero che non abbiano legami con il successivo. *Scoperta della pittura* è quindi anche una prima delineazione di ciò che sarà il Berger futuro. È infatti nei momenti in cui esce fuori dal suo discorso, nei momenti di digressione, di critica, di ammiccamenti, che ci si accorge che l'autore sta per cambiare orientamenti. Dallo sguardo dritto verso l'arte pittorica egli ogni tanto ruota la testa. Quest'opera allora non è solo una cesura ma anche un legame. Un laccio lanciato verso il futuro che congiunge questi due Berger infine unendoli. È evidente che ciò che ci interessa in questo testo è questa seconda configurazione.

Ad una primo sguardo quello che colpisce di più è la completa e drastica critica all'immagine tecnologica della fotografia e del cinema. La motivazione di questa stroncatura, dovuta principalmente al fatto che essa è priva di strutturazione, di forma, è operata tramite le stesse argomentazioni che poi diverranno motivo di analisi nei suoi studi successivi. Le continue frecciate alla fotografia e al cinema ci fanno prevedere gli sviluppi futuri della sua opera. Qui la critica alla tecnologica, in questo caso alla tecnologia dell'immagine, è negativa, non ammette alcuna giustificazione. Eppure ci si accorge che egli incomincia a percepire l'impersonalità macchinina che si trova nelle immagini tecnologiche. Questo è ben evidente in frasi del tipo: «È vero che accanto ad un quadro l'istantanea cinematografica ha sempre qualcosa di compassato o di molle» oppure: «In questa fotografia del Volga, i piani sono semplificati al massimo e tuttavia non confonderemo mai con un quadro[...]l'artista adopera i valori per costruire un altro spazio, nel quale noi veniamo a collocarci diversamente che in natura», e, per concludere: «L'istantanea fotografica sospende l'azione; l'opera d'arte invece ha il potere d'animarla e di prolungarla»¹². Ci sono altre occhiate al rapporto tra arte e immagine riprodotta e l'argomentazione è sempre la stessa: l'arte crea una forma plastica in tensione continua, l'immagine riprodotta invece è priva di forma, il suo apparire è pura casualità. Siamo nel nocciolo dell'essenza delle immagini tecnologiche, Berger lo ha intuito ma non lo ha ancora chiaro. L'autore percepisce la differenza tra le due immagini: la prima è una espressione tecnica manuale di un uomo che, cogliendo il mondo, ne ricrea un altro in un opera pittorica, attraverso le tensioni casuali e formali; l'immagine tecnologica invece è una visione di un occhio meccanico che crea casualmente un calco del reale. È per questo che ai suoi occhi essa

¹² *Ibid.*, pp 231-129

appare molle e compassata. Insomma in questo ultimo grande testo dell'autore sull'arte classica, egli incomincia a "sentire" il cambiamento che caratterizza la nostra epoca. Egli sente l'impersonalità di un qualcosa di meccanico che incomincia a convivere con noi. Prendiamo in esame un paragrafo a mio avviso molto importate per capire questo punto. È il paragrafo sulla composizione. Qui L'autore inizia con un paragone tra *Covone e pozzo nel sottobosco* di Cézanne e la fotografia anonima che ha dato ispirazione al pittore. «Se esaminiamo le due riproduzioni più attentamente, a tutta prima ci si impongono le somiglianze. Si tratta proprio dello stesso posto: ecco gli alberi, il pozzo, ecco il covone, il fogliame, il cielo. Ma le differenze non tardano a dichiararsi: non è vero che nel gruppo d'alberi, a destra, Cézanne ha messo un tronco in più? E le pietre, e le foglie, sono molto più numerose! [...] L'identità del soggetto col quadro è sempre solo superficiale» e, continua, « il sottobosco di Cézanne non è in alcun modo il motivo semplificato, come l'opera d'arte e la fotografia non sono a rigor di termini paragonabili»¹³; per concludere con la dichiarazione più esplicita in questo proposito: «dalla fotografia del sottobosco al quadro di Cézanne c'è una differenza essenziale: l'una rinvia esclusivamente alla natura, *l'altro a una natura in cui è incluso l'uomo*»¹⁴. L'una è un calco macchinino della natura l'altra è una creazione umana. Questo punto di vista è senza dubbio radicato all'interno delle concezioni classiche dell'estetica nate intorno al Seicento. Il punto di vista è senza dubbio umanista. È *l'homo faber* qui il vero protagonista. L'uomo creatore che si eleva dalla natura verso una natura altra, invisibile, umana. Con *Arte e comunicazione* Berger ribalterà tutto

¹³ *Ibid.*, p. 219

¹⁴ *Ibid.*, p. 220

questo. Ma questo è un ribaltamento operato sulla stessa linea; e le basi di questa linea sono qui.

Un altro punto importante toccato dall'autore, che ci serve a chiarire ciò che stiamo dicendo, si trova nel capitolo *le attuali condizioni dell'esperienza estetica*. Già il titolo è abbastanza esplicito. Infatti qui si trova l'unica esplicita considerazione del piano sociale del presente in cui vive l'autore. Berger si distacca dal puro discorso sull'arte per operare una panoramica sul mondo, atteggiamento che prenderà il sopravvento in futuro. Il capitolo gira intorno all'argomentazione: «Ma come mai *l'evidenza estetica* è così poco evidente, almeno in apparenza, che occorrono tanti sforzi per svilupparla? È perchè il nostro modo di vivere attuale rende l'evidenza estetica più disagiata di una volta. Non solo le condizioni di vita sono trasformate, esse hanno anche modificato i nostri rapporti cogli oggetti più familiari, le suppellettili: con ciò intendiamo (attribuendo al termine la sua più larga accezione) tutti gli oggetti costruiti dell'uomo per rispondere ai suoi bisogni.[...]La produzione industriale caratteristica del nostro tempo si compie sotto il doppio segno della praticità e dell'economia.»¹⁵ La critica è esplicita e radicale. L'atteggiamento è negativo per tutto ciò che non rientra all'interno dei canoni estetici tradizionali. Comunque le argomentazioni dell'autore continuano su un piano di critica sociologica, quasi in anticipazione delle critiche sociali degli anni '60. Berger si scaglia in particolare con il gusto per l'antico che fa sì che «l'umile, magari sbeccato piatto di maiolica, si vede promosso agli onori di una vetrina cui dà risalto di una luce indiretta speciale, provvista di etichetta translucida su cui si punta l'ammirazione degli invitati... Ora, prima di trovar posto in una collezione, quel piatto non

¹⁵ *Ibid.*, p. 63

era altro che una suppellettile domestica, come quella che i Persiani, i Cinesi, e tanti altri popoli prima di loro avevano creato non per esporli, ma per mangiarci dentro.»¹⁶ Finissima interpretazione critica. In poche righe Berger ha riassunto un'analisi vicina a quella marxista benjaminiana sul valore d'uso che diventa valore di esposizione e vicina inoltre alla critica, che farà poi Baudrillard, al discorso sull'attaccamento all'antico. Sembra quasi risentire le bellissime parole dei *Passage* di Benjamin con le vetrine che feticizzano la merce dandogli risalto. Comunque l'autore continua: «Ne consegue che le attuali condizioni di vita ci ancorano a poco a poco nel convincimento che l'utile con l'arte non c'entra, e ancora meno, il bello; e inversamente, il bello in generale e l'oggetto d'arte non hanno niente a che vedere con l'utile. Pare tuttavia che gli antichi, pur considerando le suppellettili dal solo punto di vista dell'utilità, facessero, per così dire, dell'arte senza saperlo.»¹⁷ Insomma questo distacco dell'arte dall'utile è dovuto dalle attuali condizioni di vita industriale che portano ad un "grado zero dell'arte": «Per il fatto che oggi le suppellettili sono tutte avvolte nella stessa uniformità, e che così continuano ad imporsi alla nostra attenzione, ci lasciamo invadere dalla sensazione di ciò che potremmo chiamare il *grado zero dell'arte* cioè, noi finiamo per credere all'esistenza di *un'arte neutra*, di cui queste suppellettili sono al tempo stesso rappresentazioni e norme.[...]E così l'insieme degli oggetti che costituisce il nostro ambiente finisce per abituarci all'*idea mostruosa di un'arte senza stile*.»¹⁸ Eccoci di nuovo ad un passo da *Arte e comunicazione* o da *La mutation des signes*. L'idea mostruosa di un'arte senza stile sarebbe l'idea di un'arte senza uomo. Sarebbe come dire un avanzamento tecnologico in cui l'uomo non c'è più. Si

¹⁶ *Ibid.*, p. 63

¹⁷ *Ibid.*, p. 64

¹⁸ *Ibid.*, p. 65

potrebbe dire che un grado zero dell'arte porterebbe ad un grado zero dell'uomo. Per concludere egli afferma: «Se gli antichi non avessero fatto di ogni loro suppellettile un oggetto artistico, il prodotto d'artigianato da essi fabbricato li avrebbe predisposti a diventare consapevoli del bello e dell'utile a un tempo. Al giorno d'oggi le macchine hanno completamente trasformato questo stato di cose. Le condizioni della nostra esperienza quotidiana ci mettono continuamente in contatto con prodotti manufatti. Lungi dall'essere indifferente, questa situazione influisce profondamente sul nostro rapporto con l'opera d'arte. Lo si voglia o no, le abitudini di vedere, sentire, pensare, da noi contratte, operano per mezzo di un specie di contagio diffuso, al quale è difficile sottrarsi.»¹⁹ A mio avviso in quest'ultima frase si è già all'interno del così detto secondo Berger. La sottigliezza con cui l'autore coglie e esprime, quasi come uno schizzo all'interno di un'opera monumentale, le condizioni sociali credo non abbiano precedenti - vorrei ricordare che il testo è stato scritto nel 1958. In queste poche righe sono raccolte le basi di partenza di tutto il suo pensiero: le macchine (ancora non usa il termine tecnologie) che stanno trasformando il nostro mondo e ci stanno portando verso un *tecnomondo*, la cesura storica operata dall'avvento di queste e il discorso sociale sul "contagio diffuso", quindi sull'impossibilità di un'analisi che non prenda in considerazione le tensioni sociali. Inoltre vediamo qui l'idea, che non lo abbandonerà mai, dell'atteggiamento artistico come "salvezza". Un atteggiamento che deve riguardare lo scendere a patti tra l'umano e il macchinico. Ce lo dice chiaramente nel "grado zero dell'arte" dell'industrializzazione, nell'arte senza stile. Le macchine che stanno cambiando il mondo hanno permesso la possibilità di creare delle opere anche senza il fare umano. Hanno permesso che

¹⁹ *Ibid.*, p. 66

delle “cose” venissero create prescindendo completamente da qualsiasi stile, impossibile pensarlo per gli antichi. Allora un’arte senza stile è un’arte senza creazione, senza mano, senza intelletto, senza forma, senza «l’aspirazione profonda del nostro essere, quella cioè di costruire una realtà di cui l’uomo sia l’autore.»²⁰ Siamo ormai all’”origine del futuro”, all’origine di quello che sarà il pensiero di Berger. All’origine cioè del tentativo di analisi di un mondo che non è più a immagine e somiglianza dell’uomo. Un *Tecnomondo* appunto.

Con il senno di poi *Scoperta della pittura* appartiene ad un altro mondo. Ad un mondo più armonioso, in cui il concetto di arte pone senza dubbio problemi ma mai di natura così profonda da mettere in dubbio il suo stesso statuto, come tante teorie faranno. Appartiene insomma ad un mondo in cui le arti sono ben definite e separate, in cui il loro statuto è dato e incontestabile. È questo atteggiamento che criticherà Berger, quello che lui chiama l’atteggiamento degli umanisti, l’atteggiamento di coloro che non vogliono aprire gli occhi su ciò che gli sta accadendo intorno e si rifugiano nelle vecchie e sicure fortezze non vedendo che le fondamenta stanno per crollare. Egli rivisiterà anche le concezioni sull’arte. Bisogna però dire che *Scoperta della pittura* non è solo un bellissimo libro sulla pittura, che chiude una stagione di studi, con qualche analisi avanguardistica. Esso è particolare nella sua stessa struttura. Per il suo sorvolare sulla storia dell’arte esso emerge come un reticolo. L’intento stesso del testo è quello di essere reticolare, a-lineare. Questo libro è una rete di relazioni concettuali all’interno della storia dell’arte. Per un certo verso esso è già post-moderno. Anticipa il concetto di Rizoma, come forma di pensiero reticolare, di Deleuze e Guattari. Ci sarebbe

²⁰ *Ibid.*, p. 220

quasi da chiedere che tipo di testo avrebbe scritto Berger se in quegli anni fosse esistita già la rete.

LA SVOLTA: ARTE E COMUNICAZIONE E LA MUTATION DES SIGNES

«Ho creduto a lungo, come molti altri, che fosse possibile parlare d'arte senza complicazioni di sorta. Niente di più naturale dopo tutto! Da diversi secoli ormai, opere d'arte e monumenti sono raggruppati in un contesto denominato *storia dell'arte* di cui gli storici, col concorso delle istituzioni, hanno fatto un oggetto di conoscenza e persino materia di insegnamento.

È stato solo a poco a poco che mi sono accorto – abbastanza tardi del resto – che la distinzione fra *oggetto* da un lato e *conoscenza* dall'altro è piuttosto una soluzione di comodo.»¹ Così si apre *Arte e comunicazione*, edito per la prima volta da Casterman, Parigi. La dichiarazione è schietta e chiara. Berger ad un certo punto del suo percorso intellettuale si rende conto di qualcosa. Egli esplicita dichiaratamente questa presa di coscienza. Abbiamo visto però che in realtà le basi di questa presa di coscienza erano già ben solide nel testo precedente. In questo caso Berger fa della sua intuizione l'oggetto di analisi. Entrambi i testi, apparsi nel 1972, hanno quindi come principale presupposto di dimostrare che un oggetto di conoscenza non è mai dato: «l'anno successivo – scrive Balzola - Berger pubblica due volumi che formeranno la sua originale visione del rapporto tra arte, estetica e media: *Art et communication* e *La mutation des signes*, per affermare che un oggetto di conoscenza

¹ R. Berger, *Arte e comunicazione*, Paoline, Milano, 1974, p. 5

non è mai dato in forma statica ed aprioristica, ma è soggetto alle trasformazioni dei mezzi di comunicazione, il cui divenire contemporaneo segna l'inizio di una tecnocultura e di una nuova era multimediale, che prefigura una multirealtà»². Il passaggio dall'analisi dell'arte al discorso sulla società, sull'uomo, sulla conoscenza, è allora dovuto al tentativo stesso di analizzare le categorie che producono e strutturano la conoscenza e quindi la società. Il cambiamento epocale, dovuto dall'avanzamento tecnologico, mette in crisi il Paradigma secolare su cui si è basata la società occidentale dai Greci fino ai giorni nostri. Questo sconvolgimento ridimensiona tutte le categorie date per buone fino ad adesso. È proprio qui che si viene ad instaurare la riflessione di Berger: lo sconvolgimento di tutte le categorie concettuali porta, come condizione necessaria, una riflessione sullo stesso statuto di queste. È allora da qui che bisogna partire. «Senza voler defraudare la storia dell'arte delle sue prerogative, sono arrivato alla conclusione che *l'oggetto fa problema* e che il termine conoscenza implica delle operazioni complesse. Infatti l'oggetto non è mai gratuito; esso è il prodotto finale di un processo che si ha incresciosamente tendenza a ignorare in nome del troppo famoso *distacco del tempo*»³. Si noti come l'argomento principale dell'autore sia ancora il discorso sull'arte. Qui Berger è ancora interessato all'arte, anche se il discorso non può che fuoriuscire continuamente, come accadrà ne *La Mutation des signes* - Editore per la prima volta da Denoël, Parigi. Anche qui però le basi concettuali sono le stesse: «lo intendo semplicemente mettere in luce il fatto che la conoscenza non passa da una situazione storica ad un' altra, ne da una

² A. Balzola e A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004, p. 553

³ R. Berger, *Arte e comunicazione*, op. cit., p. 6

situazione tecnica ad un'altra, ne un circuito di informazione ad un altro, senza che qualche cosa di essenziale si metta a cambiare»⁴

Tutto il processo che Berger si accinge ad analizzare viene racchiuso nel termine comunicazione: «Non sembra d'altronde né vano né futile raggrupparli provvisoriamente nel titolo generico di comunicazione. Con il che si deve intendere che l'oggetto di conoscenza prende consistenza in determinate condizioni sociali, tecniche, culturali e politiche; non solo, ma anche, lo si dimentica troppo spesso, mediante i mezzi di comunicazione in uso»⁵. La comunicazione è allora tutta quella rete di relazioni che permette il disvelarsi del fenomeno di conoscenza. Si può dire allora che ogni oggetto di conoscenza si costruisce in un rapporto dinamico attraverso la comunicazione di diversi fattori intercollegati fra di loro. Il processo è assolutamente reticolare, a-lineare, l'autore diffida di qualsiasi interpretazione di causa- effetto.

Veniamo dunque alla domanda sottesa con cui si apre l'analisi: qual è la situazione dell'arte oggi? Cosa accade se, grazie allo sviluppo dei nuovi media, la riproduzione delle opere d'arte si moltiplica contemporaneamente agli spostamenti nei musei delle persone, grazie ai viaggi aerei? Queste due domande sono il trampolino di lancio di entrambi i testi. Occorre sottolineare che Berger con il termine media si riferisce non solamente ai mezzi di riproduzione (cinema, fotografia, radio, televisione ecc.) ma anche agli spostamenti (aereo, automobile ecc): «Lo sviluppo della riproduzione è dunque non solamente legato allo sviluppo della conoscenza, ma anche a quello del turismo di massa: ciò è in ogni caso un fenomeno concomitante. È facile constatare che la riproduzione in serie e il

⁴ R. Berger, *La mutation des signes*, Denoël, Paris, 1972 p. 10. Tutte le citazioni prese da questo testo sono tradotte dall'autore

⁵ R. Berger, *Arte e comunicazione*, op. cit., p. 6

viaggio in serie vanno di pari passo»⁶. Le riproduzioni delle opere d'arte insieme agli spostamenti sempre più frequenti stanno profondamente cambiando i nostri comportamenti e i nostri atteggiamenti nei riguardi dell'arte.

Il *ri* della ri-produzione mette l'accento sul concetto di ri-petizione, come se il processo fosse semplicemente un copiare, una relazione di copia tra originale e riprodotto. Ma in realtà il processo è molto più profondo. Il rapporto che si instaura tra copia e originale è un rapporto complesso, il quale vede la continua sfocatura dei confini tra questi due termini derivanti dalla concezione classica di pensiero. I confini sfumano, «le frontiere si assottigliano, i mondi interferiscono, s'interpenetrano, si accavallano. Tutto ciò che si è basato sul tributo di vasellaggio all'originale si scalza; le distinzioni diventano elastiche; le forme sono minacciate di metamorfosi permanente.»⁷ I concetti derivanti dalla tradizione metafisica vengono già da queste poche righe scalzati, stiamo già entrando nel concetto di multirealtà.

Berger parte dalla frase ormai famosa di McLuhan "il medium è il messaggio" per intensificare e portare avanti il ragionamento. Egli infatti afferma che ogni «intermediario comporta sempre una specie di *rumore*»⁸. Comporta un rumore, un qualcosa in più che fuoriesce e perturba, insomma ogni medium per Berger è un mondo con un suo proprio tempo e spazio. Questo vuol dire che ogni medium produce una sua realtà propria. Se fino a poco tempo fa si poteva ancora parlare di realtà, di copia, di riproduzione, senza porsi troppi problemi, adesso, a causa dello sviluppo delle nuove tecnologie e quindi dello sviluppo di nuove temporalità e spazialità, questi concetti

⁶ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit. p. 10

⁷ R. Berger, *Arte e comunicazione*, op. cit., p. 26

⁸ *Ibid.* p. 29

entrano profondamente in crisi. «L'idea de l'unicità del messaggio risulta essenzialmente dal fatto che durante i secoli, se non di più, la trasmissione si è fatta attraverso il solo canale della lingua parlata o scritta.[...] È urgente di prendere coscienza che la molteplicità dei media genera dei fenomeni affatto nuovi, i quali si possono mettere sotto il segno di groviglio, di connessione o, meglio, sotto il segno dell'amalgama. L'insieme dei nostri edifici culturali, delle nostre installazioni culturali sono sconvolte. Noi siamo già entrati nell'era del *multireale*.»⁹ Queste parole ci conducono nel centro del discorso. Per secoli i concetti portanti della tradizione metafisica sono rimasti intatti, anche se cambiando con il tempo, grazie alla stabilità dei mezzi di comunicazione, i quali hanno permesso anche la stabilità delle istituzioni e quindi la stabilità della società. Adesso l'intensificarsi dei mezzi di comunicazione, il loro sfaccettarsi, prodursi, ci portano davanti agli occhi l'evidenza che ogni società, ogni conoscenza, non è assoluta ma dipende dalla "comunicazione", nel senso descritto sopra, di ogni periodo storico. Il concetto di realtà non è dato è anch'esso una costruzione. La nostra epoca allora è caratterizzata dalla *multirealtà* (questo concetto, come anche gli altri concetti quali *tecnocultura* ecc. vengono tutti delineati ne *La mutation des signes*).

La *multirealtà* ci porta quindi ad un nuovo modo di abitare il mondo. Prima di tutto a cambiare è la nostra percezione. La riproduzione ci porta all'interno di una nuova coscienza-presenza. Una coscienza-presenza allo stesso tempo diretta e differita che cambia anche la sensazione del tempo e dello spazio: «A un mondo che, ancora poco tempo fa, si basava da un lato sulla percezione delle cose, sulla loro presenza diretta, sul loro contatto singolo, e dall'altro sulla

⁹ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit., p. 22

preminenza del principio che assicurava una ripartizione ordinata in oggetti, idee, categorie, si sovrappone sempre più un campo di scambi permanenti, di cui la riproduzione industriale non cessa di moltiplicare le forme, dallo stampato all'immagine teletrasmessa.»¹⁰

L'immagine che ne viene fuori da queste suggestive dichiarazioni è quella di una realtà reticolare. Berger utilizza propriamente questo termine in anticipo sulla maggior parte dei teorici. I media in continua proliferazione creano realtà differenti che si intrecciano tra di loro continuamente: «Alle unità chiuse su bastioni che forano vie sporadiche, si sostituisce una rete complessa di circolazione nella quale ogni cellula (fotoelettrica, fotofisica, ettro-sociale, elettro-economica?...) produce e riceve dei messaggi attraverso un gioco di scambi ininterrotto.»¹¹ La realtà descritta da Berger anticipa, come vedremo, sia il concetto di postmoderno che di Rizoma.

Questa forma reticolare, la quale produce relazioni continue imprevedibili e sempre più veloci, tende a sconvolgere la nostra civiltà le quali basi si trovano nell'antica Grecia. Tende insomma a creare una realtà multidimensionale, come ci mostra questa bellissima dichiarazione che anticipa la maggior parte delle teorie sui media: «I messaggi rimbalzano da un medium ad un altro: la stampa rinvia all'immagine, l'immagine alla radio, la radio alla televisione, la televisione al museo o all'esposizione, l'avvenimento originario e originale che si segue si nasconde attraverso la multidimensionalità dei mezzi di comunicazione.»¹² Le *multirealtà* si intrecciano in un reticolo multidimensionale.

¹⁰ R. Berger, *Arte e comunicazione*, op. cit., p.32

¹¹ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit., p. 92

¹² *Ibid.* p. 153

È proprio questo che porta allo sconvolgimento di tutte le nostre strutture, concettuali, istituzionali, culturali. Berger non si stanca di ripeterlo: siamo in un periodo di profondo cambiamento bisogna rendersene conto, altrimenti si rischia di naufragare. Ecco allora che l'autore amplia il ventaglio delle materie inaugurando un metodo transdisciplinare. La cibernetica serve da modello. Essa infatti viene accolta come la prima disciplina transdisciplinare. Vediamo allora entrare come strumenti di analisi, soprattutto ne *La mutation des signes*, oltre all'estetica, alla filosofia, all'antropologia, alla sociologia dei media, alla cibernetica, anche la biologia, la fisica, e altre materie scientifiche. Ed è proprio attraverso gli strumenti della biologia e della cibernetica che Berger pone i punti fondamentali del cambiamento sociale. Ogni società ha una struttura, la quale prevede dei cambiamenti ma sempre mantenuti all'interno dei limiti strutturali, i quali si presentano, come dice l'autore, più che altro come degli aggiustamenti progressivi. Questo "meccanismo regolatore" si produce a tutti i livelli. Quando invece si impone una referenza esteriore al sistema allora si produce una rivoluzione mutante. Berger pone cinque punti principali che caratterizzano la nostra epoca:

- 1) «Il cambiamento di struttura si presenta sempre più sotto il segno della mutazione, la nozione di rottura ha la meglio su quella di transizione.
- 2) Tutta la struttura stabilita o che tende a stabilirsi è sempre più tenuta per una struttura provvisoria che si sa sin dall'inizio che è votata al cambiamento
- 3) Tutta la struttura in corso prende dunque contemporaneamente un carattere sperimentale e

esploratorio, sia per coloro che la costruiscono che per coloro che la usano

- 4) Lo *sperimentale* non è più tenuto per l'inoltro al fatto: diventa esso stesso il fatto: il determinismo causale si avvolge del determinismo proveniente dalle probabilità.
- 5) Mettendo in difetto i mezzi di integrazione tradizionale, lo *sperimentale* ricorre sempre più ai mezzi di comunicazione di massa che diventano la materia e il luogo di una cultura nuova.»¹³

La nuova struttura sociale ha allora una natura sperimentale, ciò vuol dire che ha una natura progressiva, in gestazione. Questo divenire, questa "società che si fa", comprende tutto. Il cambiamento è l'elemento principale. Il cambiamento allora si produce attraverso l'incessante sviluppo delle nuove tecnologie. È per questo che Berger parla di *tecno-cultura*: «La tecnica è a un principio, non solamente di un pensiero tecnico, ma di una *tecno-cultura*.»¹⁴ Il neologismo, coniato dallo stesso Berger, è paradigmatico dell'ambiente tecnologico che ci accingiamo ad abitare. Noi siamo sempre più immersi in una *tecno-cultura* d'ambiente: «La cultura-ambiente è tanto più urgente analizzarla in quanto essa diventa ogni giorno di più una *tecno-cultura* d'ambiente.» La *tecno-cultura* è dunque la realtà che viene a creare quella *multirealtà* sopra descritta.

È la *tecno-cultura*, questo nuovo ambiente-mondo con cui ogni giorno siamo obbligati a vivere, che crea la sfasatura sociale. Allora è d'obbligo, nel momento in cui vengono a cadere le "leggi" che

¹³ *Ibid.*, p. 83

¹⁴ *Ibid.* p. 70

dirigevano il cammino dell'uomo, trovare nuove leggi. L'autore critica infatti tutte le posizioni di pensiero che non vogliono aprire gli occhi sulla realtà in gestazione, in particolare il pensiero umanista, e si rinchiudono nelle vecchie roccaforti in via di smembramento.

Il pensiero filosofico metafisico, iniziato con Platone e Aristotele, ha posto le basi concettuali della nostra società occidentale. Le dicotomie soggetto/oggetto, materia/spirito, originale/copia, vero/falso, come anche i concetti di realtà, essenza, bello, e così via vengono a cadere. L'ontologia non può più spiegare una realtà come quella odierna. Essa non basta più. In una realtà che si produce sempre più come *multirealtà* in gestazione, l'ontologia, che tende a generalizzare cercando di trovare valori universali, non può più avere il primato di conoscenza. Ecco allora che, come si diceva sopra, esce fuori il carattere di costruzione della conoscenza. «L'intero oggetto socio-culturale esiste dunque, non tanto in virtù di uno statuto ontologico o solamente esistenziale, ma per la sua situazione all'interno di un sistema di referenze che è esso stesso prodotto attraverso il sistema di comunicazione di questo gruppo»¹⁵. Mentre elogia McLuhan, dicendo che egli è stato il primo a capire il cambiamento, Berger critica l'atteggiamento di Daniel Boorstin asserendo che egli rimane impigliato nella trama delle dicotomie metafisiche del pensiero umanista quali vero/falso, bene/male e così via: «Grosso modo la posizione di Boorstin consiste nel mettere in evidenza, per tutti i versi e attraverso molti esempi, il fatto che i media attuali alterano il mondo come alterano noi stessi. La realtà diviene irrealtà, o per evitare una semplice opposizione linguistica, diventa pseudorealtà.[...]Il giudizio che formula Boorstin, per denunciare l'illusione, si fonda sulla posizione classica che distingue

¹⁵ *Ibid.* p. 254

il vero dal falso, il reale dall'irreale, il bene dal male, e che trova, sulla linea dell'umanesimo, da Platone al generale Sarnoif, a dei gradi differenti, il "va da se"... Giudizi e posizioni che si inscrivono in un passato tenuto come esemplare e di cui l'eccellenza gioca un ruolo primario.»¹⁶ Queste critiche si possono espandere all'intero campo di studiosi, intellettuali e ricercatori che si chiudono in un discorso umanista.

A tutto ciò Berger oppone un metodo multidisciplinare (poi transdisciplinare) che riesca di fatto a costruire una conoscenza su dati in costruzione e non dati fissi. Per fare ciò si presenta il bisogno di non vedere più le discipline come separate, divise rigorosamente in materie, ma come discipline interagenti l'un con l'altra. Ad una realtà multidimensionale si deve opporre una conoscenza multidisciplinare. Vediamo allora i cinque punti su cui si basa il concetto di multidisciplinare:

- 1) «Gli avvenimenti non si presentano più in una dimensione unica, come appare alla conoscenza tradizionale. Il *decoupage scientifico* si incammina verso il multidisciplinare per tentare di rendere conto della complessità costitutiva della nostra situazione.
- 2) Le dimensioni scientifiche, economiche, sociali, culturali, politiche, tecniche, devono essere abordate, non più separatamente, ma congiuntamente, e, anche se conviene isolarle per il bisogno dell'analisi, è importante non perdere di vista che esse operano in interazione e che è nella loro interazione che i fatti devono essere contemporaneamente stabiliti e considerati.

¹⁶ *Ibid.* p. 304

- 3) Il fenomeno è tanto più importante in quanto esso attiene, attraverso i mass media, ad una scala planetaria e che esso concerne, non solamente un pubblico esteso, come si è tentati di concludere, ma delle configurazioni multiple, diverse e variabili, che debordano la stessa somma dei pubblici particolari.
- 4) I fenomeni rilevano delle dimensioni multiple che devono essere studiate nella loro multidimensionalità e in funzione della multidimensionalità di massa. Non si tratta di sostituire un nuovo *découpage* al vecchio. Si tratta di studiare dei rapporti complessi all'interno di una informazione che li trasforma e si trasforma.
- 5) Infine diventa sempre più evidente che tutte le attività sociali riescono per qualche via allo statuto dell'impresa, sarebbe a dire da un insieme di operazioni organizzate in vista di un obiettivo da raggiungere e di un rendimento da ottenere.»¹⁷

Questi punti inaugurano il concetto di multidisciplinare. Questa idea Berger la porterà sempre con sé. Egli assumerà sempre questo atteggiamento. Basti guardare alle fonti cui si ispira per meglio comprendere. In effetti dietro a questo atteggiamento c'è anche una critica all'imposizione di un solo metodo di analisi che in quegli anni imperava. Lo strutturalismo aveva reso la linguistica la disciplina principale. Questa relativizzazione e il tentativo di distacco dalle concezioni classiche, è assolutamente in linea con il pensiero, che in

¹⁷ *Ibid.* p. 374

quegli anni prendeva forma, denominato in seguito post-strutturalismo.

Uno dei cavalli di battaglia di Berger è il discorso sull'arte. Come abbiamo visto il punto centrale nelle riflessioni è comunque l'arte. Questo sia perchè egli nasce come storico dell'arte e incomincia a interessarsi alla situazione in esame partendo dall'arte, sia perché egli vede nel fare artistico il vero metodo per capire la nostra situazione. L'arte allora viene ad essere considerata come il fare per eccellenza. Accanto al metodo multidisciplinare, che riveste l'ambito teorico, il fare artistico si configura come fare per eccellenza che ci deve disvelare il cammino.

Per prima cosa lo statuto dell'arte è cambiato. Come tutte la società anche l'arte cambia. Prima l'artista rispondeva ad una tradizione lavorando per una clientela che ordinava le opere. Essa era appannaggio solamente di una elite molto ristretta che giudicava, portava avanti la tradizione e creava le istituzioni artistiche. Ora l'arte è alla portata di tutti. I mass media e gli spostamenti sempre più frequenti rendono l'arte materia di tutti. Cambia così il concetto di museo, nascono le gallerie pilota. «Sorge così un'organizzazione reticolare complessa di cui fanno parte case di trasporto, società di assicurazioni, tipografi, che animano a loro volte le gallerie d'arte e in modo particolare le gallerie-pilota.[...] (la galleria-pilota) crea un movimento in seno al quale si sviluppa l'arte-in-gestazione.»¹⁸ Insomma lo sconvolgimento analizzato fino a qui comprende anche l'arte. Anche qui Berger rifiuta qualsiasi analisi che si basi sui valori classici: «Come si rivelerebbe inadeguata ogni definizione di tipo ontologico che pretendesse raggiungere un'essenza della pittura,

¹⁸ R. Berger, *Arte e comunicazione*, op. cit. p. 42

della scultura ecc.»¹⁹ Anche qui il metodo d'analisi deve vedere i fattori che portano alla costruzione della conoscenza di essa.

Fino a qui si è parlato di un discorso sociale dell'arte. Come si produce nel fenomeno della "comunicazione". Eppure Berger sembra donare uno statuto più profondo a questa. Essa non è solo l'oggetto di conoscenza ma anche il veicolo. Essa veicola noi, il nostro conoscere, il nostro agire nel futuro e nelle profondità del nostro essere. Già dell'immaginazione l'autore afferma ne *La mutation des signes*, sulle orme di Gaston Berger che, «operando fuori dalle strutture stabilite, l'immaginazione propone una referenza esteriore al sistema, la quale, quando si attua, mette in opera un servo meccanismo nuovo. Il fenomeno è tanto più difficile da percepire in quanto esso opera sempre fuori dalle strutture, o fra le strutture, e i punti sui quali noi prendiamo ordinariamente appoggio sono sempre all'interno delle strutture.»²⁰ L'immaginazione è allora quella funzione umana che porta avanti il sistema. Ogni sistema cambia, si perfeziona, grazie alla facoltà dell'immaginazione, la quale agisce nella direzione di un sentire. Fuori dalle strutture sociali, nel quale ci muoviamo, essa agisce in funzione non di un obiettivo pratico ma di un "sentire che qualcosa si deve fare". Insomma prendendo la citazione da Baudelaire «l'immaginazione è la regina del vero, e il possibile è una delle provincie del vero. Essa è positivamente apparentata con l'infinito.»²¹ È per questo inoltre che l'evoluzione non è mai lineare.

In *Arte e comunicazione* questo discorso è ancora più radicale. La società, dice l'autore, si muove intorno ai simboli. L'essenza dell'uomo è nella relazione, nella comunicazione. Comunicazione nel

¹⁹ *Ibid.*, p. 49

²⁰ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit. p. 82

²¹ *Ibid.* p. 62

senso più ampio che si possa pensare (linguaggio, corpo, movimenti, espressioni, immagini, ma anche fattori non visibili ecc.). Ogni volta che c'è comunicazione c'è una materia che volontariamente o involontariamente viene trattata. Non esiste, ci dice Berger, un messaggio naturale. Ci possono però essere messaggi più o meno prevedibili. Dietro a questo discorso prende importanza la nozione di codice: «Il codice permette di formulare in modo esplicito, per mezzo di simboli preventivamente convenuti, una realtà preventivamente stabilita, ossia un promemoria costruito artificialmente.»²² L'autore continua premurandosi di sottolineare che la comunicazione non è solo uno scambio di messaggi ma un atto che si produce mentre si fa, un atto unico e irripetibile. Arriviamo ora alla distinzione capitale dei tre livelli di comunicazione: il primo livello è una comunicazione socializzata, con norme stabilite, accettate da tutti i membri e senza possibilità di variazione. Il codice stradale ne è l'esempio. Questo tipo di comunicazione è una comunicazione meccanizzata, impersonale, fuori dall'uomo. Il più alto grado di intelligibilità porta alla scomparsa dell'uomo.

Ad un secondo livello «il linguaggio, pur socializzandosi e standardizzandosi per poter rispondere alle necessità pratiche di collaborazione degli esseri fra loro, risponde anche al desiderio che spinge gli uomini a scambiare qualche cosa che appartiene loro in proprio per sentire e mettere alla prova la loro origine, la loro condizione, il loro destino.»²³ Qui la comunicazione si avvicina all'emozione, al desiderio, a tutto ciò che riguarda la sfera intenzionale: Berger è chiaro il desiderio intenzionale.

²² R. Berger, *Arte e comunicazione*, op cit. p 118

²³ *Ibid.* p. 136

Il terzo livello della comunicazione è quello dell'arte. Anche qui preferisco far parlare Berger: «Staccate dal comunicante, intermediare fra l'oggetto e il soggetto, esse fondano un tipo originale di relazioni in cui il messaggio non è né un dato che si emette né, tanto meno, che si trasmette o che si riceve, ma un fenomeno che si sviluppa man mano che agisce la corrente della comunicazione. Non si tratta più né di cifrare né di decifrare: l'arte trasforma l'atto del comunicare in una genesi.»²⁴ Eccoci dunque trasportati da queste bellissime parole all'interno del discorso più profondo sulla comunicazione artistica. L'arte come genesi, come creazione del nuovo. Arte come creazione, come salvezza. L'arte si presenta allora come quel tipo di comunicazione che genera, che produce. È l'arte che deve farci vedere il futuro della nostra epoca.

Il motivo principale per cui Berger affida questo valore così importante all'arte è in primo luogo perché essa si configura come luogo di catalizzazione delle emozioni, dei sentimenti, dei desideri, in una parola del "sentire", attorno a cui le società, tutte le società, si basano. «Nel provare le stesse impressioni davanti agli stessi oggetti, nelle stesse circostanze, i membri del gruppo rinsaldano il loro legame sociale così come lo rinsaldano facendo uso delle stesse parole, secondo le stesse regole.»²⁵ Questa affermazione ha una sua importanza anche perché mette in evidenza uno degli elementi caratteristici dell'autore, quello di considerare l'uomo un animale sociale. L'essenza dell'uomo è nell'essere al mondo come relazione. L'emozione allora agisce accanto al linguaggio, alle regole ecc. come luogo di unione. A questo punto si può dire che le emozioni sono costruzioni socio-culturali: «L'emozione estetica, dunque, non è affatto, né esclusivamente né tanto meno

²⁴ *Ibid.* p. 137

²⁵ *Ibid.* p. 153

spontaneamente, associata alle espressione e al *superamento di una certa angoscia collettiva*; essa è legata a stati sociali che variano considerevolmente nel quadro di una stessa società e che, lungi dal realizzarsi per la sola virtù delle opere artistiche, esigono certe condizioni politiche, materiali e economiche.[...]Emozioni e sentimenti costituiscono il repertorio, in parte doppio, che fornisce alla società i suoi comportamenti culturali e i termini per designarli.»²⁶ Per poi arrivare al punto principale: «Oltre alla sua funzione catartica, che esiste, si direbbe che l'arte soddisfi una funzione regolatrice, tanto al livello dell'individuo quanto a quello della società e che tale funzione debba essere estesa alla funzione comunicante o di comunicazione, nella quale tutte le altre si fondono.»²⁷ Con questa frase si chiude il ciclo. Ecco allora che l'arte è sia l'elemento regolatrice del "sentire" di una società, sia genesi. Berger ci tiene a sottolineare che la funzione primaria dell'arte è comunicativa ma, come abbiamo visto, questa comunicazione non è data, essa è in costruzione, essa genera. All'interno della funzione sociale c'è l'atto singolo dell'individuo, il quale si attua per rinsaldare il legame. Gli artisti allora sono coloro che, attraverso i loro atti singoli, costruiscono le basi e i valori su cui le società del futuro si riconosceranno.

Ma che cosa accade se a diventare, per così dire, "i catalizzatori del sentire" sono dei mass media? Se i valori su cui ruota la società del consumo sono sempre più imposti dalla pubblicità, dalle multinazionali e così via? La risposta di Berger non può che essere un ammonimento. È sempre più urgente di concentrare l'attenzione sull'ambito culturale, sui "miti d'oggi", sulla pubblicità e farla finita di rinchiudersi dietro a idee di cultura che si rifanno ad un passato

²⁶ *Ibid.* p. 154

²⁷ *Ibid.* p. 155

ormai perso. Bisogna aprire gli occhi e affrontare la nuova realtà fuori dai pregiudizi, attraverso un metodo multidisciplinare, lasciando che «gli artisti, sensibili, più di altri talvolta, a ciò che avviene e che comincia a prendere forma e figura nella coscienza collettiva, ci offrono se non sempre dei modelli intelligibili o sensibili, per lo meno dei gesti e dei punti di riferimento suscettibili di guidare i nostri passi.»²⁸

²⁸ *Ibid.* p. 172

LA TELE-FISSIONE

Scritto nel 1976 ed edito da Casterman, *La tele-fissione* si presenta come il testo probabilmente di maggior successo dell'autore. In particolare esso si configura come un tentativo di analisi di uno di quei mondi, produttori della nuova *multirealtà*, visti nelle due opere precedenti: la televisione. Per l'autore questa è probabilmente il principale media che avvolge il nuovo *mediambiente*. Già in *Arte e comunicazione* egli aveva messo in evidenza che i «mass media hanno una parte in continuo sviluppo [...] ma è senza dubbio con la televisione che si gioca la partita decisiva.»¹

In questo testo si delineano allora chiaramente le fondamentali linee di ricerca dell'autore. In particolar modo quest'opera si configura come messa in pratica del tipo di atteggiamento critico delineato nelle due opere precedenti: un atteggiamento multidisciplinare. L'autore infatti fa interferire varie discipline e vari punti di vista, dalla psicoanalisi alla sociologia, dall'antropologia alla cibernetica e così via. Tuttavia il discorso gira intorno ad una asse principale: il concetto di immaginario. Questo concetto, importante anche nelle opere precedenti, rimarrà, da qui in poi, un punto estremamente importante del pensiero dell'autore sulle nuove tecnologie. Partendo dalla grande opera di Gilbert Durand, *Le strutture dell'immaginario*, Berger inizia con il delineare i tre principi su cui si basa la sua ricerca. Il primo principio afferma che l'immaginario è sempre stato

¹ R. Berger, *Arte e comunicazione*, Paoline, Milano 1974, p. 20

considerato come qualcosa di stabile, si collega a qualcosa di duraturo in noi, attraverso icone e simboli, «si manifesta principalmente attraverso dei contenuti che prendono forma di racconti nella tradizione orale e scritta, di rappresentazioni nella tradizione iconografica, e quindi di parole o di immagini che circolano, si trasmettono e trovano accoglienza negli e attraverso gli operatori umani.»² Ma l'autore, secondo principio, si oppone a questa tesi in quanto egli crede che l'immaginario non è né duraturo né stabile, infatti noi stiamo vivendo in un nuovo immaginario in formazione, il quale, come operatori, non ha più degli uomini ma delle macchine. È chiaro allora, terzo principio, che stiamo andando verso un tecno-immaginario, il quale ha bisogno sempre di più di essere preso in considerazione. Comunque Berger rimane fedele alla definizione generale di Durand sul concetto di immaginario, cioè «l'insieme delle immagini che costituisce il capitale-pensiero dell'homo sapiens, grande denominatore comune fondamentale nel quale convergono tutte le procedure del pensiero»³; il problema che si pone però è, come già ha ampiamente messo in evidenza nelle due grandi opere precedenti, che ogni oggetto di conoscenza è radicato in un determinato periodo storico e si costruisce in base alla comunicazione di tutti i fattori del periodo. Tutto questo porta ad analizzare l'immaginario in base alla realtà del periodo e non da un punto di vista ontologico, come fa Durand. Ecco che allora ciò che ci si presenta è un immaginario in gestazione, all'interno di un'era in divenire.

Berger pone una determinazione fondamentale nell'analisi in questione. Egli, criticando qualsiasi tipo di elaborazioni statiche e coercitive, si propone di analizzare la televisione all'interno

² R. Berger, *La tele-fissione. Allarme alla televisione*, Paoline, Milano 1977, p. 1

³ *Ibid.*, p. 85

dell'esperienza: «Agli schemi ereditati dal cartesianesimo, legati alla concettualizzazione come fine, la ricerca propone la riflessione fondata sull'*esperienza televisiva in movimento*.»⁴ Questo fattore è di estrema importanza. Esso è la dimostrazione di come Berger vada contro ad un approccio strutturalista o comunque statico metodologico, per guardare il fenomeno nell'esperienza, da spettatore, nel sentire, nelle sensazioni che procura la televisione nell'esperienza comune. L'uscita dallo strutturalismo e l'avvicinarsi ad una concezione post-strutturalista è evidente. Infatti una costante importante del testo è quella della dimensione del sentire su cui opera l'immagine televisiva. Essa è la catalizzatrice del sentire della società. Da qui poi la reinterpretazione del mito come catalizzatore di convergenze simboliche su cui gira l'organizzazione sociale, una catalizzazione che, a differenza di come la intende Levi Strauss, si basa sulla dimensione irrazionale.

Comunque, in un primo approccio alla televisione, l'autore distingue tre categorie di comunicazione. Il primo stadio è quello della comunicazione tra due operatori umani, operazione attraverso simboli linguistici per mezzo della voce. Il secondo è caratterizzato dalla sostituzione di operatori in utenti, i quali comunicano lontano spazio temporalmente – è il discorso sul supporto materiale. Il terzo livello è quello della televisione che fa irruzione nella realtà e non ha bisogno di alcuna iniziazione ma solo l'iniziativa di premere il pulsante. I messaggi arrivano senza alcuna mediazione critica.

Poste queste differenze Berger inizia l'analisi "linguistica" del mezzo. Infatti, a differenza dei modelli di comunicazione precedenti l'avvento della televisione, si può dire che quest'ultima non risponde a nessun canone semiotico precedente. Operando per immagini la televisione

⁴ *Ibid.*, p.10

non sottostà alla regola della arbitrarietà del segno: «Diversamente dal segno linguistico il messaggio Tv non è arbitrario; esso è sempre motivato, se non completamente per lo meno parzialmente. Parlare sullo schermo del cane o del gatto significa per prima cosa mostrarli. L'immagine si collega sempre per qualche aspetto al significato», e, ancora, «si può dire che il messaggio Tv si compone di immagini e di suoni (parole, musica, rumori) che si strutturano secondo piani e sequenza articolate per mezzo del movimento che li unisce. Sia in bianco e nero come, oggi più spesso, a colori, il messaggio Tv impegna nello stesso tempo il senso della vista e quello dell'udito e più profondamente ancora, i diversi livelli della nostra sensibilità.»⁵ Berger però immette una nuova diversificazione. Infatti per lui la televisione si distanzia anche dal cinema. Il cinema è ancora nel regno della ri-produzione, dello spettacolo. La televisione ha allora lo stesso statuto di "effetto realtà" del cinema ma si associa ad un nuovo modo di percepire e di concepire l'attuale. Infatti mentre al cinema percepire equivale a vedere un'opera già fatta, prodotta e quindi ri-presentata, nella televisione la percezione si associa ad una trasmissione data in quel momento, insomma «la televisione è la sola che può trasmettere e diffondere in immagini l'avvenimento nel momento stesso in cui esso si compie.»⁶ Questo potere della televisione, messo già in evidenza da registi lungimiranti quali Eizenstejn⁷, fa sì che essa esca, in gran parte, dal sistema linguistico. La televisione coincide sempre con il referente nello stesso momento in cui esso appare. Salta completamente il significante.

⁵ *Ibid.*, p. 22

⁶ *Ibid.*, p. 23

⁷ «Nella televisione, invece, il montaggio diventerà lo stesso corso immediato nel preciso istante in cui il processo si svolge», in S. M. Eizenstejn, *Forma e tecnica del film*, Einaudi, Torino 1964

Un elemento importante, che l'autore mette in evidenza, è che a produrre informazione è una macchina, una macchina impersonale che si pone fuori dell'uomo. Non è più riducibile all'io cartesiano, cioè alla sovranità del pensiero, del cogito; il soggetto non è più posto come principio. Ora è un medium, una tecnologia produttrice di visioni, che viene vista come principio: «il mezzo posto come principio è irriducibile alla sovranità del pensiero e del soggetto.»⁸ Per questo Berger afferma che McLhuan ha operato la stessa svolta di Freud, cioè quella di porre qualcosa che fuoriesce dal soggetto, qualcosa che non vi si riduce: l'inconscio. Refrattari al pensiero sono dunque questi nuovi esseri *tecnopsichici*, come li chiama l'autore, i quali costituiscono un ambiente impersonale in cui la televisione fa da padrona. Stiamo vivendo in uno stato di "superinformazione permanente", la quale produce una confusione di codici e messaggi e porta ad una "coscienza in frantumi", frantumazione dell'io operata dai mass media.

A questo punto Berger inizia un'analisi dell'esperienza televisiva con le armi della psicanalisi freudiana: «La formidabile produzione dei mass media, e della televisione in particolare – tale è la mia ipotesi a questo stadio dell'indagine – non rappresenta forse un fenomeno carico di una sufficiente analogia con il sogno, cosicché si possano applicare con frutto le osservazioni della psicoanalisi?»⁹ La risposta non può che essere affermativa, infatti «come il sognatore, lo spettatore è in preda a una *soddisfazione allucinatoria*. *Contemporaneità e contiguità si realizzano nell'attualità per mezzo di simulacri*. La televisione ci fa coesistere con l'avvenimento alla maniera del sogno per il quale non contano né il tempo né la distanza né l'identità né costrizioni di alcun genere, ad eccezioni di

⁸ R. Berger, *La tele-fissione*, op cit. p. 35

⁹ *Ibid.*, p. 45

quelle che presiedono alla sua *elaborazione*.»¹⁰ Infatti l'immagine televisiva opera nello stesso modo del sogno. Essa non ha un programma definito, come per esempio nelle istituzioni scolastiche, ma, attraverso il cambiamento dei programmi, produce associazioni di immagini casuali. La nostra soglia di attenzione si abbassa e noi ci facciamo trasportare dalle associazioni di immagini. A questo punto non è solo la nostra parte razionale che viene tirata in ballo ma tutto ciò che c'è dietro: pulsioni, desideri. È proprio il desiderio uno dei punti catalizzatori del pensiero di Freud. Il desiderio è qualcosa che va oltre lo stesso concetto di bisogno, in qualche modo lo anticipa: «Distinto dal bisogno, secondo Freud, il desiderio si appaga nella riproduzione delle percezioni che sono divenute i segni della soddisfazione. Esso combina il reale e l'immaginario sul piano dell'allucinazione.[...] Pare allettante l'ipotesi di associare i mass media meno ai nostri bisogni che ai nostri fantasmi ai quali lo schermo servirebbe come intermediario. Come nella concezione freudiana, l'elemento visivo è predominante. Può darsi dunque, che la società di massa abbia trovato, con la televisione, lo strumento adatto per manifestare *l'inconscio e il desiderio di massa che sono oggi divenuti nostri*.»¹¹

Il punto dunque diventa che l'immagine televisiva coglie proprio le parti irrazionali dell'uomo. Essa si avvicina al lavoro del sogno. Se l'inconscio è strutturato come una fantasmatica è allora possibile dire, per Berger, che la televisione stia creando una fantasmatica di massa. Facciamo chiarezza su questo punto. Come abbiamo più volte messo in evidenza, per l'autore dire che essa produca una fantasmatica di massa, non vuol dire che essa produca un allontanamento dalla realtà, che ci stia facendo perdere il contatto

¹⁰ *Ibid.*, p. 46

¹¹ *Ibid.*, p. 55

con la realtà. Per Berger lo stesso concetto di realtà è una costruzione dovuta da condizioni sociali, economiche, politiche ecc. «Nella sua idea la televisione non distorce la realtà ma, in modo più radicale, ridefinisce lo stesso concetto di *vero*. Il merito di Berger, peraltro, è anche quello di intendere come questa operazione non si compia a livello ontologico – come può essere per Baudrillard - ma a livello operativo, ordinario. Non è più necessario sull'attributo di realtà come astrazione generale ma invece sulle pratiche di scambio sociale che rettificano e mettono in gioco le attribuzioni di verità.»¹² A questo punto è chiaro che Berger si distanzia da autori quali Baudrillard o Daniel Boorstin, al contrario di come tende ad associarlo Mario Perniola, come vedremo, nel suo testo *Transiti*. Il punto è dunque per l'autore che «l'ambiente media ci offre un luogo nuovo di essere nuovi.»¹³ Ci stiamo insomma avviando verso una nuova epoca.

Analizzato il rapporto con lo spettatore, Berger passa ad uno dei suoi nodi centrali: il discorso sull'immaginario e sul mito. Dal piano personale a quello socio-antropologico. Il mito è, diciamo, la cosmologia che ci fa vedere il modo in cui una società si rappresenta. È il punto catalizzatore attorno a cui girano le società. Ma questo punto catalizzatore ha il suo nodo centrale non sull'intelligenza, ma su un sentimento profondo sensibile, un'esperienza sensoriale: «L'intensità e la complessità della partecipazione mitica, infatti, sono legate meno a un'intelligenza approfondita del mito che alla sua celebrazione nei riti ai quali prende parte la collettività e che mette in gioco, insieme coi movimenti collettivi – danza, recitazione, gesticolazione – l'intervento

¹² A. Abruzzese e A. Miconi, *Zapping, sociologia dell'esperienza televisiva*, Liguori, Milano 1999, p.143

¹³ R. Berger, *La tele-fissione*, op cit., p. 56

sensoriale di tutti.»¹⁴ Queste parole sono in aperta critica con la concezione strutturalista e razionale del mito di Lévi Strauss. Tendono infatti a ricollegarsi con l'idea della "legge di partecipazione" di Lévy-Brhul.

Comunque una delle caratteristiche del mito è quella di fuggire a qualsiasi tempo cronologico. Esso, a differenza del tempo cronologico, ha il potere della ciclicità, cioè quello di ricollegarsi ad un tempo primordiale. Il problema è che, come prima abbiamo affermato, la televisione sopprime l'effetto cronologico in quanto, ponendo l'immaginario ed il reale sulla punta del presente, essa non ci fa avere coscienza in quanto ci fa *essere* nel tempo. A questo punto non c'è più differenza tra tempo Attuale e Originale perché è il tempo Attuale che prende il sopravvento. Quindi, se come sopra si è detto, l'esperienza mitica consiste in una intensità sensoriale provata dai membri della società che serve a produrre un sentire comune, si può allora dire che, ai giorni nostri, è la televisione che adempie a questo compito, attraverso una telepartecipazione in movimento. Il mito si confonde con la realtà nel momento in cui viene trasmessa. È allora lo schermo ad assumere il ruolo di mediatore, di maschera, di sciamano. Lo schermo si configura come qualcosa che media tra ciò che appare e qualcosa che va oltre, come qualcosa che si frappone, una chiusura, e qualcosa che mostra, una apertura, come ciò che intercetta e ciò che rivela. Come tutti i miti esso è il mediatore della rivelazione di forze magiche, «il televisore raccoglie e condensa le forze che operano nell'universo e la cui minaccia può essere scongiurata grazie alla sua mediazione, talvolta manifesta, ma sempre pacifica.[...]La sua sola presenza ha il potere di un esorcismo. Il disordine, le crudeltà, i peggiori atti di violenza sono

¹⁴ *Ibid.*, p. 64

messi in onda, programmati, e quindi, in una certa misura, padroneggiati.»¹⁵ Agente di mediazione e quindi agente di integrazione. Tutto ciò, ci dice Berger, è di natura religiosa in quanto tenta di ricollegarci con una unità ormai in via di smembramento. La mediazione verso il trascendente è il tentativo di ritrovare una unità che unisca rispetto alla frammentarietà dell'esperienza. Oggi, che stiamo entrando in un mondo frantumato, c'è sempre più bisogno di questa unità. Ecco allora che l'analogia con l'iconografia cristiana è inevitabile. A mio avviso è proprio la grandezza del pensiero dell'autore, nel riuscire a vedere il fenomeno non solo come rottura con il passato ma anche come legame. Infatti, egli dice, le chiese cristiane sono strutturate spazialmente, attraverso simboli, per garantire la comunicazione verso le masse, per ordinarle verso la trascendenza. Così la televisione opera ugualmente attraverso il tempo. Il simbolo allora si carica di un valore superiore. È il simbolo che garantisce l'appartenenza, una vera e propria macchina di aggregazione. Il simbolo allora è una macchina che serve a renderci coerente il mondo, a farci muovere all'interno del mondo organizzando il divenire, come tanta parte della filosofia ha messo in evidenza. Nella nostra epoca è proprio la televisione a configurarsi come una vera e propria macchina per fabbricare simboli.

Passiamo ora ad un altro livello di analisi: il livello economico. L'ipotesi dell'autore è che come il denaro permette gli scambi economici e quindi una stretta relazione tra uomini, istituzioni, gruppi così la televisione, e in senso più largo i mass media, comportano una stretta relazione di scambi fra uomini, istituzioni, gruppi: «Come si parla giustamente d'una dimensione *economica della società*, così si può parlare, con non minor ragione, d'una *dimensione "mass-*

¹⁵ *Ibid.*, p. 70

mediatica” della società.»¹⁶ Il denaro ha come principio fondamentale la liquidità, l’essere mutevole, universale e immediato. Tale la televisione che ha come principio l’attualità dell’informazione, mutevole, universale e immediata. Si sta allora creando una vera e propria “banca centrale dell’informazione”, a tal punto da indurre l’autore ad affermare che «la mediazione elettronica sta per prendere il sopravvento, in velocità, sulla mediazione monetaria.[...]Il tempo d’antenna costituisce dunque, in prima approssimazione, il valore TV. Esso permette di mettere le emissioni a confronto fra loro non in base al contenuto, bensì alla durata.»¹⁷ Insomma la dimensione economica prende il sopravvento e piega tutto verso di lei. Ma questa economia non è più fondata sulla merce ma sull’informazione. Le televisioni hanno infatti veri e propri apparati di controllo economico: la produzione è calcolata e bilanciata, inoltre la ricezione è misurata. Insomma, proprio come nello scambio monetario, il sistema è diviso tra produttore e consumatore. Il fatto è che la televisione riorganizza gli scambi economici attraverso un equivalente del tutto nuovo: «Ci si può chiedere se la tecnologia dei mass media, e in particolare quella della televisione, non ci metta in presenza d’un nuovo equivalente con una portata quasi universale. Come le merci si scambiano sulla base di una somma di denaro, e come i fatti e le cose si scambiano con la formulazione di parole e concetti, *così quello che accade, l’attualità, l’attuale, è sempre più quello che si scambia con i messaggi televisivi.* La possibilità di convertire l’avvenimento in emissione è dunque un nuovo modo di mediazione, come lo è stato e continua a esserlo la possibilità di convertire l’avvenimento in parole sotto forma di un articolo di

¹⁶ R. Berger, *La tele-fissione*, op. cit., p. 78

¹⁷ *Ibid.*, p. 163

giornale.»¹⁸ L'avvenimento, l'attuale, diventano allora i nuovi prodotti di scambio dell'informazione merce. Il segno diventa il nuovo re dello scambio economico. Merito di Berger è anche quello di aver puntato l'attenzione sulla pubblicità. Egli, già da *Arte e comunicazione*, riesce a capire il forte potere dell'immagine pubblicitaria.

Siamo giunti dunque all'ultimo livello - continuando questa divisione - che lega tutti gli altri. Già nell'analisi dello spettatore come sognatore Berger aveva messo in evidenza, sulla scia del paragone tra McLuhan e Freud, che la nostra società ha creato degli esseri interamente nuovi che egli chiama *tecnopsichici*, i quali vanno ad operare sul nostro inconscio. Ciò è già una prima analisi dell'influenza profonda dei media sulla società.

A questo punto egli produce una vera e propria teoria dell'analisi tra evoluzione tecnologica, processi cognitivi e specializzazione degli emisferi cerebrali, un'analisi che, grazie ad autori come Pierre Levy e De Kerckove, solo molti anni dopo verrà riposta al centro della ricerca sulle nuove tecnologie. Berger afferma che l'encefalo, la parte del sistema nervoso centrale contenuta nella scatola cranica, è una struttura complessa e, come dimostrano gli studi biologici, esso è composto di altri tre cervelli: il paleocefalo, il mesocefalo e il neocefalo. Questi compongono il cervello "triunco". I tre cervelli si sono sviluppati con il tempo, insieme allo sviluppo delle capacità umane, soprattutto il secondo e il terzo. Ipercomplessi, essi si rapportano tra di loro attraverso una intercomunicazione. Intercomunicazione tra necessario, possibile, coscivo, inconscio e così via. Da una parte allora noi restiamo "fossili viventi", come dice Leroi-Gourhan, dall'altra, attraverso la tecnica, ci siamo emancipati e, emancipandoci, si sono aggiunte aree cerebrali per riuscire a

¹⁸ *Ibid.*, p. 71

controllare sempre di più una informazione sempre più complessa. «Oggi però che le comunicazioni si estendono in dimensione planetaria, superando sia le frontiere nazionali che le frontiere socio-culturali, oggi che leggiamo la fisionomia di ciascuno dei nostri giorni nella attualità trasmessa in diretta o tutt'al più ad alcune ore di intervallo, oggi è come se il processo d'ominizzazione fosse rimesso in causa dalla tecnologie delle macchine dell'informazione.[...]Pertanto l'ipotesi d'un quarto cervello, che farebbe appello alla "tecnizzazione" per dirigere la nuova tappa, non meriterebbe qualcosa di meglio che un sorriso ironico?»¹⁹ Eccoci ad un punto cruciale, che lega anche quest'opera con i testi precedenti e futuri. L'ambiente media che ci apprestiamo ad abitare porta insomma ad un radicale cambiamento. Deframmenta tutto, siamo in un'epoca di frammentazione, fattore che non può non apportare qualche cambiamento anche sul piano cognitivo. Il cervello che dovrà rispondere a questo ambiente media nuovo su scala planetaria è il *cosmocefalo* (Si veda la vicinanza con il concetto di "intelligenza collettiva" di Pierre Levy).

La nostra società in divenire sembra poter essere spiegata attraverso le armi della cibernetica. Questa riesce infatti ad oltrepassare una spiegazione causale in quanto tiene conto anche dei fenomeni complessi. Riesce a calcolare l'informazione su vari livelli attraverso il concetto di servo-meccanismo. Ad ogni entrata esterna nel sistema il servo-meccanismo calcola un livello superiore di organizzazione, non limitandosi a ristabilire l'equilibrio. Berger ci dice infatti che ogni medium produce un comando esteriore che modifica il sistema. Ma non si ferma qui. Infatti, a differenza dei testi precedenti, critica comunque l'approccio della cibernetica in quanto

¹⁹ *Ibid.*, p. 181

essa rimane comunque all'interno di un sistema chiuso. Il sistema aperto invece tiene conto della continua interazione con l'ambiente, una interazione mai prevedibile e sempre in divenire. È quello che Pierre Levy chiama virtuale e che Berger, utilizzando ancora gli strumenti della biologia, chiama equifinalità: lo stato finale non può essere calcolato dai presupposti, cosa che avviene nei sistemi chiusi. Il sistema aperto è un Rizoma, una rete sempre in divenire, imprevedibile. A questo punto Berger ripete l'assunto che già era alla base delle due opere precedenti, il quale però, alla luce di quello che abbiamo detto sul sistema aperto, prende una visione diversa, soprattutto come affermazione profetica: «I media, che per lungo tempo sono stati considerati come mezzi, si rivelano sempre più chiaramente come parti costitutive della rete della comunicazione.»²⁰ Una rete allora che attraverso l'interazione con l'uomo e con l'ambiente produce sistemi aperti, imprevedibili, rizomatici, virtuali. Qui ci sono già le basi del post-organico e, per quanto riguarda il pensiero dell'autore, del *Nuovo Golem*. Allora l'ammonimento iniziale si fa ancora più imperante: analizzare la televisione partendo dall'esperienza significa, in senso più largo, analizzare le nuove tecnologie a partire dall'interazione con gli esseri, con la carne di cui sono costituiti, attraverso il sentire, i desideri, le pulsioni (termine Lacaniano che rende meglio l'idea) che lo caratterizzano e che lo portano ad interagire continuamente con macchine che modificano l'ambiente in un sistema sempre aperto. Mondi tecnologici che interagiscono tra di loro e con gli esseri in un continuo divenire che fa sfumare le differenze, i limiti. Come affrontare questa situazione? Questa è la domanda capitale che Berger non smette di chiedersi. Il transdisciplinare, certo. Tutta l'analisi della televisione si basa su questo. Ma per l'autore non basta. C'è qualcos'altro che non smette

²⁰ *Ibid.*, p. 204

di tirare in ballo. È l'immaginazione inventiva, clausola universale dell'uomo. Fare posto all'immaginazione inventiva. Se il sistema resta chiuso, come vuole anche il capitalismo, si rischia di esplodere e, se si espone, si produce un effetto di fissione nucleare, una tele-fissione. Solo l'immaginazione inventiva può dirigerci nel futuro.

Bisogna ricordare che l'autore è sempre legato anche al piano empirico. Infatti nell'ultima parte di questo testo egli tenta di vedere il rapporto tra televisione e creatività, come fare posto all'immaginazione e produrre sistemi. Qui egli distingue tre tipi di televisione: macro-televisione, meso-televisione e micro-televisione. Questa è una delle distinzioni più famose di Berger in quanto qui si trova, per la prima volta, un tentativo di dimostrare la non unicità della televisione; facendo ciò egli anticipa anche gli studi sulla videoarte, studi che nasceranno in larga parte solo nel decennio successivo.

- 1) La macro-televisione è la televisione di massa e ha come supporto le onde.
- 2) La meso-televisione è la televisione locale-regionale e ha come sostegno il cavo.
- 3) La micro-televisione invece è la televisione individuale basata sul video portatile.

La prima si basa sulla diffusione di massa. In qualsiasi potere politico-economico essa ha come obiettivo di raggiungere il maggior numero di spettatori possibili e, proprio per questo, il controllo è maggiore. Questo porta ad una stereotipicità delle trasmissioni divise per generi e pacchetti. I ruoli sono distribuiti e assicurati dal potere dei sondaggi. Insomma è un processo

omeostatico, non produce né sistemi aperti e neanche sistemi chiusi, è statico.

La meso-televisione produce nuove relazioni sociali. Essa infatti si basa sulla rotazione dei ruoli, lo spettatore può essere sia dietro che davanti la telecamera, può stare al microfono o manovrare. A questo punto i ruoli sfumano, non hanno più ragion d'essere, facendo diventare i partecipanti degli intermittenti. Il problema è che per ora ciò che tende a fare questa televisione è di imitare la macro-televisione, imputandola di dilettantismo. Invece è proprio questa la sua forza. Questa tipologia di televisione ci fa vedere che la macro-televisione è, più che un agente di comunicazione, uno strumento di diffusione, da qui il paragone con la balistica la quale si preoccupa di mirare bene e fare centro. Invece la meso-televisione ha come prima preoccupazione quella di far comunicare gli intermittenti. È un collante fra le persone della stessa città, regione, che instaura un vero e proprio "biotipo della comunicazione", come lo chiama l'autore. La meso-televisione non è un sistema omeostatico ma un sistema cibernetico, ancora chiuso, che riesce però ad operare su più livelli.

La micro-televisione è caratterizzata dal supporto portatile e leggero, alla portata di tutti. È una televisione che non si guarda ma si fa: «Il suo interesse fondamentale è dunque quello di dare non solo un contenuto nuovo alle nozioni di educazione, di democratizzazione, di formazione permanente e anche di informazione, ma di mettere in opera la creatività stessa per la quale la cultura cessa di essere qualcosa che si percepisce per divenire un'azione alla quale si partecipa, un'azione che si crea.»²¹ Insomma solo con un procedimento del genere si genera quello di cui sopra si paventava,

²¹ *Ibid.*, p. 231

un sistema aperto che riesca a dare conto al nuovo cosmo-cefalo che sta diventando nostro. È l'azione creativa attraverso il video che produce il sistema aperto, un'azione sempre in divenire pronta a formare il nostro quarto cervello planetario.

A conclusione di analisi si possono trarre alcuni paragoni utili che chiariscono meglio il contesto del libro. Senza approfondire troppo, in quanto questo discorso verrà meglio analizzato nella seconda parte della tesi, si può dire che l'argomento dell'immagine sia importante per capire la metodologia dell'autore. In effetti nel modo in cui l'autore prende in considerazione lo studio dell'immagine televisiva si evince il parallelismo con quella schiera di pensatori che hanno operato una uscita dallo strutturalismo. Si è detto che Berger tenti un'analisi dell'immagine da un punto di vista non coercitivo, da un punto di vista che non voglia bloccare la potenza dell'immagine all'interno di metodologie. Questo è evidente nell'affermazione di come la televisione, più che essere una superficie da decifrare, operi sul nostro corpo e sulle nostre parti irrazionali: «Si può dire che il messaggio Tv si compone di immagini e di suoni (parole, musica, rumori) che si strutturano secondo piani e sequenza articolate per mezzo del movimento che li unisce. Sia in bianco e nero come, oggi più spesso, a colori, il messaggio Tv impegna nello stesso tempo il senso della vista e quello dell'udito e più profondamente ancora, i diversi livelli della nostra sensibilità.»²² Queste dichiarazioni fanno emergere la profonda conoscenza dell'immagine dell'autore. Inoltre sono perfettamente in linea con importanti teorizzazioni, sempre del periodo, che si sono confrontate con l'immagine cinematografica. Si pensi per esempio a Pasolini il quale dice, nel tentativo di trovare una semiotica del cinema: «Non esiste un dizionario delle immagini.

²² *Ibid.*, p. 22

Non c'è nessuna immagine incasellata e pronta per l'uso.[...]Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è di tipo irrazionalistico.»²³ Oppure, per citare un radicale anti o post strutturalista, Gilles Deleuze, il quale afferma, in aperta polemica con Christian Metz, che «l'origine della difficoltà sta nell'assimilazione dell'immagine ad un enunciato[...]ma per l'appunto, dal momento che si è sostituito un enunciato all'immagine, si è attribuita all'immagine una falsa apparenza, le si è sottratto il proprio carattere apparente più autentico, il movimento.»²⁴ Queste conclusioni dimostrano come l'impostazione di Berger si assolutamente in linea con il post-strutturalismo. Il medium dunque non è più visto come un qualcosa da decifrare attraverso evidenze di causa-effetto ma, come Berger afferma con forza, come un inconscio. L'uscita dallo strutturalismo è proprio questa: oltre la struttura c'è qualcosa di non determinabile razionalmente. Dice Deleuze, sulla scia della distruzione del soggetto che «bisogna ricordarsi che le persone psicologiche e morali sono anch'esse fatte di singolarità prepersonali e che i loro sentimenti, il loro *pathos* si costituiscono nelle vicinanze di tali singolarità, punti sensibili di crisi, di ritorno, di ebollizione, nodi e focolai»²⁵. Bene, queste parole possono essere applicata a Berger; i punti singolari in questo caso si sono esternati e costituiscono l'ambiente media nel quale siamo immersi, gli esseri *tecnopsichici*, un ambiente impersonale in cui la televisione fa da padrona.

Per tutti questi motivi possiamo dire che una rilettura de *La televisione* attenta, ai giorni nostri, può senza dubbio aggiungere ancora molte cose alla ricerca sui media.

²³ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 172

²⁴ G. Deleuze, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 1985, p. 38

²⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 56

L'EFFET DES CHANGEMENT TECHNOLOGIQUE

L'effet des changement technologique esce nel 1983 edito da Pierre-Marcel Favre, Losanna. L'opera è una raccolta di testi, operata dall'autore stesso, delle conferenze del *VideoArt Festival* di Locarno e dei *Colloqui* al Monte Verità di Ascona. L'opera è un tentativo di dare un quadro di come la nostra esistenza è cambiata con l'avvento delle nuove tecnologie. Il programma quindi è sempre sulla stessa linea dei precedenti testi, con la differenza però che qui il quadro d'insieme è frammentario, discontinuo (questi due aggettivi sono usati in senso non dispregiativo) e disposto su più livelli. L'analisi inizia sempre dall'esperienza, prima fra tutti quella dell'autore. La città è al centro dell'analisi. La città, con le sue pubblicità, con i suoi rumori, viene vista in rapporto con i cittadini, chiamati dall'autore i *telantropi*, asfissati, frammentati, dissolti. In questo contesto viene ad assumere un punto di primaria importanza il discorso sull'arte, vista sempre come "salvezza". In un certo senso l'opera appare come un ponte che unisce *La telefissione* all'operato degli anni Novanta caratterizzato da *Il Nuovo Golem*.

Gli assunti di base dunque sono sempre gli stessi, solo ancora più radicalizzati: «Durante i millenni, gli uomini hanno vissuto sul loro passato, il quale viene rinnovato di generazione in generazione per mantenere l'integrità del gruppo e della società. Nei nostri giorni, si vive sempre più incerti dell'avvenire strutturato dalle nuove tecniche. L'innovazione non è più calcolata come "progresso"; essa diviene

sempre più il motore stesso dell'economia di cui l'industria ha fatto, sotto il nome di sviluppo, il suo modello.»¹

Per prima cosa l'autore espone una sistemazione del concetto di città. La città si presenta non come luogo di esposizione ma come luogo di imposizione: essa impone la sua fisicità, il suo modo di funzionare. Essa è sempre di più "la macchina – a – vivere – in – massa". Berger distingue due popolazioni della città moderna: gli artefatti materiali e gli abitanti. Queste due popolazioni sono ogni giorno di più strettamente connesse nel tempo e nello spazio. Infatti l'autore conia un termine nuovo quello di *urbanicoli*: «attraverso il quale suggerisco che la città moderna, modellando i nostri comportamenti a sua immagine, è divenuta il luogo di una "cultura" che, anche se essa ci sfugge, ci impone un apprendistato, vicino al quale quello della scuola sembra già appartenere ad un'altra era.» Spiega ancora Berger, «la città è una macchina che impasta il flusso nella quale noi viviamo. Ma la nostra epoca, abitata dal movimento, s'attacca a fluidificare i nostri rapporti ai mezzi delle nuove tecniche di comunicazione.[...] Tutto passa in effetti come se gli uomini, ammassati in luoghi sempre più sovrappopolati, minacciati da una demografia asfissiante, si sentano costretti ad inventare un tipo di relazione che potrà, al limite, fare l'economia del loro "ingombramento fisico", le immagini prendono le relazioni del corpo, le emissioni e la cassetta quelle dell'esperienza. All'orizzonte si profila l'utopia di una società in cui la carne e le ossa saranno soppiantati dalla scansione elettronica.»² Queste argomentazioni sono un ottimo esempio del ruolo di passaggio di questo testo. Ciò che era ancora sotteso nel testo precedente qui viene

¹ R. Berger, *L'effet des changements technologique*, Edition Favre, 1983 Losanna, p. 2. Tutte le traduzioni riportate da questo libro sono dell'autore.

² *Ibid.*, p. 3

definitivamente a prendere rilievo. L'accento infatti viene definitivamente posto sul rapporto uomo – macchina. È come se Berger vedesse un grande polmone sempre più artificiale, la città, che fa respirare noi, ancora “fossili viventi”, attraverso le sue immagini e le sue reti tecnologiche. A questo punto l'ammonimento che Berger pone è sempre lo stesso: stiamo forse andando verso una nuova conoscenza? Come si è visto precedentemente la risposta è affermativa. A questa domanda l'autore ne fa procedere immediatamente un'altra: Che ne è dell'arte oggi? È una delle tematiche principali del testo. Berger si impegna a vedere la situazione dell'arte da un punto di vista sociale. Infatti, come ha ripetuto più volte, ciò che gli interessa non è un'analisi di un'essenza dell'arte ma un'analisi che prenda in considerazione soprattutto i suoi rapporti con il mercato, con i collezionisti, musei ecc. senza i quali l'arte non esisterebbe. Insomma, come già prima di questo testo, aveva detto Bonito Oliva «se l'arte produce dei significati, il mercato, il museo e il collezionismo sono gli strumenti di espropriazione di questo significato. L'artista elabora una macchina linguistica che funziona attraverso ingranaggi autosufficienti e chiusi su propri sistemi. Eppure il mercato, il museo e il collezionismo sono le energie motrici che ne determinano e permettono il continuo funzionamento.»³ L'arte, al giorno d'oggi, non è spiegabile senza questi presupposti, soprattutto in un'epoca in cui essa viene a rinchiudersi come qualcosa di irraggiungibile. L'arte è qualcosa che, come gli altri oggetti di conoscenza, viene prodotto da fattori anche politici. Questo è l'argomento della prima parte, *Arte e potere*: «Noi siamo soliti accettare che ci sia una relazione, certo conflittuale, tra la stampa e il potere politico e anche con gli altri media.[...] Ma l'arte

³ A. Bonito Oliva, *Autocritica Automobile, attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977, p. 20

continua a passare, almeno nel sentimento del pubblico, per un luogo privilegiato, una sorta di enclave che, se essa subisce dei cambiamenti sovente bruschi e brutali, non ha molti rapporti con il potere, come se essa beneficiasse di una innocenza che la distingue dalle altre attività.»⁴ Da qui l'autore inizia una serie di spiegazioni del campo socio-politico dell'arte. Di come un giovane artista ha bisogno di legarsi ad una galleria, l'influenza del critico, del collezionista e così via. Un punto di estrema importanza lo prende il *vernissage*: l'inaugurazione della mostra. Il *vernissage* fa sì che l'artista prenda la "carta di identità" per accedere al mondo dell'arte. Ciò che lo caratterizza è la pubblicità, esso è soprattutto pubblicità. Per questo è strettamente legato ai mass media. Se il critico dà conoscenza, la pubblicità fa conoscere. L'importanza del *vernissage* sta nel fatto che esso è la porta d'ingresso verso il mondo dell'arte, in quanto fa interagire tutti i poli catalizzatori dell'arte - collezionisti, mercanti, artisti, musei, gallerie ecc. Ognuno prende un ruolo particolare. Il mercante assume una tripla funzione: promotore artistico, promotore economico e promotore pubblicitario. Il collezionista è un destinatario, un compratore. Ma un compratore molto particolare in quanto egli compra degli oggetti non per il loro bisogno primario ma in base al desiderio stesso: «comprando un'opera d'arte egli la distingue e, dunque, si distingue. Questa doppia distinzione produce una configurazione determinata e determinante nel mondo dell'arte: l'atto significa una domanda che influisce sul mercato e d'altra parte è fattore di valorizzazione sociale.[...]Questo meccanismo non molto differente da quello della borsa, inclina naturalmente il collezionista ad attendere un plus-valore proporzionale ai suoi investimenti e, se

⁴ R. Berger, *L'effet des changements technologique*, op cit., p. 6

possibile, al di là di essi.»⁵ Insomma il collezionista, al contrario del mercante, compra e vende in base al desiderio.

Il museo è il luogo della memoria, della nostra memoria collettiva, soprattutto nelle collezioni fisse. A differenza delle biblioteche esso funziona attraverso opere d'arte quindi attraverso un punto di vista sensibile. Anch'esso comunque si radica in un periodo ben definito e per delle funzioni precise. Attraverso la gerarchia museale l'opera acquista più o meno importanza. Il museo allora gioca più ruoli: il ruolo di scelta delle opere da comprare, ruolo di conservazione, ruolo pubblicitario, ruolo di promotore. Il suo ruolo non è allora determinato dalle opere, ma dal potere politico amministrativo.

Anche la critica copre una parte importante. Già in *Arte e comunicazione* Berger aveva messo in evidenza l'importanza dell'atteggiamento critico come continuo deframmentatore della conoscenza. Qui, in linea con l'intento del capitolo, mette in evidenza "l'istituzione" critica. Essa è diversa dalle altre attività pedagogiche. Non ha come compito quello di trasmettere un sapere, ma quello di rendere conto dell'esperienza personale del critico di fronte all'opera d'arte. Lo statuto del critico, proprio a causa di questa ineffabilità del sapere, si ottiene tramite il riconoscimento del mondo dell'arte.

I mass media hanno composto il filo rosso sotto al quale tutto il discorso fino a qui analizzato è girato. Dietro a tutta l'analisi dell'autore ci sono le nuove tecnologie. Esse entrano in gioco in ogni campo preso in considerazione. Infatti Berger è convinto che è l'evoluzione dei mass media che ha portato al cambiamento del mondo dell'arte o, per lo meno, lo ha profondamente accelerato. «Io non voglio incriminare la tecnica. Io intendo solamente che se è in

⁵ *Ibid.*, p. 11

suo potere di estendere, lo ripeto, prodigiosamente il campo dell'arte, è anche in suo potere di trasformarlo in funzione dei suoi imperativi, ne è un esempio quando essa è, come in questo caso, al servizio dell'industria.»⁶ il tono si fa più critico. La tecnica di riproduzione si infila in tutti gli ambiti prima delineati e li plagia. La differenza è che a produrre queste riproduzioni sono imprese specializzate; La tecnica è dunque sviluppata attraverso istituzioni culturali gerarchiche. Basta guardare il ruolo delle diapositive negli insegnamenti, i video esplicativi nei musei, le interviste alla radio, riprese televisive delle opere. I musei si circondano di riproduzioni, video ecc. Tutto ciò è messo sotto all'imperativo economico. A questo punto la critica di Berger colpisce tutto. Tutto il sistema dell'arte. Musei, gallerie, biennali, collezionisti, critici, commercianti, proprietari privati di opere, tutti operano attraverso una logica di profitto. Essi sono gli agenti di questo mondo: «Il termine di "produzione artistica", che si sostituisce sempre più a quello di "creazione artistica", dovrà pertanto allertarci. Non ci sono produzioni che non facciano intervenire dei modelli e delle strutture di produzione, dunque di potere. Se la "creazione artistica" può esistere e, senza dubbio, esiste per principio in tutti i paesi, senza distinzioni di razza o di classe, è totalmente diverso per la "produzione artistica" che si stabilisce e funziona solo in luoghi determinati.»⁷ La critica di Berger è, in questo caso, soprattutto politica. È come se all'avvento degli anni Ottanta le speranze verso un utilizzo "giusto" delle nuove tecnologie svanisse e prendesse il sopravvento una comunicazione imperante. Inizia infatti proprio in quegli anni un cambiamento di prospettiva che arriva fino ai giorni nostri.

⁶ *Ibid.*, p. 19

⁷ *Ibid.*, p. 28

Come ormai abbiamo avuto modo di vedere la bellezza e quindi la profondità del pensiero di Berger sta nel non fermarsi solo ad una critica distruttiva. Egli riesce ad andare oltre la distinzione di Umberto Eco tra apocalittici e integrati. L'autore ribadisce che ai giorni nostri l'arte si costituisce per prima cosa su rapporti economici, politici e sociali. A tutta prima sembra proprio che l'analisi dell'arte si possa concludere con il parallelo tra arte e mercato, eppure a Berger questa distinzione sembra non bastare. L'era industriale, ormai postindustriale, si distingue per la sua enorme capacità di produzione, estesa dalle multinazionali al pianeta intero. L'obiettivo è quello di produrre il maggior numero di merci possibile a meno costo, tutto ciò grazie alla condotta delle nuove tecnologie. Tutto il nostro ambiente è un artefatto. Ma l'attività artistica è diversa. Per quanto siamo sempre più verso la "produzione artistica", la "creazione artistica" è pur sempre irriducibile. L'arte è pur sempre creazione: «Per parlare concretamente, non c'è alcun mercante degno di questo nome, alcun critico, alcun direttore di museo, alcun esperto, forse neanche alcun impresario che, per quanto alta sarebbe la sua affiliazione al mercato dell'arte, non si entusiasma per un artista sconosciuto o misconosciuto e non si muova contro l'indifferenza, anche contro i suoi interessi. È la virtù del mondo dell'arte di essere ambiguo quando l'ambiguità significa che la parte alienabile che assoggetta l'agente non va irrimediabilmente a coprire la parte inalienabile che lo costituisce come persona associata ad altre persone nel rispetto delle loro rispettive soggettività.» L'arte colpisce la soggettività più sensibile delle persone, le più omologate. Le persone, prese nel sistema, non possono comunque che contemplare soggettivamente l'opera d'arte nel loro più profondo sentire. Questo porta l'autore a concludere che «l'arte, a dispetto delle costrizioni e delle espressioni alla quale è sottomessa, in primis

al potere economico nei paesi dell'Ovest, politici in quelli dell'Est, presenta la particolarità, in un'epoca di massificazione come la nostra, di indirizzarsi di primo acchito all'individuo che la interpella in quanto tale. [...] Il condizionamento del potere non rende muti, malgrado la nostra crisi; l'arte non dona diritto alla parola, essa dona la parola.»⁸ L'arte allora è irriducibile a qualsiasi potere, qualsiasi imposizione. In un certo senso si può dire che ogni volta che il mercato trova e copre l'opera d'arte si forma un'ombra che sfugge; come dirà Mario Perniola molti anni dopo: «Per quanto disgustosi e rozzi siano i suoi (del mercato dell'arte) prodotti, è alla sua ombra che può mantenersi e svilupparsi un'esperienza più sottile e raffinata, più acuta e attenta dell'opera e dell'operazione artistica.»⁹

Un secondo livello di analisi è determinato dal capitolo *L'insegneria*. Questo capitolo vuole analizzare la fascinazione dell'immagine nella città. Per l'appunto il neologismo sta ad indicare l'unione tra insegna e ingegneria e quindi «l'insieme dei segni, dei segnali, delle iscrizioni, degli stimoli visuali che si manifestano nella nostra vita quotidiana.»¹⁰

Per prima cosa l'autore distingue due insiemi:

- 1) Le insegne con tutti i suoi sotto insiemi, insegne dei magazzini, le affissioni pubblicitarie ecc.
- 2) L'insieme dei segnali sotto al quale si trovano i segnali stradali, quelli dei servizi.

Dopo di che Berger sottolinea il progetto di ricerca, un progetto basato dalle relazione che noi stabiliamo con queste nella pratica quotidiana. Qualsiasi altro metodo di conoscenza non fa altro che

⁸ R. Berger, *L'effet des*, op. cit., p. 32

⁹ M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, p. XI

¹⁰ R. Berger, *L'effet des*, op. cit., p. 35

incancrenire la ricerca in quanto rende statico un oggetto coprendo la sua dinamicità.

Uno dei punti principali della teoria di Berger, come abbiamo visto, e che lo rapporta con i filosofi del post-strutturalismo è proprio la distruzione del soggetto. Egli vede questa frammentazione da un punto di vista sociale. Stiamo entrando in un'era in cui la *multirealtà* produce delle multicoscienze. Infatti tra le varie metamorfosi dell'lo quelle imposte dall' *insegneria* sono di due tipi. L'lo pedone e l'lo motorizzato. È come indossare una muta che comporta un sentirsi diversificato, una percezione divisa e una memoria ibrida. Berger non si ferma qui. La città, abbiamo detto, più che esporre impone. Infatti questi comportamenti sono imposizioni. L'lo non si riporta più ad un individuo isolato, «egli è preso nelle condizioni che lo sottomettono, se non annullano, la sua esistenza come soggetto. Pedoni e automobilisti si spostano per *pacchetti*[...] Al senso classico, l'interdipendenza è dunque indissociabile dai valori che, con qualche differenza, sono corrisposti dai membri di un gruppo o di una società. Ora l'insieme – il pacchetto di cui parlo è per l'urbanicolo – pedone, automobilista è meno affare d'interdipendenza che d'inter-costrizione. Il passaggio dall' lo al Noi risulta meno da una adesione che da una sottomissione a delle condizioni comuni.»¹¹

L'analisi dell'autore incomincia dai segnali stradali. L'avvento dei segnali stradali ha portato alla formazione di uno spazio motorizzato neutro che fa dell'uomo un mutante. Segnali inoffensivi, ideali, senza memoria che formano una città di reti di traiettorie. Questi segnali agiscono su più livelli di normalizzazione. Un livello di forma: triangolare, quadrato ecc. Un livello linguistico: lingua unilaterale che

¹¹ *Ibid.*, p. 36

non prevede un dialogo, ma solo l'imperare del segnale. Il terzo livello è quello della "normalizzazione mentale".

I segnali stradali sono il grado zero della comunicazione. Ogni segno è un simbolo, come quelli religiosi. Il problema è che i segnali stradali non sono dotati di trascendenza. Si limitano ad indicare delle direzioni. Così senza trascendenza il simbolo diventa segnale. La comunicazione simbolica ha bisogno anch'essa di un codice, ma, a differenza del segnale, essa non vi si riduce mai. Il segnale accentua la separazione fra gli esseri. L'altro resta altro, si viene a creare uno spazio straniero, in cui gli esseri non comunicano.

L'analisi prosegue sulle insegne, intendendo con questo termine tutte le iscrizioni che si trovano nella città. Se i segnali a prima vista mirano agli automobilisti, le insegne mirano invece più che altro ai pedoni. Il ruolo delle insegne è quello di attirare l'attenzione, di sedurre un consumatore potenziale. Esse sono raggruppate fuori dai centri abitati a costituire il luogo di consumazione. Se l'lo motorizzato adotta un comportamento circolatorio, qui si adotta un comportamento consumatorio. Questi segnali sono differenti ma simili. Se i segnali stradali sono prettamente ideali in rapporto ad una circolazione essa stessa ideale, le insegne si distinguono per la loro non idealità. I primi si collegano ad una condizione esistenziale in funzione della situazione particolare che occupa, accoppiandosi ad un sentimento di insicurezza. I secondi invece «hanno tutta l'aria di essere ibridi, fantasiosi, in tutti i casi di scappare tanto alla normalizzazione che alla convenzione. Si caratterizzano dunque per una esistenzialità generalizzata che l'urbanicolo prova soprattutto al livello di piacere, di benessere, di conforto, del godimento e della soddisfazione. «Schematizzando si arriva all'equazione: insegna = piacere, nella quale si dissimula l'illusione che consiste nel farci

prendere l'apparente non-normalizzazione delle insegne per l'equivalente della libertà. [...] Sotto l'appello all'immaginario sociale si ritrova l'idealità – le insegne rinnovano un mondo di essenza – non meno restrittiva di quelle dei segnali stradali.»¹² Le insegne operano una imposizione che si caratterizza per la capacità di superamento dei lati razionali. Berger infatti continua a sottolineare che l'insegna viene vissuta in maniera incosciente.

Anche le insegne hanno vari livelli, i quali determinano l'apparente libertà. Un primo livello fisico che le caratterizza per la loro diversità e fascinazione. Il livello linguistico: mentre il segnale stradale è univoco, le insegne danno il sentimento di essere multivoche. Il terzo e ultimo livello è quello estetico: le insegne si distinguono per la loro personalizzazione, al contrario dei segnali stradali che si caratterizzano per la loro impersonalizzazione.

Anche le insegne allora vanno verso una imposizione. Essi non rimandano a nessuna trascendenza. Come i segnali stradali sono indissociabili dal flusso delle vetture, così le insegne sono indissociabili dal flusso della merce. L'urbanicolo allora non ha scelta: «Non si tratta più nemmeno d'opzione; la potenza dell'immagine simbolica risulta dal cambiamento effettivo dello spazio urbano e dall'applicazione effettiva dei due codici che, sotto apparenza molto differenti, sono tanto rigorosi sia l'uno che l'altro.»¹³

Abbiamo più volte messo in evidenza l'interesse di Berger per la pubblicità. Da *Arte e comunicazione* fino ai suoi scritti ultimi Berger guarda alla pubblicità come il nuovo tipo di creazione di immagini al servizio del sistema. Egli mette in evidenza con delle profonde analisi il ruolo artistico e condizionante dell'immagine pubblicitaria.

¹² *Ibid.*, p. 39

¹³ *Ibid.*, p. 40

Non è un caso allora che in questo testo egli distingua la pubblicità dall'insieme generale delle insegne: «La città moderna culmina nella pubblicità e si iscrive in essa.»¹⁴

Operante su tre livelli, a vista d'uomo, in cielo e sottoterra (nelle metropolitane), essa non sottostà ad alcuna fissità. I segnali e le insegne fino a qui analizzati, per quanto effimere e mutevoli, sono fisse. Esse sono immutabili e fisse nella loro funzione e nella loro natura. La pubblicità no. Essa deborda continuamente i confini che le sono assegnati ed è sottoposta ad un rinnovo continuo. Tutto il paesaggio urbano cambia in base alle decisioni dei pubblicitari. Essa è la vera essenza della liberazione del segno di cui parla Baudrillard nello stesso periodo. Tutto questo porta Berger a dire che la pubblicità non entra nel regno della comunicazione, essa la deborda. «Più che un messaggio emesso da un mittente ad un destinatario - al contrario di ciò che pensano sociologi, semiologie ecc. - le affissioni pubblicitarie sono vissute ad un livello, lo ripeto, della pratica urbana, come una *sorta di emanazione*, come un flusso di emanazione che ci accompagna quasi senza discontinuità. [...] A differenza del discorso che opera per unità giustapposte formante un senso, *l'emanazione-catalisi*, se mi si permette di utilizzare questo termine, annulla in qualche modo la distanza che esiste nell'ordinario tra l'enunciato e colui che legge; essa opera creando un ambiente nella quale si propagano dei fluidi. Più che di comunicazione è di magia che si tratta.»¹⁵ Per Berger la pubblicità pone il feticcio che la nostra società razionale ha ottenebrato. Tutte le pratiche irrazionali sono state bandite dalla nostra società basata sul potere della ragione. Per questo esse ritornano in forma di segni.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43

¹⁵ *Ibid.*, p. 45

Dietro a queste dichiarazioni c'è una ennesima critica al metodo strutturalista. Lo strutturalismo, come gli altri tipi di metodologia fissa, non rendono conto del rapporto con il pubblico, «connotazione e denotazione sono delle distinzioni utili senza dubbio, ma è la globalità dell'emanazione, di quello che si chiama ordinariamente l'impatto, che importa.» E ancora, per capire meglio la posizione di Berger, parlando di una pubblicità della Marlboro, dice: «È l'insieme delle affissioni, motivi, forme colori, grafismi integrati, che si appellano globalmente al desiderio e all'immaginazione per dirigersi verso la sigaretta Marlboro.»¹⁶

A questo punto Berger ci dice che tutte le civiltà si sono basate sulla distinzione tra microcosmo e macrocosmo. Egli afferma che fra i due c'è un altro cosmo: il *mesocosmo*. Questo appartenerrebbe a tutti i comportamenti quotidiani di ogni epoca: modo di parlare, di vestire, di muoversi, di sposarsi, insomma tutti i gesti e i fatti per la quali i membri di una comunità rapportano atti e credenze. Il *mesocosmo* è una sorta di mediazione tra microcosmo e macrocosmo. Tutta l'*insgeneria* fino a qui analizzata tende a porre il *mesocosmo* in primo piano, non più come mediatore ma come produttore. Si viene a creare un *mesocosmo* industriale.

Esiste un altro elemento dell'insegneria della società contemporanea: la vetrina. Essa costituisce una popolazione ibrida. A differenza di tutti gli altri segnali che rimanevano nel dominio del bidimensionale, dell'interfaccia, la vetrina ha una doppia natura. Per l'individuo che cammina essa si presenta bidimensionalmente come un film continuo, per l'individuo che si ferma o rallenta essa invece si presenta come un insieme di segni tridimensionali. Il vetro quindi ha un doppio valore, quello di far trapassare lo sguardo, unire soggetto

¹⁶ *Ibid.*, p. 47

e oggetto, e quello di proteggere l'oggetto, di separare. «L'oggetto – vetrina, se mi si permette l'espressione, non è mai solo merce. Soddisfa un'apprensione visuale declinandone l'appropriazione immediata. A differenza degli oggetti all'interno del magazzino che sono interamente merce, essi affettano un valore di segno senza tuttavia ridurvisi.»¹⁷ Insomma anche il vetro delle vetrine dei negozi è un medium. Esso non è assolutamente neutro ma agisce e reagisce sulla stessa forma del prodotto: «L'intervento del vetro non è puramente funzionale; esso non si riduce a proteggere e a far vedere ma crea una situazione strutturale.»¹⁸

Per Berger la “messa in segni degli oggetti” supera il modello puramente economico. Essa introduce un valore in più tra il comprare e vendere. Essa introduce lo scambio simbolico che lascia fuori l'analisi sul solo piano materiale. «Considerando quelli che sarebbero gli imperativi della legge di mercato, i rapporti sociali non si contentano di ridursi ad un affare di prezzo o di economia; la tensione fra il reale e l'immaginario, di cui la risoluzione è all'origine dei nostri atti di scambio, continua ad essere rivendicata come un bisogno, contemporaneamente individuale e sociale. I nostri comportamenti, fossero anche i più utilitari, continuano a reclamare delle forme, dei segni, dei valori che, anche se travisano lo scambio, tendono a conferirgli uno sviluppo simbolico.»¹⁹ L'insegneria è allora l'operazione intermediaria che ci permette di accettare l'assurdità contenuta nell'idea di una produzione e consumazione illimitata, senza fine, continua.

È importante delineare brevemente il contesto in cui esce questo testo. Il tono più critico di Berger a proposito del mercato dell'arte è

¹⁷ *Ibid.*, p. 55

¹⁸ *Ibid.*, p. 57

¹⁹ *Ibid.*, p. 59

meglio comprensibile se si capisce la situazione teorica degli anni Ottanta. Infatti gli anni Ottanta sono caratterizzati dalla caduta di tutto il pensiero positivo attorno alle nuove tecnologie. La creatività, tanto elogiata da Berger come la sola che avrebbe potuto portarci verso una chiarezza del nostro futuro, viene completamente inglobata all'interno della società mass mediatica, come fa notare Perretta: «Stiamo chiudendo il cerchio delle proposte e delle riflessioni mediali che ci riguardano e che, soprattutto, partono da un periodo che ormai sembra arcano: la seconda metà degli anni Ottanta. Perché è sempre a quel periodo che abbiamo attribuito l'emergenza di una grande (nel senso di ampia, vasta, abbondante e non qualitativamente potente ...) generazione di intellettuali, di operatori estetici, di artisti e di quant'altri costruivano immagini, manufatti, cose, segni e risorse creative per poter essere considerati come nuovi artisti, o meglio offrirsi e affacciarsi al mercato come sedicenti tali, per poi trasformarsi in tutt'altra cosa, forse lavoratori flessibili nell'anonimo territorio della comunicazione.»²⁰ Insomma Berger sente un radicale cambiamento nell'utilizzo delle nuove tecnologie. Tutto ciò per cui aveva sperato viene invece virato per un inglobamento sempre più totale da parte del controllo della comunicazione. L'arte, sulla quale Berger aveva messo tutte le sue speranze non si salva. È ciò che fa notare anche Perniola nel suo *Contro la comunicazione*: «Contro la società cognitiva nasce il dispotismo comunicativo, cioè una strategia volta ad asservire non solo professori, scienziati e giornalisti, ma anche ogni sorta di intellettuali e specialisti con pretese di legittimazione autonoma.»²¹ Tutto ciò si riallaccia al secondo capitolo qui analizzato. La società della comunicazione viene a creare, con le sue *Insegnerie*, un

²⁰ G. Perretta, *Sulle tracce storiche dell'immagine mediale*, in M. Pecchioli (a cura di), *Neo televisione*, Costa & Nolan, Milano 2005, p. 8

²¹ M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004, p. 27

meccanismo di inglobamento. È particolarmente importante sottolineare questo punto in quanto esso sarà il nodo di partenza per il concetto di *sensologia* coniato da Perniola, intorno agli anni Novanta, con il quale vuole definire «la trasformazione dell'ideologia in una nuova forma di potere che dà per acquisito un consenso plebiscitario fondato su fattori affettivi e sensoriali.»²² È proprio ciò che afferma Berger nell'analisi dell'insegna come forza inglobante e incosciente.

Per concludere è importante sottolineare il parallelismo tra le teorie di Berger sul potere del vetro e la società del “dominio del segno”. Questo parallelismo trova il suo centro nel concetto di “posizionamento”. «*Posizionare* un prodotto – dice Mario Costa – significa sottrarlo al suo “spazio fisico” e collocarlo in un certo “luogo mentale”, ma, nel passaggio, la *forma* si sfoca, si dissolve in una catena di rimandi e di suggestioni immaginarie» e, continua, «è come dire che *l'identità dell'oggetto* non è più legata alla sua costituzione propria (la *forma*, la *funzione*, lo *stile* ...) ma al *sistema di senso* in cui viene inserito.»²³ È da qui che il vetro prende la sua importanza in quanto: «L'intervento del vetro non è puramente funzionale; esso non si riduce a proteggere e a far vedere ma crea una situazione strutturale.»²⁴ Da un punto di vista più ampio però si può aggiungere che queste affermazioni si immettono nella più ampia questione del segno iniziata da *La mutation des signes*. Un discorso del genere non può non richiamare il pensiero di Baudrillard, il quale già nel '68 scriveva: «Al limite la forma non sarà più manuale, ma semplicemente maneggiabile: *morendo la forma*,

²² *Ibid.*, p. 7

²³ M. Costa, *L'estetica dei media: avanguardie e tecnologia*, Castelveccchi, Roma 1999, p. 268

²⁴ R. Berger, *L'effet des*, op cit., p. 57

*l'uomo sarà relegato nella pura contemplazione della sua
potenza.»²⁵*

²⁵ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972, p. 45

IL NUOVO GOLEM

Il Nuovo Golem esce nel 1991, edito da Iderive, Losanna. Il testo ha un notevole successo - soprattutto in Italia, la cui edizione è curata da Vittorio Fagone per Raffaello Cortina - e si pone come compendio delle riflessioni precedenti sul computer dell'autore. Infatti è proprio il computer il tema della riflessione.

Occorre ricordare che la presa in considerazione da parte di Berger del computer risale a *La mutation des signes*. Già dal 1972 l'autore capisce l'importanza dell'avvento di un medium così universale: «A sua volta il computer sconvolge i metodi classici. Suscettibile di trattare una informazione abbondante secondo dei parametri complessi e in un lasso di tempo molto corto, esso permette di diminuire il carattere privilegiato della comunicazione linguistica e di mettere in luce dei fenomeni che sfuggono a questa.»¹ È inutile dire che un'analisi del genere nel 1972 è assolutamente all'avanguardia. Negli anni Ottanta, ovviamente, le riflessioni su questo mezzo vengono ad intensificarsi fino alla pubblicazione nel 1983 del testo *Jusqu'où ira votre ordinateur?* Gli effetti dei cambiamenti tecnologici, per citare un altro testo dell'autore, vengono ulteriormente accentuati da questo nuovo elemento che adesso prende una posizione di primo piano. Il computer ora ritorna nell'analisi dell'autore più forte che mai diventando il motore attorno a cui gira la riflessione.

¹ R. Berger, *La mutation des signes*, Denoël, Paris 1972 p. 367

L'opera, come le altre, ha una impostazione transdisciplinare con una differenza a mio avviso importante: la suddivisione disciplinare non è fatta per piani, come poteva ancora essere ne *La tele-fissione*, in quanto qui i piani vengono a mescolarsi. Se prima c'erano livelli ben distinti di analisi, magari suddivisi in capitoli, adesso i piani, le discipline, vengono a mischiarsi. C'è comunque una progressione; il punto quindi rimane sempre lo stesso: la multidisciplinarietà, cioè la molteplicità del pensiero.

Innanzitutto si propone con forza una differenza, che l'autore ha iniziato a mettere in evidenza ne *L'Effet des changements technologique*, tra *telemica* e *telematica* tutte e due facenti parte del più largo concetto di *telantropismo*. «La prima, cui do il nome di *telemica* concerne l'insieme dei fenomeni risultanti dagli spostamenti rapidi, numerosissimi, regolari, il più delle volte a grandi distanze, da noi compiuti per mezzo di veicoli sempre più sofisticati, la seconda concerne dei mezzi che combinano telecomunicazioni e informatica, insieme cui si dà il nome di *telematica*.» Questi due fenomeni si compenetrano a vicenda: «L'una e l'altra, *telemica* e *telematica*, mi appaiono come complementari rispetto ad un fenomeno più ampio da me chiamato *telantropismo*, il quale a mio parere costituisce uno dei tratti più caratteristici della nostra società in mutazione.»²

Berger inizia con il distinguere due tipi di comunicazione: una di primo grado e una di secondo grado. Quella di primo grado riguarda la comunicazione che pratichiamo regolarmente nel colloquio quotidiano; il secondo grado si riferisce alla *tecno-comunicazione*: la comunicazione operata attraverso le nuove tecnologie. Berger mette subito in guardia dalla pericolosità di un utilizzo sbagliato della seconda: per sbagliato egli intende un utilizzo basato su una

² R. Berger, *Il nuovo Golem*, Raffaello Cortina, Milano 1992 p. 114

“mentalità da ingegnere” rappresentata soprattutto dallo schema di Shannon e Weaver. Vorrei ricordare che le critiche a questo tipo di impostazione, nel linguaggio quotidiano, risalgono già ad *Arte e comunicazione*: «Se può giovare anche lo studio della comunicazione sul modello stabilito da Shannon e Weaver in vista del calcolo delle probabilità, non è men vero che tanto al livello tecnico della emissione quanto a quello della trasmissione e delle ricezione si producono dei fenomeni ribelli alla teoria.»³ La critica al modello rimane la stessa ma qui si aggiunge il pericolo della *tecnocomunicazione*, la quale, sotto l’egida della “mentalità da ingegnere” di Shannon e Weaver, rischia di farla strumentalizzare sotto il dominio del potere economico-politico. La riduzione che si crea attraverso un modello del genere può farci diventare dei semplici ricettori facendoci perdere completamente la dimensione etica. Come si sarà ormai capito è la tecnologia che trasforma la nostra esistenza quotidiana. Essa fa del nostro ambiente un ambiente *tecnocomunicativo* su scala mondiale. A sua volta esso produce un *tecnoimmaginario* nuovo: «Di recente lo sviluppo accelerato della tecnologia ha prodotto un nuovo tipo di immaginario, al quale do il nome di *tecnoimmaginario*, intendendo con questo i sistemi nati dal combinarsi del nostro immaginario sociale con i comportamenti che la macchina in senso lato, ci propone e, alla fin fine, ci impone.»⁴ Sappiamo ormai che questo discorso non è nuovo per l’autore. Egli infatti ricorda come la televisione si instaura sui sensi superando la mediazione della ragione facendo della memoria una memoria volatile. Se mi si permette un ulteriore parallelo con Mario Perniola vorrei citare una sua frase che secondo me deve molto ad un autore come Berger: «Al contrario, lo scopo della comunicazione è favorire

³ R. Berger, *Arte e comunicazione*, Edizioni Paoline, Milano 1972 p. 2

⁴ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 24

l'annullamento di ogni certezza e prendere atto di una trasformazione antropologica che ha mutato il pubblico in una specie di tabula rasa estremamente sensibile e ricettiva, ma incapace di trattenere ciò che è scritto su di essa oltre il momento della ricezione e della trasmissione.»⁵ Per Berger però il problema si deve porre ormai addirittura oltre il discorso della tabula rasa in quanto è entrato in scena un nuovo mediatore ancora più importante dei precedenti. Il computer infatti rivoluziona ulteriormente l'ambiente media in quanto si presta a tutti gli usi possibili. Esso si instaura nelle operazioni più banali come nelle più complesse traducendo tutto attraverso il suo linguaggio. Rivoluziona tutti i ruoli, traduce tutto attraverso il linguaggio binario, ha una straordinaria capacità di memorizzare, ha una spaventosa e sempre più accentuata capacità di operare e arriva piano piano a simulare tutte le capacità della nostra intelligenza. Ma a questo punto Berger si chiede se questo assolutismo del computer possa cadere in un *tecno-idealismo* che metterebbe l'lo tecnologico come realtà ultima. Si fa strada allora sempre di più il problema dei valori, problema di ogni civiltà. Insomma «accanto ad una informatica strategica, che dipende dalla sola efficacia positivista dell'azione, un'informatica assiologia, vale a dire un'informatica che tenga conto dei valori, non dovrebbe essere solo prospettata, ma anche posta come fine prioritario?»⁶ Questa domanda è strettamente legata con il ruolo della creatività nell'intelligenza artificiale, una creatività che può fare di noi non dei semplici agenti ma dei partner.

Il problema della creatività è un vecchio problema per l'autore. Abbiamo più volte visto come la creatività, non solo artistica, è vista come "salvezza". Per Berger la creatività, strettamente collegata con

⁵ M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004, p. 108

⁶ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 35

il discorso sui valori quindi con una visione etica, deve entrare anche nelle multinazionali, nelle industrie. Questo è un punto importante in quanto Berger non ricusa totalmente il modello economico attuale rifacendosi a qualcosa di passato. Egli afferma che questo modello economico che ha completamente, o quasi, asservito la creatività alla logica del profitto deve riguadagnarsi quella creatività etica che ha ormai messo da parte. Comunque una visione dell'arte come disinteresse rimane imperante: «Persino anonimo come lo era un tempo, l'artista unisce *il fare, il pensare e il sentire*. L'opera d'arte, crocevia, interfaccia tra la natura e l'umano, articola le linee di forza (non dovremo forse poter dire le linee di valori?) che *creano* la prospettiva nella quale si compie la visione di ogni civiltà.»⁷ Ma che ne è della creatività quando ci sono di mezzo macchine pensanti come il computer? Soprattutto una macchina che sta sviluppando una intelligenza particolare come l'intelligenza artificiale. Proprio per questo Berger sente il dovere di fare un quadro di questo nuovo tipo di intelligenza.

Ci sono due vie fondamentali messe a fuoco dall'autore nell'intelligenza artificiale: il cognitivismo e il connessionismo. Il primo si riferisce alla cosiddetta intelligenza artificiale classica il secondo ai nuovi sviluppi di questa. Secondo la distinzione data da Deleuze ne *La piega* tra metodo cartesiano e metodo leibniziano, Berger pone il cognitivismo nella tradizione di Cartesio e il connessionismo in quella di Leibniz: «Fedele alla tradizione analitica, il primo pone l'accento sull'inferenza a partire da un sistema di simboli adeguati al sistema delle rappresentazioni mentali convenute. Il secondo si ispira alla biologia postulando la possibile adeguazione di una rete di neuroni artificiali (*neuron-like network*)

⁷ *Ibid.*, p. 46

con il funzionamento del nostro cervello. L'accento non cade più sulla logica e sulle catene di inferenza che costituiscono i programmi classici ma viene posto sulla capacità da parte del sistema di riconoscere forme costruendo una memoria associativa.»⁸ Insomma, sulla linea di Cartesio, il primo modello consiste nel pensare che la materia possa essere separata in parti discrete, come materia calcolabile, mentre il secondo, sempre attraverso l'interpretazione di Deleuze, vede la materia come una piega continua sempre in divenire e mai separabile, materia in continuità. Nell'atto pratico il primo modello si interessa che i risultati delle operazioni siano uguali a quelli del nostro cervello, non importa se il procedimento sia lo stesso o no, mentre il secondo cerca una analogia proprio tra cervello e macchina. È ovvio che Berger è più vicino al modello leibniziano. Ma egli non si ferma qui, egli arriva ad ipotizzare che oltre al cognitivismo e al connessionismo si può sperare in una esperienza per l'informatica artistico/estetica. Il problema comunque resta aperto. Berger sa benissimo che questi discorsi non possono restare nel dominio chiuso della metodologia, nell'unico campo dell'intelligenza artificiale: «Ai miei occhi, la riflessione e l'azione si esauriscono non appena vengono isolati.»⁹ La riflessione allora non può essere isolata alla sola analisi dei procedimenti macchinici con la speranza che il computer diventi creativo. Il punto è sempre lo stesso per l'autore: bisogna analizzare le cose nell'esperienza, bisogna ascoltare con il corpo, il proprio corpo. Insomma è nell'interazione con l'uomo che si pone la questione. È per questo che Berger si pone chiaramente la domanda che, da quando l'autore si è interessato a questi argomenti, è il filo conduttore, prima implicito poi sempre più esplicito, di tutto il suo pensiero e che qui

⁸ *Ibid.*, p. 167

⁹ *Ibid.*, p. 39

diventa il punto capitale: «La relazione tra l'uomo e la macchina non si riduce più a livello di strumentalità. Va oltre, e proprio così la si percepisce, come macchina che va oltre. A questo punto la posta in gioco è la seguente: è possibile – e se la risposta è positiva, *come* è possibile – fondare una nuova alleanza, lo ripeto non a caso, tra l'uomo e la macchina come un tempo i nostri antenati ne strinsero una con gli dèi?»¹⁰

La domanda sulla creatività posta sopra risplende allora di luce nuova. Per avere una visione verso il futuro, Berger ribadisce che bisogna guardare agli artisti. Essi hanno inevitabilmente una sensibilità più accentuata, riescono a sentire più profondamente questa mutazione. Bisogna vedere le vie più intuitive degli artisti che operano con le nuove tecnologie. Per questo l'autore fa un tentativo di messa a punto della situazione dell'arte tecnologica operata attraverso il computer.

- 1) Il computer ha una natura multimediale, a differenza delle opere tradizionali.
- 2) Il computer crea spazi e durata nuove.
- 3) Esso crea un *Ereignis*: contemporaneamente evento ed esperienza che crea pratiche ibride di tipo nuovo.

Insomma, per concludere questa trattazione sulla creatività, possiamo dire, facendo parlare ancora l'autore, che «il tratto caratterizzante la nostra società moderna è il posto preponderante assunto dalla Tecnologia. Ed è all'intelligenza artificiale che incombe, in collaborazione con l'intelligenza umana, il ruolo di guidare la co-evoluzione in corso. La creatività imbocca oggi strade nuove, nelle quali uomini di scienza e artisti devono imparare a

¹⁰ *Ibid.*, p. 50

lavorare insieme. L'avvenire è a questo prezzo.»¹¹ Ecco allora che gli artisti insieme agli scienziati devono esplorare le frontiere di questo nuovo sentire tecnologico, di questo "sex appeal dell'inorganico". È ovvio che all'interno delle parole citate c'è già il post-organico, questo nuovo tipo di sentire tra macchina e corpo che molti artisti e teorici metteranno in rilievo durante gli anni '90.

Fatte queste premesse possiamo ora inoltrarci nel nebuloso campo della co-evoluzione uomo - macchina. C'è bisogno di una chiarificazione, che l'autore pone, e che si configura come la più completa esplicazione teorica sull'uomo che egli non abbia mai fatto. Il punto è una visione del Reale come costruzione. Né abbiamo parlato più volte ma qui viene esplicitato in maniera chiara attraverso ciò che egli chiama "l'analogia fondamentale". La realtà è costituita da un processo analogico di Doppio sguardo: «Da un lato il mio occhio vede, come da una *finestra*, l'oggetto che ha davanti a sé; dall'altro, la finestra, convertita in *specchio*, rimanda al mio occhio l'immagine dell'oggetto, e questa svela alla mia coscienza *me stesso*.»¹² Questa analogia, verso l'esterno e verso l'interno, è mediata dal terzo termine: la coscienza. Lo stesso autore chiama tutto ciò un vero e proprio dispositivo impiantato nel cuore della società. Esso corrisponde alla formazione del soggetto, lo svelare alla coscienza me stesso, e alla formazione della visione del mondo di una civiltà. Possiamo allora affermare, e questo è il cuore del discorso, che «la realtà non è mai immediata, che prende sempre forma tramite una operazione intermedia, cioè tramite l'immagine o la concezione che ce ne facciamo, infine che tale operazione intermedia fa intervenire al contempo percezioni, osservazioni, immagini, idee, sentimenti, credenze, insomma atteggiamenti

¹¹ *Ibid.*, p. 73

¹² *Ibid.*, p. 79

spesso molto complessi, tanto più che quasi sempre ci capita – il paradosso merita una riflessione – di assumere simultaneamente diversi tipi di mediazione, senza curarci troppo di precipitare nella contraddizione.»¹³ L'affermazione è precisa. Non solo ciò che noi chiamiamo Realtà è una costruzione dovuta da molti fattori, è una mediazione simbolica, come vedremo, e che fa sì che lo stesso concetto di realtà venga posto come problema, ma esistono molte mediazioni dovute dal continuo miscuglio dei mille piani di cui siamo fatti. La relativizzazione è totale. Nessun tipo di semiotica può essere esauriente. Quasi lacanianamente (anche se Berger non la vede in senso negativo di chiusura nel simbolico) il nostro rapporto con la realtà è sempre mancato, sempre preso nelle maglie della costruzione simbolica. La nozione di mediazione diventa capitale. Ma come si produce questa mediazione? Attraverso la rappresentazione risponderebbe Berger. Attraverso la Rirappresentazione noi vediamo l'oggetto e ci vediamo mentre vediamo quell'oggetto; questo è il processo «con il quale noi ci presentiamo una seconda volta a noi stessi sotto il doppio aspetto dello stesso e dell'altro.»¹⁴ Da tutto ciò emerge il terzo termine: Realtà. La specie umana inventa allora dei dispositivi che sono sia tecnici (suoni, parole, gesti, macchine) sia simbolici i quali servono per rappresentare la realtà. Ci sono moltissime Rappresentazioni che vanno dal linguaggio, il principale, alle istituzioni. A questo punto Berger distingue due categorie di simboli: simboli strumentali e simboli trascendentali. I primi sono i più comuni e servono per riconoscere in via di un'azione da compiere, si tratta di strategie per compiere un'azione. I secondi non servono a ri-conoscere ma a conoscere: «A differenza dei simboli strumentali, la cui proprietà è di

¹³ *Ibid.*, p 81

¹⁴ *Ibid.*, p. 82

coincidere totalmente con un significato o rappresentato immanente, i simboli trascendentali puntano al di là del codice per assumere una carica meta-tecnica, meta-linguistica, meta-fisica, cosa a cui provvedono cosmogonie, miti, religioni, filosofie, come pure nel campo delle arti, pittura, scultura, architettura, musica.»¹⁵

Questa vera e propria ontologia è assolutamente in linea con la tradizione continentale Nietzsche, Heidegger, poststrutturalismo. Molti studiosi (in Italia ricordo Gianni Vattimo, Massimo Cacciari, Maurizio Ferraris, Mario Perniola) hanno messo in evidenza questa linea come pensiero delle differenze. Berger si instaura proprio qui: «Il superamento della differenza metafisica fra essere e linguaggio – scrive Ferraris - costituisce di per sé un atto molto semplice; è infatti sufficiente che si de-ontologizzi il linguaggio, che si interrompa il suo rapporto di correlazione causale e di separazione con l'essere [...] Un'operazione di questo genere è quella che, in base all'insegnamento nietzscheano, Deleuze ha sempre tentato: se non si assume che il linguaggio ripete l'essere in modo differenziato, cade in primo luogo il rapporto analogico fra essere e linguaggio. Quindi fra essere e linguaggio si istituiscono delle relazioni reciproche e speculari ove non viene assegnata alcuna supremazia ad un termine all'altro.»¹⁶ Questo è lo stesso processo, come si vedrà meglio in seguito, che opera Berger da almeno *La mutation des signes* e che qui raggiunge la migliore esplicitazione. La Ripresentazione non è altro che la formazione del soggetto attraverso una simbolizzazione, la quale non costituisce una chiusura, come può essere ancora per Lacan, ma un'apertura attraverso un rapporto

¹⁵ *Ibid.*, p 86

¹⁶ M. Ferraris, *Differenze, la filosofia francese oltre lo strutturalismo*, Alboverso, Milano 2007, p. 79

speculare con il fuori. Cade completamente il rapporto di egemonia tra essere e linguaggio.

A questo punto Berger espone una veloce ma molto importante storia della rappresentazione come passaggio dal solido al fluido. Se la rappresentazione per darsi ha sempre avuto bisogno del supporto, che sottostà a diverse leggi, oggi si va invece verso una fluidità sempre più accentuata. Basti guardare la storia delle arti. Inizialmente i supporti erano fissi, monumenti, templi, quadri erano tutti sotto l'egida di una fissità. Con l'incisione l'arte imbocca la via della virtualità con una accentuazione da parte della fotografia, del cinema e infine dalla televisione. Ma che cosa succede con il computer? Per prima cosa diciamo che Berger conia un neologismo per questo tipo di immagine: *infografia*, il quale sta ad indicare la combinazione tra il termine informatica e il termine grafia. Con l'immagine computerizzata entriamo definitivamente nel mondo della fluidità autogenerativa. A Berger questa nuova immagine gli sembra assolutamente impersonale, non umana, non empatica. Egli infatti chiama questa impersonalità "alterità sintetica". La possibilità di creare l'immagine senza alcuna referenza alla realtà, il fatto che l'immagine venga autogenerata da una macchina attraverso un programma, fa di essa in un certo senso l'esempio massimo di una immagine assolutamente non umana, altra. L'*infografia* si lega al concetto di frattale messo in evidenza da Mandelbrot. La geometria frattale parla di oggetti geometrici che si ripetono nella loro struttura allo stesso modo su scale diverse, ciò è molto vicino all'idea del piegamento e ripiegamento della materia leibniziana osservata da Deleuze. Sono le immagini scientifiche che mettono in evidenza questo atteggiamento. Essendo indissociabile e osservando l'ubiquità del computer in tutte, o quasi, le attività umane, si capisce

come sia importante prestare interesse a tutte le immagini computerizzate. Esse si mostrano dotate anche di caratteristiche estetiche. In questo modo il concetto stesso di simulazione, essenza del computer, prende nuova luce, essendo sempre stato visto in senso negativo come finzione; ora la simulazione si riferisce alla prodigiosa capacità del computer di prevedere ed analizzare. Ma viene fuori un altro aspetto estremamente importante: l'interazione. Come abbiamo visto è proprio questo che interessa all'autore: l'interazione con l'uomo; che nuovo rapporto genera "l'alterità sintetica" con la carne umana? Tutto ciò non è altro che il problema uomo-macchina prima delineato. Berger ci mette in guardia dal considerare l'interattività solo sul piano mentale, come ad un primo sguardo potrebbe sembrare. Egli afferma che, per quanto il computer (grande cervello) metta tra parentesi il corpo, esso ritorna, come un rimosso, in una nuova progressione uomo-macchina, verso una nuova complessità assolutamente a-lineare e interattiva. Verso una vita *post-bioogica*? Probabilmente sì. A questo punto preferisco far parlare l'autore che espone il problema con una lucidità invidiabile: «Perché non pensare che l'immagine di sintesi, una volta varcati i limiti dello schermo bidimensionale, possa condurci alle soglie della *post-immagine* come Lascaux ci ha portati alle soglie della *pre-immagine*?[...] Arrivo dunque a sognare che la Tecnologia, come un tempo Lascaux, sia l'annuncio di un inizio. L'encefalizzazione dell'*homo sapiens* forse sta proseguendo nell'interfaccia *uomo-macchina*. Alla vigilia del nuovo millennio, è il richiamo di Rimbaud che sentiamo: "Dico che bisogna essere *veggenti*, farsi *veggenti*". La veggenza non è né programma, né piano, né algoritmo. Resta il fatto che il computer, nato da pochi

decenni appena, è forse il motore simbolico che abbozza, per mezzo delle immagini di sintesi, i primi lineamenti del nostro avvenire.»¹⁷

Siamo ormai completamente dentro al problema che si impone sempre più con evidenza: possiamo sperare in una vita post-biologica, anticipata dalla visione annunciatrice dall'immagine di sintesi? La risposta è chiara. Per questo l'autore continua nell'addentrarsi in questo argomento che negli anni Novanta era, se non sacrilego, per lo meno particolare. Occorre ricordare che l'autore pensava queste cose all'età di 76 anni. L'incredibile apertura mentale è testimoniata dall'insistenza di andare avanti nell'analisi fino nei meandri dei mutamenti del *telantropismo*. Il termine lo abbiamo già incontrato e si riferisce ad una vera e propria mutazione antropologica. Egli illustra schematicamente alcuni dei cambiamenti che incidono su di noi:

- 1) L'estensione del senso visivo. Gli schermi vengono sempre più a prendere importanza e a creare un nuovo ambiente.
- 2) Nuovo tipo di relazione attraverso l'interattività. Lo strumento diventa qualcosa di sempre più complesso.
- 3) La convivialità. La tendenza sempre più accentuata di comportarsi con una macchina come ci si comporta con un interlocutore umano.
- 4) Il navigazionale. La possibilità di utilizzare simultaneamente più programmi accentuando le possibilità di via trasversali.
- 5) La connettività. La possibilità di connessione tra computer, la quale espande e crea nuove possibilità comunicative.
- 6) La simulazione come nuova categoria della conoscenza.

¹⁷ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 1061

- 7) La funzione fatica. Con questo termine, derivante dal linguista Jakobson, l'autore vuole indicare la tendenza a comunicare attraverso pratiche condivise nuove create dall'informatica.

In senso ancora più profondo la *telemica*, uno dei due termini del *telantropismo*, crea un nuovo tipo di ambiente reticolare in cui lo spazio diviene transitorio producendo esseri di passaggio. Nuove temporalità, nuovi tipi di spazio, di identità, di durata vengono a crearsi. Le strutture si moltiplicano: Micro-strutture, le nostre strutture in quanto esseri mortali, meso-strutture, le strutture formate nei millenni dalle società, macro-strutture, gli Stati nazione, le mega-strutture, le nuove imprese, le multinazionali, ed infine le trans-strutture, le nuove strutture in transito del *telantropismo*. Ma, come sopra abbiamo messo in evidenza, non c'è *telemica* senza telematica. Anche se siamo in un periodo in cui la telematica ha superato la *telemica*. I nostri corpi infatti sono ancora refrattari alla smaterializzazione. Come la *telemica*, anche la telematica produce spazi e tempi nuovi, ordini di realtà completamente nuovi: «Il *vissuto fisico*, quello che implica la co-presenza dei nostri corpi, appartiene ad un ordine di *realtà diverso* da quello del *vissuto mediatico*, diverso quindi da quello del *vissuto elettronico*. Il *vissuto per mediatizzazione*, quale che sia d'altra parte la natura dei media, rimane un *vissuto per procura*.»¹⁸ Il cambiamento è radicale. La tecnologia si infiltra in ogni atto quotidiano e si innesta direttamente sul nostro cervello. Il cambiamento però non è solo antropologico ma addirittura ontologico. Se con la televisione ancora c'era qualcosa di determinato e cioè il fatto che si trattava comunque di immagine, di un qualcosa ancora vicino allo spettacolo, qui siamo di fronte ad un mezzo che, ponendo sempre l'immagine come postulato principale,

¹⁸ *Ibid.*, p. 129

va ad operare in ambiti in cui il concetto di spettacolo da guardare è completamente fuori luogo. Per la prima volta l'uomo si trova di fronte, in ogni suo atto, l'intemporalità della tecnologia che lo ristrutturata "da capo a piedi". « Su tale base potrebbe forse delinearci, continuando a sognare, una *tecno-ontologia* (mi sia concesso il neologismo) che farebbe dell'essere non più il concetto supremo, quale che sia il nome con cui lo si definisce, o l'etimologia cui ci si appella, ma una realtà dinamica inafferrabile concettualmente. In poche parole: *il Logos non sta indietreggiando davanti Software?*»¹⁹

Questa frase acquista tutta la sua potenza se si vede in un'ottica di frantumazione della razionalità. Il Logos, come si sa, si riferisce al mondo dell'intelligenza o della conoscenza intellettuale. È come se Berger ponesse una singolarità impersonale fuori di noi che frantuma la nostra capacità intellettuale. Ad un livello più profondo è allora proprio da un punto di vista ontologico che il mutamento avviene. Che il Logos stia indietreggiando di fronte al Software non è solo una frase d'effetto che racchiude tutto il discorso precedente. Essa pone una determinazione fondamentale. Il Logos è ciò che ha caratterizzato l'uomo in quanto tale. L'uomo tecnico, calcolante che si afferma principalmente nell'antica Grecia. Adesso noi stiamo andando in una nuova epoca la quale si presenta con delle esteriorizzazioni che colgono il divenire deviandolo, proprio come fa l'uomo. Come l'uomo, le nuove tecnologie si rapportano con l'ambiente trascendendolo. È proprio per questo motivo che Berger sente il bisogno di creare nuovi campi di analisi che possano creare un sentire diverso nei riguardi di questi nuovi esseri. Altrimenti finiremo come semplici agenti di un mondo tecnologizzato.

¹⁹ *Ibid.*, p 137

Come in tutte le altre opere Berger pone un riflessione sul campo disciplinare. Uno dei punti fondamentali attorno a cui gira questa ricerca è la dimostrazione di come il pensiero dell'autore sia un pensiero della molteplicità, delle differenze. Questo viene dimostrato a mio avviso in queste ultime pagine del libro sul disciplinare. Egli afferma che fino a non molto tempo fa l'insegnamento procedeva per divisioni ben separate sotto l'idea generale di inglobare il tutto in un unico corpo: quello che l'autore chiama "lavoro dell'uno". Oggi il campo si è allargato e relativizzato. Le discipline si sono sfaccettate, le credenze sono cambiate, non si prende più un fenomeno per dato separato dal contesto ma si contestualizza mettendolo in rapporto con processi economici, culturali, sociali, politici ecc. Si può dire che dalla differenza, il reale e il corpo disciplinare, si è passati alle differenze, in cui lo stesso reale è messo in crisi all'interno di un prospettivismo sempre più complesso. Ecco che allora in una realtà sfaccettata si fa largo, nel pensiero dell'autore, una disciplinarità sfaccettata che tenga conto delle innumerevoli visioni diverse e dell'ibridazione di queste. Viene fuori l'idea di transdisciplinarità, presa dall'esempio della cibernetica. Le aree più feconde sono proprio le aree che stanno ai margini delle discipline. È un lavoro di relativizzazione, come abbiamo detto, quindi postmoderno. È l'emergere degli ambiti periferici che spaccano il "lavoro dell'uno". Il problema è che questo passare attraverso, rivalutazione dei margini, del transdisciplinare rischia di cadere sempre nell'istituzionalizzarsi e quindi nel diventare nuovamente "lavoro dell'uno". È ciò che è successo alla cibernetica. Essa, come fu per la prospettiva rinascimentale, il primo modello transdisciplinare secondo Berger, è infatti caduta nella configurazione stereotipata del disciplinare. Nelle scienze cognitive Berger coglie una nuova tendenza di questo atteggiamento. Egli si rende dunque conto che ogni illuminazione

dell'ombra fa di essa una nuova illuminazione. È un processo senza fine, bisogna allora vedere oltre. Oltre il disciplinare, oltredisciplinare appunto: «Ogni disciplina, per quanto possa volersi formale, deve fare i conti con un “abisso”, che è al contempo la sua ferita e forse la sua salvezza... Qualcosa esiste oltre ogni formalizzazione.»²⁰ Insomma c'è sempre qualcosa che sfugge, un oltre. È d'altronde quello che Berger ci stava dicendo sopra, se ogni realtà è costruzione al punto che ogni civiltà è come una realtà virtuale, allora c'è sempre qualcosa che sfugge. Il ragionamento si configura di una nota positiva, di un qualcosa che ci fa toccare il fuori. Il problema è espanso a tutto il pensiero, proprio come hanno fatto, lo ripeto, i filosofi del post-strutturalismo in particolare Foucault e Deleuze: Si tratta proprio di quel pensiero che ha nella sua “vulnerabilità esistenziale” il proprio limite. Ma è proprio questo limite che permette di vedere oltre. E quell'oltre si basa senza dubbio su un sentire. Perché ogni epoca si dà in una certa maniera? Sicuramente non per una decisione razionale dei membri ma, ci dice l'autore, per un “nucleo intuitivo” che irradia tutto l'essere di una società. «Quindi l'Oltredisciplinare – Origine, Motivazione, Finalità – appartiene sia all'Inizio che all'A-venire. In questo si distingue dall'Intenzionalità, la quale, per quanto varia sia nelle sue applicazioni, rimane, precisamente, legata a discipline subordinate a uno scopo. L'oltredisciplinare è contemporaneamente pre-faustiano e post-faustiano. Ispira quello che viene prima del “Im Anfang war die Tat” (All'inizio era l'azione). [...] L'oltredisciplinare implica il fatto *di disporsi a*, in altre parole di adottare o prendere un atteggiamento, ossia, conformemente all'etimo, un “modo di atteggiare il corpo”, e quindi, per estensione, “un modo di atteggiare la mente”.»²¹

²⁰ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op cit., p.171

²¹ *Ibid.*, p. 175

Insomma il nuovo, profondo, suggestivo, atteggiamento proposto dall'autore si basa su un sentire. Un sentire che *indirizza verso*, che *dispone a*. Bisogna sentire con il corpo, attraverso di esso, il *tendere a* di ogni civiltà che anticipa qualsiasi determinazione, il *tendere a* che da senso all'individuo e al gruppo e che prende la figura del mito. Ed ecco perché su queste premesse Berger vede in arrivo un nuovo Golem che ci porterà verso un nuovo *disporsi a*, un nuovo sentire: «L'oltredisciplinare si apre sull'*Oltreumano*.»²²

²² *Ibid.*, p. 179

L'ORIGINE DU FUTUR

«Il mito: Prometeo ruba il fuoco dagli dei ed è punito/benedetto per il suo crimine/buon atto.

Ogni innovazione tecnica ha due facce: non come vuole il clichè, il quale dipende dal buon o cattivo uso che se ne fa, ma perché essa prende da una parte dandolo ad altri, cambiando così la realtà per tutti.»¹ Queste sono le parole iniziali dell'ultima opera di Berger, sarebbe meglio dire, dell'ultimo libro in quanto egli fino alla sua morte sarà sempre un'instancabile scrittore. Si evince subito, da queste poche righe, come, dopo l'analisi del computer ne *Il nuovo Golem*, analisi improntata su un solo elemento, egli ritorna ad un discorso generale sul rapporto dell'uomo con le nuove tecnologie. Se il computer, insinuandosi in ogni campo dell'esperienza, è l'esempio più lampante della co-evoluzione uomo-macchina, adesso invece è tutta la realtà dei media, tutta la *multirealtà*, ad entrare in profonda relazione con noi. Il pregio, a mio avviso, di quest'opera è quello di aver, oltre che approfondito i concetti inerenti al discorso uomo-macchina, quello di aver chiuso alcuni buchi che ancora rimanevano nell'opera precedente. Il mito viene qui a prendere un'importanza principale. È proprio il nuovo mito, un tecno-mito, che caratterizzerà il nostro futuro.

¹ R. Berger, *L'origine du futur*, Edition du Rocher, Monaco 1996, p. 4. Tutte le traduzioni riportate in questo testo sono dell'autore

La visione ormai quasi stabilizzata dell'autore è che «come risultato dei nostri nuovi mezzi di tecnocomunicazione, l' "informazione" è diventata allo stesso tempo onnipresente e evanescente, questo ha comportato un ambiente composto da innumerevoli network interconnessi, il quale sta creando una deiscenza dell'individuo e della società. Il tradizionale "morfismo", allo stesso tempo fisico e culturale, sta dando il via ad un universale "reomorfismo plastico".»² Il reomorfismo è un termine preso dalla geologia che esplica bene il concetto di mutazione al quale mira l'autore. Esso è infatti il processo di fluidificazione di una roccia, in un ambiente ultrametamorfico; la roccia, in questi casi, si comporta come un corpo plastico. Il fattore principale è che con l'avvento del computer l'umanità si è trovata di fronte un medium che riesce a tradurre tutto in un suo proprio linguaggio. Per questo è possibile che il computer venga a creare una realtà parallela alla nostra una *computerword*. Basta porre l'attenzione sul concetto di simulazione. Esso fino a poco tempo fa significava l'imitazione della realtà o, per lo meno, la tendenza a imitare nel miglior modo possibile il processo reale. Adesso la simulazione è diventato un modello con una sua propria validità, al di fuori di qualsiasi referente. Creazione autonoma di una macchina.

Per prima cosa Berger inizia con il delineare la sua "filosofia dell'uomo". Abbiamo ormai incominciato ad impararla. In questo caso viene sottolineato il prefisso trans-. Esso è, per l'autore, ciò che caratterizza la nostra epoca. Esso assume vari significati: ciò che si trova oltre (transalpino), ciò che passa attraverso (transiberiana), o ciò che cambia (transformation). Ma, ci dice l'autore, il vero motivo d'importanza è che esso tende a porre l'accento sul collegamento. I

² *Ibid.*, p. 6

posti, gli stadi, le temporalità sono messi insieme, legati dal suffisso trans-. L'enfasi quindi viene posta più sulle traiettorie che sui posti. L'importanza allora è nel suo essere vettore di collegamenti a-lineari, un "vettore multiforme". Esso è un processo dinamico. Il trans è proprio ciò che caratterizza la nostra società, o meglio, tutte le società.

Riprendendo la felice formula di De Saussure, la distinzione tra *Langue*, la lingua come prodotto sociale, consuetudine sociale che permette la comunanza della società, e la *Parole*, l'atto di parola del singolo, Berger esplica la differenza e il reciproco rapporto tra coscienza sociale e coscienza individuale. Bisogna guardarsi bene dal considerare questi due termini distinti. «Tenendo presente che non si tratta di due coscienze separate ma piuttosto di due tipi di coscienze che agiscono su differenti livelli ma che continuamente interagiscono l'uno con l'altra.[...] Ancora una volta, sia la coscienza individuale che la coscienza sociale e, di conseguenza sia lo spazio individuale che lo spazio sociale, funzionano interdipendentemente, con il quale si intende che, al di là dei loro rispettivi limiti "categoriali", i movimenti che li trans-generano li guidano dentro una unità dinamica di un nuovo tipo, trans-individuale e trans-sociale.»³ Non esistono allora due tipologie di esistenza separate, sociale e individuale, ma una sola esistenza composta da due termini. Noi siamo allo stesso tempo esseri sociali e individuali, la relazione di tutti questi esseri compone la coscienza collettiva che allo stesso tempo non è la sola somma degli individui ma qualcosa di più. Insomma l'emergenza della coscienza sociale è strettamente collegata a quella individuale. Questo comporta un'emergenza di

³ *Ibid.*, p. 10

collegamenti reticolari, i quali girano intorno a segni iconici e comportamentali, i quali vengono a costruire i vari concetti di realtà.

È la stabilizzazione fra queste due tipi di coscienze che garantisce la solidità sociale. Esse, che garantiscono “il principio di realtà”, formano una vera e propria realtà fiduciaria. Ogni società stabilisce un contratto fiduciario che garantisce l’unione della società e gli scambi fra i membri. Il termine forte è in questo caso la Rappresentazione. Quella che si crea allora è una vera e propria minaccia di rottura, rottura del legame, caduta nel fondo. La Rappresentazione è il dispositivo, fittizio, che deve ovviare a tutto ciò. Da qui si dipanano tutte le differenze. Emerge da tutto ciò una “visione del mondo” che caratterizza ogni società. Questa con il tempo si è sempre più definita in ambito disciplinare razionale. Alla determinazione di questa visione, endogena, che proviene dall’interno, vengono in aiuto i fattori esogeni, quelli che provengono dall’esterno, i “fattori di circostanza”. Fattori politici- sociali che si distribuiscono su vari livelli di complessità. L’autore porta l’esempio del fattore condizionante che egli chiama “spirito del tempo”, con il quale si vuole riferire tutte le idee, le opinioni, i gusti che, senza poter essere definibili, caratterizza la visione di pensiero. Altro esempio è il fattore “tecno-esistenziale”. Con questo termine egli si riferisce all’insieme delle tecniche che hanno preso il sopravvento da poco più di un secolo. Ogni fattore ne produce altri, per questo motivo alla condizione “tecno-esistenziale” si aggiunge quella “tecno-media”. L’importanza di questa condizione non c’è bisogno di ripeterla: essa è il punto focale delle analisi dell’autore. È questo il fattore predominante del reomorfismo accelerato che sta spazzando via i nostri corpi, le nostre identità o mentalità. Altri fattori

condizionanti sono emersi ed emergeranno. Per esempio il fattore del “Mass-audience”.

Abbiamo detto che Berger in questo testo pone in primo piano l'importanza del mito. Berger accorda un valore particolare al mito mettendolo sullo stesso livello di quel sentire oltre artistico. Il mito però ha anche una funzione sociale molto importante: esso guida tutto il sentire irrazionale della società senza il quale essa non potrebbe darsi. La televisione è, come aveva già ben messo in evidenza ne *La tele-fissione*, l'oggetto che ha «sostituito il set con l'altare, lo schermo con l'ostia, e la programmazione con la comunione; questo oggetto continuando l'avventura diventa come il simbolo della nostra tecnocultura accelerata.»⁴ La televisione allora si fa simbolo dei Nuovi Media. A questo punto egli ridipinge un quadro teorico della televisione simile a quello dato nel testo precedente su questo mezzo. La potenza della televisione è quella di inoltrarsi direttamente sulle parti irrazionali dell'uomo. Ciò che vige in questa è il “principio di piacere” freudiano. A differenza degli altri mezzi che si sono susseguiti nelle epoche, i quali sono caratterizzati da una prevalenza del bisogno, qui invece abbiamo un mezzo che trascende il bisogno. «Seduti o sdraiati davanti ai loro apparecchi, gli spettatori televisivi si agganciano ad un tipo di partecipazione (o dovremmo dire convivenza?) con la televisione, e poiché essa ci garantisce la libertà da qualsiasi rischio e ci esenta dal fare qualsiasi sforzo, la televisione è riuscita a fare del principio di piacere la regola delle nostre vite.»⁵ Insomma l'immagine televisiva è paragonabile alle immagini delle chiese barocche. Quello che produce è una specie di protezione materna. La distanza sullo schermo ci rassicura

⁴ R. Berger, *L'origin du*, op. cit., p, 34

⁵ *Ibid.*, p, 36

da tutti gli eventi destabilizzanti che passano su questo. Un fenomeno di tecno-maternità è arrivato.

Ma c'è un altro fattore analizzabile con le armi della epistemologia genetica di Piaget. Si sa infatti che le capacità cognitive del bambino crescono tramite gli oggetti solidi del mondo esterno. Le categorie spaziali, temporali, la nozione di movimento e così via vengono a crearsi attraverso il rapporto con il mondo esterno. Ma che succede con la televisione, o con i nuovo media in generale? La TV è una interposizione di simulacri, di immagini intangibili che il bambino però riconosce. Che tipo di esperienza apporterà un cambiamento del genere? Per Berger è nato un nuovo principio: quello della "media-realtà". È il principio di immaterialità che viene ad avere la meglio. A questo punto si capisce il disappunto degli educatori che continuano a far sviluppare solamente il principio di realtà ignorando completamente questo nuovo principio. Il problema principale, che non cessa ad affiorare nell'analisi dell'autore, è che i veri costruttori di questo principio, di questa nuova esperienza, sono delle multinazionali come Coca Cola o Walt Disney.

A dire il vero questo fenomeno non comprende solamente i bambini ma tutti. La tecno-madre, da cui partono tutti i miti, che è la televisione, si fa dunque fenomeno generale, elemento di unione e riconoscimento della nostra società. Molto più de *La tele-fissione*, la televisione è allora la madre di tutti i miti che avverranno con le altre nuove tecnologie. Non è un caso che il secondo capitolo del libro si chiama *I nuovi media avatar della Televisione*. Il mito è ciò attorno a cui ruota ogni civiltà, ciò che ci lega con il cosmo, che, attraverso le sue storie, ci fa sentire parte di un tutto e ci delucida sul significato della nostra esistenza. Il mito non può essere rinchiuso dentro un campo prettamente razionale di interpretazione. La dimensione del

mito è molteplice, comprende tutti i sensi e si avvicina al sentire artistico. Insomma il mito non può esistere, o essere spiegato, senza viverlo, senza per lo meno tentare di capire le credenze, i riti, le pratiche che lo accompagnano e lo incorporano. Una analisi statica del mito basata sulle strutture narrative non può che essere fallace. Questo è ciò che accade con la televisione. L'atto di spingere il bottone di accensione è un rituale, una pratica che fa collegare l'uomo con un sentire comune, partecipare ad un evento comune ove lo stesso uomo si riconosce. Oltre lo stretto senso di bisogno, il rituale, che produce l'attivazione del mito, crea l'unione sociale in cui gli uomini si sentono in quel momento parte di un tutto, evitando in questo modo quella minaccia di rottura di cui sopra si parlava. Un nuovo "Media-mito" è nato e la televisione ne è l'essenza. Il flusso televisivo, il quale, lo ricordiamo, produce un generale reomorfismo che scioglie, come nelle rocce, icone, simboli, identità, è assolutamente lontano da qualsiasi analisi strutturale. Come il mito, esso si basa sull'esperienza del guardare, su quell'esperienza che ci fa essere in un "universo magmatico" che riporta, secondo l'autore, a quella "mana" delle società primitive. L'esperienza televisiva, allora, si avvicina alla magia della "mana". Ciò che viene fuori è la potenza sempre più netta del prefisso trans. Trans-stato, trans-reale, trans-immaginario, trans-ego diventano i catalizzatori del discorso sulla TV. Insomma per concludere «noi non siamo molto diversi dagli uomini primitivi, a differenza di ciò che pensiamo. Sebbene lasciammo la tradizione del mito agli etnologi, la dimensione "mitica" sopravvive in noi e continua a manifestarsi, tanto più potente in quanto si è trasformata in un fenomeno universale. È la Televisione che rende le figure del nostro cangiante mondo visibili; è la Televisione che ci permette di scorgere l'immagine di ciò che siamo mentre diventiamo. Gli dei potrebbero aver perso le loro sembianze,

ma in realtà essi sono presenti come sempre. Così noi possiamo solo sottoscrivere l'ipotesi che una "tecno-immaginazione" sta emergendo, la quale sta dando origine al nostro "tecno-mito".»⁶

Questo nuovo "ambiente media-mitologico" in divenire, è composto però anche da altre tecnologie. Il potere demiurgico della televisione è accentuato dall'aumento di queste. L'aumento delle tecnologia allora, crea una "realtà aumentata".

Abbiamo visto come per Berger non esista alcun tipo di realtà immediata in quanto essa è sempre mediata da simboli e tecniche. Il computer allora, unione tra telefono e televisione, ci porterebbe in una nuova realtà. Se la cultura occidentale è sempre stata dominata dalle categorie Greche e Cristiane, oggi, con l'avvento del computer, esse risultano obsolete. Come possono le vecchie categorie di Vero e Falso, Essere, Giusto ecc. non essere fuori luogo quando un uomo è tenuto in vita da una macchina? Ormai è sempre più chiaro che non c'è alcuna realtà ultima da raggiungere, alcun Essere primo, gli strumenti con cui sveliamo il reale si presentano sempre più come qualcosa di più del semplice significato di questa parola. Ciò che le nuove tecnologie ci disvelano è che più che semplici strumenti da usare esse sono partners che collaborano con noi per generare il reale, sempre anch'esso trans-velato. Insomma, per dirla con Heidegger, «l'essenza della tecnica non ha nulla di tecnico». E, ci dice ancora Berger, la nostra operazione non è quella di spiegare o capire il reale ma di viverlo.

Proprio una delle nozioni da rivisitare è quella di virtuale. Con lo sviluppo delle nuove tecnologie esso è venuto piano piano ad assumere un significato predominante. Basti pensare all'importanza

⁶ *Ibid.*, p. 45

della nozione di Realtà Virtuale. «Per la prima volta i concetti stanno scappando dalle costrizioni linguistiche e si stanno convertendo essi stessi, con l'aiuto del computer, in delle sequenze infinitamente diverse di 0 e 1; il calcolo e i simboli di ogni genere hanno lo stesso seguito. Ecco che le categorie filosofiche si trasformano a loro volta. Per la prima volta, “pensare”, “coscienza”, “complessità”, “attuale”, “virtuale”, “reale” sono state formulate, o possono essere formulate, da un punto di vista tecnico.»⁷

Di primo acchito il termine virtuale può rimandare ad una semplice contrapposizione con l'attuale. Il virtuale sarebbe ciò che ancora non esiste, non si fa atto. Esso si avvicina al concetto di possibile, di predeterminato, come se esso fosse uno schema strutturale che richiamasse un passaggio da A a B. A starebbe per possibile/predeterminato e B invece per attuale. Il virtuale allora si confonde con la causa e l'attuale con l'effetto. Ma se si guarda al significato etimologico si vede che la parola virtuale rimanda a virile, virilità (Virum, Vis, in latino). Se si mette l'accento su questo significato esce fuori un altro punto di vista: il virtuale non è più qualcosa che precede l'atto ma esso è il vigore, la forza, la potenza. Si mette in luce quindi non più qualcosa che semplicemente precede ma qualcosa che crea, una forza, una potenza, in questo caso la nostra, che genera. Come dice l'autore usciamo dalla concezione meccanicistica per entrare nella ricchezza del possibile.

Il fuoco è la prima realtà virtuale. Il fuoco, come sottolinea magistralmente Bachelard, è, più che un essere sociale, un essere naturale. È con l'invenzione del fuoco che nasce la prima realtà virtuale. Nel senso che grazie al fuoco l'uomo ha incominciato a crearsi in quanto essere sociale. Per Berger, come aveva già messo

⁷ *Ibid.*, p. 63

in evidenza ne *Il nuovo Golem*, «non esiste infatti alcuna realtà “reale” di primo grado in tutta quanta la storia umana. [...] Proprio questi dispositivi doppiamente simbolici, attuati nel corso del tempo secondo le società, secondo i luoghi e le epoche, hanno trasformato la realtà virtuale concepita da ciascuna di esse in realtà attuale vissuta da ciascuna di esse.»⁸ Il virtuale è un concetto complesso che attraversa tutti gli stadi del divenire di qualsiasi società, individuo, e che ha come stretto correlato l'attualità la quale produce immediatamente un'altra virtualità. Impossibile non notare le uguaglianze con Pierre Levy il quale afferma che «se la virtualità fosse solo il passaggio da una realtà a un insieme di possibili sarebbe de realizzante. Ma esse implica altrettanta irreversibilità nei suoi effetti, indeterminazione nel suo processo e inventiva nel suo sforzo, quanto l'attualizzazione. La virtualizzazione è uno dei vettori più importanti della creazione di realtà.»⁹

Il mito si configura come la realtà virtuale per eccellenza. Esso è l'artificio Naturale/Artificiale inventato dall'uomo per ovviare al trauma della caduta. Abbiamo già visto l'importanza del mito nel pensiero di Berger. Il virtuale del mito, il quale comprende tutto l'immaginario di un'epoca e le sue potenzialità si attualizza nei riti. Ogni oggetto o strumento creato è attraversato da un flusso di virtualità le quali re-agendo sulla società, o individuo, ne attualizzano alcune. Con le nuove tecnologie vengono allora virtualizzate altre attualità e viceversa. Il cambiamento apportato ci impone la riconfigurazione delle nostre categorie. Dopo il fuoco che ha prodotto l'uomo, come lo conosciamo, fino ai nostri giorni la tecnologia sta creando un nuovo tipo di uomo e di società. L'Essere, concetto fondamentale della tradizione occidentale, sta svanendo, sta

⁸ R. Berger, *Il nuovo Golem*, Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 140

⁹ P. Levy, *Il virtuale*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 9

perdendo importanza, per i motivi che abbiamo detto sopra. Per questo l'autore arriva a pensare ad una tecnologia che crea l'Essere, che apre verso una creazione continua, un continuo virtuale, una *Onto-urgia* (dal greco *ergon*, lavoro, produzione).

L'arte è per Berger la beniamina di questa operazione. L'atto artistico tiene sempre aperta quella Beanza che caratterizza l'uomo. Il termine Beanza sta ad indicare la massima apertura stupita della bocca o di qualsiasi altra cosa. È un'apertura meravigliosa che caratterizza l'uomo, oltre anche la coscienza. Tutta la storia dell'uomo si potrebbe vedere come un tentativo di organizzazione la Beanza della morte. La morte è ciò che costituirebbe l'uomo. L'autore è convinto che è lo scandalo della morte ad aver creato l'interfaccia tra reale e virtuale che ci caratterizzerebbe. Il primo uomo morto crea un colpo, un qualcosa mai visto prima, uno shock, e, per ovviare a questo trauma, i compagni lo cospargono di ocre rossa. In questo punto, su questa linea, si crea la prima interfaccia tra i due termini principali creatori della civiltà. «Lo spazio generato dall'ocra rossa (o le figure che sono emerse da essa, usando a volte altri tipi di pigmenti) è dunque né oggettivo, né neutrale, né definito: è significativo dell'apertura della coscienza del gruppo e dell'abbondanza della virtualità che ci abita. È uno spazio ambivalente, o piuttosto uno spazio multivalente, basato su credenze comuni, fintanto che esse rimangono attive; presto esse prenderanno l'apparenza dei simboli.»¹⁰ Questa interfaccia crea, come abbiamo visto, il termine Realtà. È una mediazione multidimensionale composta da credenze, sensazioni, idee, immaginazioni ecc.

¹⁰ R. Berger, *L'origin du*, op. cit., p. 119

L'arte abbiamo detto è colei che dovrebbe tenere sempre aperta la Beanza. La domanda che Berger si pone sempre, arrivati a questo punto, è: che ne è dell'arte con lo sviluppo delle nuove tecnologie? Le tecniche sono sempre state parte dell'attività umana e, fino almeno alla rivoluzione industriale, arte e tecnica erano due concetti molto simili. Poi la separazione. Da qui si sono sviluppate le varie gerarchie tra le arti che durarono per parecchi secoli. Con l'avvento della fotografia e poi del cinema si entra in un nuovo dominio caratterizzato dalla riproducibilità tecnica. A questo punto due sistemi di valutazione entrano in gioco: quello tecnico e quello della qualità estetica. I mass media complicano ulteriormente le cose. La divisione tra tecnica e arte diviene ancora più profonda. Gli aspetti tecnici sempre più basati sul progresso e gli aspetti estetici sempre più presi nelle maglie del commercio. La tecnocultura allora, emersa da questo sviluppo, viene a creare nuove forme d'arte che Berger divide in vari punti:

- 1) Videoarte, fatta con il nastro magnetico.
- 2) Computer art, prodotta con il computer.
- 3) Arte Oleografica, avente ricorso al laser.
- 4) Reprografia, ricorre alla tecnica fotografica
- 5) Telematica artistica, conferenze o colloqui via satellite, radio, Tv ecc.
- 6) Realtà virtuale, producono nuove dinamiche all'interno dei cyberspazi.
- 7) Artificiale Life, si sforza di dare luogo a dei procedimenti artistici che coniugano l'informatica con l'intelligenza artificiale.

«Tutte queste attività, per le quali propongo il termine di tecno-art, si propongono una visione e una finalità espressamente artistiche, nell'ambito di una relazione organica con l'una o con l'altra delle

nuove tecniche impiegate, sia isolatamente, sia in combinazione fra loro.»¹¹

L'importanza che Berger accorda all'arte sta nel fatto che essa è l'essenza della creatività dell'uomo, è proprio con un atto creativo che l'uomo si eleva dallo stadio animale, attraverso l'ocra rossa, per entrare nel dominio del simbolico. Allora alle basi dell'origine dell'uomo c'è l'arte. In questo caso il termine arte non è utilizzato nel senso disciplinare accordatogli a partire dalla rivoluzione scientifica del Seicento cioè «il campo delle "belle arti": ossia l'insieme di quei modi del rappresentare e del produrre che si ritiene siano essenzialmente sganciati, svincolati da immediate finalità pratiche ma anche da finalità conoscitive in senso stretto.»¹² Arte quindi nel senso più ampio di attività creativa. Dall'arte ai simboli si potrebbe dire. Ma se il sentire artistico è stato ciò che ha fatto dell'uomo un uomo, cosa sta accadendo con questa mutazione generale? Siamo dei nuovi "primitivi del futuro"? Infatti tre prefissi ci fanno, se non prevedere, per lo meno percepire il cambiamento attuale: Tecno, tele, mega. Se, per utilizzare ancora Heidegger il quale, a mio avviso, sulla questione della tecnica è molto vicino a Berger, «la tecnica è il modo di disvelamento dell'uomo»¹³ è anche vero che con le nuove tecnologie «ogni attività umana sta diventando una *Tecno-attività*: Con questo intendo che le nostre attività fanno quasi sempre più ricorso a macchine, ad apparecchiature; in breve, ad artefatti. Il ruolo del corpo umano, essenziale per tanto tempo, è stato ridotto a controllare l'ambiente assegnato a noi dalle macchine, quando questo ambiente non è interamente comandato, come nel caso

¹¹ *Ibid.*, p. 96

¹² P. Marolda, *Il sensibile e l'astratto*, Edizioni La Goliardica, Roma 1996, p. 77

¹³ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 10

dell'autopilota degli aeroplani, dall'onnipotenza del computer.»¹⁴
Ecco allora che la tecno-attività diviene tele-attività e che le strutture da micro diventano mega. È per questo che Berger conia un nuovo neologismo: *Tecno-urgia*. Esso, utilizzato già da *L'effet des changement technologique*, sta ad indicare il potere della tecnica di produrre. Più che una realtà da scoprire o da imitare la tecnologia ci porta verso una realtà da inventare. La rete in divenire si potrebbe chiamare l'interazione tecnologica che ha come punto nodale internet. Questo infatti ci porta verso una ridefinizione dei nostri rapporti sociali. Come si è più volte messo in evidenza è l'interazione che caratterizza la nostra origine del futuro. Internet ne è ovviamente il principale promotore. La rete non è semplicemente una variante della televisione o un contenitore di informazioni, essa è una vera e propria nuova interfaccia di intercomunicazione. È una completa ristrutturazione dei rapporti e delle dinamiche di comunicazione che di conseguenza cambiano anche i simboli su cui si basa una società. È così che dal monumento, inteso nella sua accezione più ampia come qualsiasi cosa che costituisce la memoria di un popolo, si passa ad uno stadio fluido, ad uno scambio di flussi in continua interrelazione. Internet ci permette di creare e riceve continuamente creando un cambiamento continuo dell'informazione.

Siamo dunque al punto in cui come previsione del nostro futuro si può solo auspicare una sempre più stretta alleanza tra l'uomo e la macchina. Una alleanza che, come abbiamo visto, rompe con tutto ciò che faceva parte della vecchia concezione dell'uomo per entrare in una nuova caratterizzata da un superamento della storia. Se l'uomo preistorico inventò una risposta allo "scandalo della morte" «oggi, allo stesso modo, gli uomini sono sulla via di inventare loro

¹⁴ R. Berger, *L'origin du*, op. cit., p. 123

stessi la risposta allo scandalo della morte, grazie all'ubiquità e alla permanenza delle reti che, come internet, costituiscono la prima tecno-interfaccia online.[...] La seconda civilizzazione universale, la nostra, ha iniziato ad abbandonare il tempo lineare e perfino il tempo ciclico; inoltre sta dissolvendo i contorni dello spazio attraverso la conversione del tempo reale. E così la tecnologia sta aspettando per noi di inventare la nostra propria risposta allo "scandalo della morte" attraverso una nuova interfacci di Senso, su una parità con i sempre più potenti e sempre più sofisticati strumento che oggi possediamo.»¹⁵ Una nuova interfaccia portatrice di una nuova era.

¹⁵ *Ibid.*, p. 138

GLI ULTIMI SCRITTI

Non si può parlare di una produzione finale di Berger in termini classici. Nel senso che non si può analizzare un ultimo testo o degli ultimi scritti pubblicati e ben definiti. Con l'avvento di internet Berger ha probabilmente trovato quello che sempre cercava (sperando che l'affermazione non sia troppo forte): un modo nuovo di concepire il testo e la scrittura, che lo liberasse dalla consequenzialità del libro ancora troppo radicato all'interno di una *weltanschauung* passata. Dobbiamo chiarire però che Berger non ricusa la forma libro, il fatto però è che per un uomo come lui che è sempre stato entusiasta dei nuovi cambiamenti, i quali avrebbero cambiato tutte le concezioni tenute per buone fino ad ora, l'avvento di internet non poteva che provocare un estremo interessamento. Infatti egli ha smesso di scrivere opere non tanto per anzianità (l'ultima opera è stata scritta all'età di 81 anni) ma per il fatto che ormai la reticolarizzazione, che egli aveva prospettato già dal 1972, ha definitivamente fatto irruzione. Con internet Berger si reticolarizza con la rete. È come se si chiudesse il ciclo. Abbiamo visto che *Scoperta della pittura* è già un reticolo di relazioni al di là del concetto di spazio e tempo lineare. Tutti gli ultimi scritti di Berger, fino all'ultima decisione di approdare su *Facebook*, sono assolutamente sulla stessa linea di *Scoperta della pittura*: contro la linearità, appartenete ormai ad una visione passata, verso la reticolarità.

Dare un quadro di tutti i testi scritti da Berger all'interno di siti, blog, riviste è un'operazione molto complicata. Si prenderanno in esame

allora i principali scritti di quest'ultimo periodo che sono: *Naturale/Artificiale: verso una nuova ibridazione?*, raccolto nel catalogo dell'inaugurazione dell'Accademia Belle Arti di Urbino nel 2002/03, *Verso una metamorfosi emergente. Dall'onto-centrismo al "reomorfismo"*, raccolto nel numero 554/555 della rivista Bianco e Nero del 2004 e infine gli ultimi scritti del 2008 dall'emblematico titolo *Cyber-Renè*, reperibili sul sito personale dell'autore.

Da come si evince già dai titoli di questi testi i punti del discorso rimangono gli stessi. La visione dell'autore è ormai stanziata sulle note di ciò che abbiamo visto ne *L'origin du futur*.

Il testo del 2002 è un bellissimo riassunto dei punti focali del pensiero dell'autore. Nel mondo sempre più tecnologizzato ciò che appare è che la coerenza perde completamente qualsiasi tipo di fondamento. L'ammontare dei continui punti vista, gli spostamenti sempre più rapidi, il reomorfismo che scioglie identità, corpi e società fanno sì che si escluda qualsiasi possibilità di comprensione coerente: «L' "incoerenza" di cui continuamente ci lamentiamo non nasconde forse il fatto che la "coerenza", da noi così tanto cercata, non rimane che un misero ricordo, e che l' "incoerenza" multiforme e galoppante oggi sovrana potrebbe non essere altro che il luogo e il motore della "coerenza" prossima ventura? Ma possiamo ancora chiamarla tale?»¹

Il problema quindi è riportabile ad un discorso generale sulle civiltà. Infatti il cosiddetto "Paradigma", l'insieme delle concezioni, dei valori, delle regole caratterizzanti ogni civiltà si è sempre basato su tre elementi, o dispositivi: Tecnici, simbolici e immaginari. Tecnici nel senso dell'insieme dei mezzi i quali permettono l'adempimento degli

¹ R. Berger, *Naturale/artificiale: verso una nova ibridazione?*, in Catalogo Accademia di Belle Arti di Urbino inaugurazione anno accademico 2002/03, p. 7

obiettivi prefissati. Con simbolici invece si intende ciò che produce senso oltre al semplice obiettivo. L'immaginario invece è il regolatore del dispositivo tecno-simbolico e determina l'insieme delle immagini e delle credenze di una data società. Per secoli il punto è stato messo sul simbolico; esso dava le Visioni su cui poi si procedeva attraverso le tecniche. L'immaginario simbolico è stato il portatore delle civiltà. Oggi viene sempre più a prendere piede il discorso tecnico. È la tecnica che crea i simboli. Ma la tecnica si produce attraverso il progresso, concetto venuto fuori con la rivoluzione industriale, e quindi attraverso una performance continua la quale viene a creare un cambiamento continuo e una simbologia in divenire. Al "Paradigma classico" si sostituisce quello che l'autore chiama "Paradigma mobile". Per questi motivi qui, come anche negli altri ultimi testi che si analizzeranno, ritorna con forza il neologismo tecno-urgia, una tecnologia che *agisce su*. A produrre questi cambiamenti è sempre più un tecnologia che funziona da sola e che, come un inconscio, reagisce e agisce su di noi, sulle nostre strutture, metamorfizzando quella realtà-logos da sempre la nostra interfaccia. Sono tutti questi motivi che portano l'autore a credere sempre con più convinzione che una tecnologia incessante, quindi un aver messo l'accento sul tecnico, porti ad un inventare continuo ad una «aspirazione verso l'atto originale del creare. Non soltanto, secondo la formula tradizionale del "creare" come "dell'aggiungere qualche cosa a ciò che prima non esisteva", ma riattivando l'istanza creatrice della quale l'arte della preistoria ha offerto la chiave prima, sostenendosi sull'interpretazione sciamanica per la quale si può vedere nelle immagini rappresentate nelle grotte preistoriche il movimento stesso con il quale i nostri antenati si disposero a entrare in contatto con la Terra per mezzo di un'operazione, quasi magica,

di partecipazione.»² È il discorso che Berger ha iniziato ne *Il nuovo Golem* per il quale l'immagine di sintesi, più che aggiungere qualcosa, crea dal niente esseri che prima non esistevano. È per questo che l'immagine di sintesi ci farebbe pre-vedere il nostro futuro post-biologico, che in questo caso si configurerebbe come un futuro in divenire sempre creatore. Infatti le immagini che abbiamo di fronte non sono immagini statiche ma "figure-flusso", «cioè fenomeni che invece di stabilizzarsi in strutture analizzabili secondo le modalità strutturali, operano come attrattori complessi, forti di nuove modalità creative nella quale è la variabile tempo a divenire il fattore preponderante e sicuramente il più sconvolgente.»³

Proprio perché la variabile tempo è diventata sempre più importante, il concetto di *Real Time* si veste di nuova luce. Se l'Evento è sempre stato analizzato secondo l'asse o diacronico o sincronico oggi si entra in un totale ribaltamento: dal tempo-durata, caratterizzante la Storia, al tempo-istante. Insomma l'idea determinista di una successione a tappe della storia è ormai obsoleta. Per l'autore, come abbiamo visto, sono state le tecnologie ad incasinare il tutto e quindi a creare un nuovo tipo di temporalità. Egli infatti è convinto che si debba parlare di "spazio di fasi": i fenomeni emergenti producono una perturbazione che biforca il sistema modificandolo, in modo così da sovvertire l'insieme dei suoi elementi. È un sistema sempre aperto che produce biforcazioni continue, aperture. Aperture che attraverso l'interazione uomo-macchina creano ulteriori biforcazioni. È nel legame allora che va puntata l'attenzione. Come già sappiamo Berger non accetta alcun tipo di analisi sterile che chiuda l'oggetto d'analisi all'interno di procedimenti metodologici. È per questo che l'origine delle mutazioni vanno cercate nella natura

² *Ibid.*, p. 9

³ *Ibid.*, p. 10

del legame. Il legame è la condizione stessa dell'esistenza dell'uomo sia verso l'ambiente che verso gli altri esseri umani. Si può allora immaginare l'importanza di un cambiamento come quello del Web. Per Berger il legame esiste laddove venga attivato, nel senso che esso esiste nel momento in cui si vive il legame attraverso la relazione. Quello che comporta il Web è dunque un nuovo tipo di legame in cui «la connessione vissuta in tempo reale genera un immaginario che – non più vincolato ai sistemi di riferimento tradizionali – viene a formarsi a mano a mano che il legame si esprime, con quest'ultimo divenendo, se non più importante al limite più significativo dei contenuti dell'informazione stessa. Come scrive Tim Bernes-Lee, l'inventore del Web: "Se ognuno potesse fare questo, allora ogni singolo ipertesto aprirebbe un enorme, sconfinato mondo".

L'uomo a venire non può essere che l'uomo del divenire; e l'uomo del divenire non può avvenire che legandosi agli altri, nel momento stesso della sua azione.»⁴ Si evince da queste righe come ormai lo spostamento di Berger è sempre più verso le teorie del cyberspazio che verso quelle del postorganico. Si possono ritrovare in queste righe concetti molto vicini all'intelligenza collettiva di Levy per esempio. Il nuovo legame viene a produrre qualcosa di nuovo, di mai visto prima. Esso provoca una nuova interfaccia. L'interfaccia è, come abbiamo già visto nelle opere precedenti, molto importante nel pensiero dell'autore. Essa è la rappresentazione che ha sempre costituito e mediato l'interazione naturale/artificiale che ci costituisce in quanto uomini. Come si ricorderà ne *L'origine du futur* Berger vedeva il sorgere della prima interfaccia con la morte nel cospargimento, intorno al cadavere, dell'ocra rossa. Con l'avvento

⁴ *Ibid.*, p. 12

dell'informatica il concetto di interfaccia assume nuovi significati. Ora essa descrive le relazioni complesse, del tutto nuove, che andiamo a creare con il fenomeno informatico. Stiamo approdando ad un nuovo abitare. L'interfaccia infatti non è altro che un ambiente da abitare. Il discorso è sempre lo stesso, ed è sempre più importante ripeterlo: stiamo approdando ad una nuova fase storica che ci configura come dei primitivi del futuro. Il nostro compito è allora quello, «nell'immensa nebulosa della Rete e dei nessi da sogliere, a “designare” (da “design”, progetto) le figure-flusso necessarie a costruire il nostro tecno-immaginario simbolico in gestazione.»⁵

L'onto-centrismo è il modello dominante che ha caratterizzato la società occidentale. L'Essere è il grande catalizzatore attorno a cui sono girate le categorie metafisiche. Dietro questo principio si può riconoscere sia la concezione cristiana, “Dio è colui che è”, che la Ragione cartesiana, come anche, aggiungo io, la Struttura degli strutturalisti. Tutte queste visioni si basano su una disposizione di “Ordine” nel senso che tutti i sistemi susseguitisi nelle ere hanno avuto come centro i concetti sopra delineati. Tutti i sistemi politici, economici, culturali, religiosi avevano come centro, come visione, come concezione soggiacente da cui prendevano linfa vitale, l'onto-centrismo. Questo discorso, che Berger fa all'inizio del secondo saggio che stiamo analizzando, si collega con quanto detto sopra: il simbolico è sempre stato il centro illuminante da cui le tecniche partivano per operare con la mediazione dell'immaginario. Oggi sappiamo che non è più così. La tecnologia, che pone il tecnico al centro, fa emergere fenomeni continuamente nuovi. Il punto a mio avviso è ancora in ciò che è stato definito il “fuori del pensiero”. Ricordiamo quello che Berger aveva detto ne *La Tele-fissione*: i

⁵ *Ibid.*, p. 13

nuovi media si presentano come un fuori, un inconscio, che estrapola i limiti della razionalità decostruendola. Ormai la tecnica funzionante da sé crea un turbinio continuo in cui noi siamo immersi. Dalla società stabile, aderente alla stabilità dello specchio-concetto, il riflesso della realtà – logos, riflesso di una realtà creata dai simboli della ragione, stiamo passando ad una trans-realtà, trans-lo. Questi cambiamenti ci dimostrano come le nostre categorie di pensiero vengono prodotte in determinati periodi storici, attraverso condizioni date in base a quelle tensioni produttrici di realtà. Nella nostra epoca allora le tensioni producono un'epoca in transito, in cui il prefisso trans- prende una importanza particolare. Le trans-strutture sono un esempio che Berger non cessa di sottolineare: strutture sempre in divenire. Questo processo è assolutamente ben definibile nella parola “reomorfismo”. Questa parola l’abbiamo incominciata ad incontrare ne *L’origine du futur*. Essa sta ad indicare lo scioglimento di una roccia in un ambiente di radicale mutazione. Ma in questo saggio al termine “reomorfismo” si aggiunge quello di “attrattori strani”. Il termine è stato creato da Prigogine. Un sistema in equilibrio che viene colpito da una perturbazione ritorna ad un stato di equilibrio. Un sistema invece in disequilibrio che viene colpito da una perturbazione provoca una scossa e quindi una amplificazione da far rischiare lo scoppio e la nuova generazione di un sistema. Gli “attrattori strani” fanno apparire la turbolenza nei fenomeni fisici. Berger applica questo fenomeno sia al piano neuronale che a quello dei cambiamenti tecnologici. In un sistema in continua perturbazione non c’è il rischio che si venga a creare un nuovo sistema e quindi una nuova mentalità? «Non è tutto. Le fluttuazioni e le amplificazioni che si producono nei sistemi fuori equilibrio non soltanto comportano l’emergenza di forme sconosciute, ma trasformano la nostra esperienza del tempo sotto un altro aspetto, non meno

fondamentale. Tanto i sistemi stabili, ai quali siamo stati abituati, rimangono in uno stato se non stazionario, almeno stabile, come il sistema solare “messo in forma” secondo le leggi reversibili di Newton, tanto i sistemi “messi in caos” dalla turbolenza sono legati a uno scorrimento irreversibile de tempo. Il tempo reversibile afferma che è indifferente che gli eventi si svolgano in un senso o nell’atro, le leggi che li regolano restano le stesse. Invece i fenomeni che obbediscono al “reomorfismo” postulato all’inizio, e che si sviluppano in un flusso di forze e di forme mutevoli, si rivelano insieme complessi e imprevedibili, dando luogo a ciò che Prigogine chiama la “freccia del tempo”. [...] Il “pensiero come attrattore”, espressione di scorta, supplisce alle lacune del “pensiero concettuale”. [...] La storia cessa di esprimersi nel e attraverso il lineare. Essa fa corpo con l’avventura “caotica” che è diventata il nostro oggi e che dobbiamo imparare a “scolpire”: come essa ha imparato a scolpirci.»⁶ Il fattore tempo diventa una dominante del discorso di Berger. La temporalità, il divenire, sono sempre più delle costanti nella visione globale dell’autore. E le reti incarnano il cambiamento meglio di chiunque altro.

L’ultimo testo da analizzare prende in considerazione soprattutto il cyberspazio. Se ne *Il nuovo Golem* il discorso uomo-macchina era ancora a metà strada tra post-organico e cyberspazio, possiamo dire che man mano Berger si è spostato sempre di più verso il secondo argomento. Basti ripensare alle parole de *L’origine du futur* quando egli afferma che «per la prima volta l’utopia sorpassa la nostra condizione biologica, mitica, storica, per contrattare la Nuova Alleanza con, non con la macchina, come si dice troppo spesso abusivamente, ma con il congegno, l’ingegnium, che è il virtuale

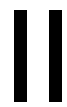
⁶ R. Berger, *Verso una metamorfosi emergente. Dall’onto-centrismo al reomorfismo*, in Bianco e Nero, nn. 554/55, p. 31

della Tecnologia in quanto potere di immaginare, di inventare, di creare.»⁷ Più che un'alleanza nel senso di innesti e mutazioni post-organiche egli vede un'alleanza con il potere creatore della tecnologia. Un'alleanza che crea i nuovi valori della nuova storia. Comunque credo che Berger non escluda l'atteggiamento post-organico da mutazione genetica. Penso semplicemente che egli si interessi di più alla nuova forma di società che emerge dalle reti. Questo infatti è l'argomento degli scritti del 2008. Berger inizia col il delineare il concetto di co-evoluzione.

La co-evoluzione designa la trasformazione che si produce durante l'evoluzione fra due specie viventi. La teoria dell'evoluzione sappiamo che si esplica attraverso la selezione naturale. Esistono allora due tipi di selezione naturale: competitiva e cooperativa. L'intento di Berger è quello di applicare tutto ciò ai processi culturali. Secondo la distinzione Uexküll fra contesto e ambiente, in cui il contesto è costituito dai rapporti di significazione instaurati tra noi e gli oggetti che ci stanno intorno e l'ambiente è in senso generale ciò che ci circonda, possiamo dire che mentre l'ambiente è continuamente "rovinato" dai nostri abusi, il contesto invece si trasforma sempre più in tecno-contesto, rendendo i nostri comportamenti dei tecno- o cyber- comportamenti. Il punto finale è per Berger che la nostra cultura si determina come una cultura "immersiva", che ha preso corpo da almeno 20 anni, si caratterizza per una multi-mediatizzazione, per una multi-sensorializzazione e, soprattutto, per la sua delocalizzazione al profitto di una immersione virtuale totale e permanente.»⁸

⁷ R. Berger, *L'origine du futur*, Edition du Rocher, Monaco 1996, p. 137

⁸ R. Berger, *Vers une cyber-coevolution. La culture "immersiva"*, in *Cybe-Renè*, p. 2, reperibile sul sito dell'autore: http://college-de-vevey.vd.ch/auteur/rene_berger.htm



René Berger e la critica nel suo tempo

TRA POSTSTRUTTURALISMO E POSTMODERNO

1. *Critica allo strutturalismo: Scoperta della pittura e Arte e comunicazione*

Lo strutturalismo è stato uno delle tendenze teoriche più importanti e ampie del Novecento. “Strutturalismo” è un termine che ha designato un vasto corpo di pensatori e di discipline che avevano in comune una certa tendenza ad analizzare i fenomeni sotto la grande aura della struttura. Questa corrente ha avuto il suo periodo di massimo splendore intorno agli anni '50 e '60 e, nello specifico, in Francia ed in Italia. In particolare essa ha avuto come centro principale lo strutturalismo linguista di De Saussure inaugurato con il *Corso di linguistica generale* del 1916. La grandezza di questo testo è quella di aver dato una nuova visione del fenomeno linguistico: «Lo strutturalismo propriamente linguistico è nato il giorno in cui De Saussure ha mostrato che i processi della lingua non si riducono alla diacronia e che, per esempio la storia di una parola è spesso ben lungi dal render conto della sua significazione attuale.»¹ Ciò che prima si analizzava attraverso le vecchie categorie della storia, attraverso una diacronicità dialettica, adesso, con l'avvento del *Corso di linguistica generale*, tutto ciò si carica di una nuova visione: quella di sistema, la quale pone l'accento sulla parte sincronica del linguaggio, quella che poi prenderà il sopravvento nello

¹ J. Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 109

strutturalismo, malgrado lo stesso De Saussure. Ricapitoliamo velocemente, per meglio comprendere, il cambiamento di prospettiva operato dal famoso linguista. Egli pone in relazione due termini differenti: *Langue* e *Parole*. La *Langue* è «l'insieme delle abitudini linguistiche che permettono ad un soggetto di comprendere e di farsi comprendere» essa insomma «è il prodotto che l'individuo registra passivamente.» Al contrario la *Parole* è «un atto individuale di volontà e di intelligenza.»² La *Langue* allora si presenta come fenomeno sociale impersonale, la *Parole* invece come atto personale del singolo. Ovviamente l'insieme delle significazioni sociali forma un sistema - De Saussure non ha mai parlato di struttura - e tali significazioni creano un asse sincronico analizzabile attraverso i rapporti di strutture. Uno dei concetti fondamentali è l'arbitrarietà del significato e del significante.

Dal concetto di sistema si passa, intorno agli anni trenta, grazie alla scuola di Praga, al concetto di struttura e quindi all'insieme più grande di strutturalismo. Questo passaggio inizia a definire i limiti della determinazione del concetto di strutturalismo. Infatti gli strutturalisti vengono sempre più a delimitarsi come quegli studiosi caratterizzati dalla volontà di trovare la struttura soggiacente ad ogni atto significativo attraverso una metodologia scientifica. La linguistica diventa così il grande contenitore in cui la maggior parte delle altre discipline ha attinto.

Il concetto di struttura, si è detto, è l'asse portante il quale, secondo Jean Piaget, «comprende questi tre caratteri: totalità, trasformazioni e autoregolazioni.»³ La struttura ha una caratteristica totale, essa è caratterizzata solo dai suoi elementi interni che la determinano in

² F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma 1994, p. 23

³ J. Piaget, *Lo strutturalismo*, op. cit., p. 39

quanto totalità. Il concetto di struttura inoltre non è immobile, esso si trasforma attraverso gli scambi degli elementi interni, anche se la tendenza degli strutturalisti è sempre stata quella di porre l'attenzione sui fondamenti a-temporali. Il terzo elemento si caratterizza per il fatto che ogni sistema strutturale è autoregolativo, questo vuol dire che i cambiamenti delle strutture non vanno fuori dalle sue frontiere. Esso è un sistema chiuso.

Uno dei problemi principali che vengono alla luce, punto critico anche dei post-strutturalisti, è che porre la struttura come essenza ultima da ricercare, come fondamento di tutti i nostri atti significanti, ricrea proprio ciò che lo strutturalismo voleva cancellare: il fondamento ultimo che ha caratterizzato tutta la metafisica filosofica, Essere, Dio, Soggetto e in questo caso Struttura. Come afferma uno psichiatra assolutamente post- (o addirittura anti-) strutturalista, Felix Guattari: «Lo strutturalismo in psichiatria – ma è vero anche negli altri campi – può essere considerato come un tentativo di sostituzione di un dio senza nome al dio delle chiese e a quello della famiglia. Esso propone un modello trascendente della soggettività e del desiderio trascendente che sarebbe indipendente dalla storia e dalle lotte sociali reali.»⁴

Questi elementi, solo accennati, sono le caratteristiche principali della struttura ricercata dagli strutturalisti. Su queste basi quasi tutte le discipline si sono cimentate nell'analisi dei loro oggetti di studio con la speranza di una ritrovata scientificità. Ricordiamo però che la grande matrice comune è stata la linguistica. L'estetica ne è stata particolarmente colpita. L'estetica linguistica e poi semiotica è stata una delle applicazioni più fertili e allo stesso tempo più dannose in questo campo. «A questo critico che si illude di vestire i panni dello

⁴ F. Guattari, *La rivoluzione molecolare*, Einaudi, Torino 1978, p. 132

scienziato e dello sperimentatore, l'oggetto sta dunque dinanzi presuntivamente distaccato, pronto a essere aggredito con gli strumenti disponibili in laboratorio, nei confronti dei quali egli si riserva la scelta.»⁵ Il punto è proprio quello descritto nella frase precedente. Date queste premesse basta creare una metodologia per approcciarsi al fenomeno artistico con la fermezza di un chirurgo su un paziente. Presto si vide che nel campo dell'arte la linguistica, la quale puntava l'attenzione principalmente sul linguaggio, non fosse sufficiente a spiegare un fenomeno complesso come quello estetico. Da questo scaturì allora un atteggiamento più generale verso i segni, verso la semiotica. D'angelo descrive bene i tre punti fondamentali che definiscono generalmente il fenomeno in questione:

- 1) L'idea che l'arte fosse essenzialmente un fenomeno comunicativo. Ciò è concepito attraverso un'istanza analitica: l'arte non è un dato intuitivo, immediato, improntato su un sentire, ma un qualcosa che per essere capito richiede la conoscenza degli strumenti, dei meccanismi e delle leggi che la governano.
- 2) «La persuasione che il compito della semiotica fosse quello di identificare e fissare, per tutte le forme d'arte, una regola o un'insieme di regole per la produzione e la decifrazione dei messaggi artistici, in analogia con quello che avviene, nei rispetti del linguaggio verbale, con la *Langue* dei linguisti.»⁶
- 3) La credenza che grazie al metodo scientifico fosse possibile dimostrare la consistenza dei fenomeni di artisticità e poeticità dell'estetica strutturale, ossia il carattere ambiguo del testo, l'autoriflessività e l'artisticità come scarto dalla norma.

⁵ P. D'angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma 2007, p. 218

⁶ *Ibid.* p. 231

Con la distruzione del Soggetto, opponendo la struttura, si compie anche una distruzione dell'autore. L'io soggettivo che attraverso la sua soggettività profonda creatrice avrebbe dovuto entrare nell'opera e compierla è assolutamente soppiantato da una struttura impersonale, operante attraverso rapporti binari: «La soggettività è un'immagine piena, con cui si suppone che io occupi il testo, ma la cui pienezza, truccata, non è altro che la scia di tutti i codici che mi fanno, in maniera che la mia soggettività finisce per avere la stessa genericità degli stereotipi.»⁷

Date queste premesse è abbastanza intuibile capire come uno studioso quale Berger, proveniente da un approccio fenomenologico, forte nella tradizione francese, potesse reagire ad un attacco così forte alla creatività, ad una trascendenza. Le prime critiche di Berger sono sostanzialmente su un piano fenomenologico sia in *Scoperta della pittura* che in *Arte e Comunicazione*. Infatti, anche se quest'ultimo testo è l'iniziatore della svolta, quindi anche di un cambiamento di atteggiamenti metodologici, esso è ancora legato ad un visione fenomenologica. Possiamo dire che è un ponte tra il cosiddetto "primo" e "secondo" Berger. In *Scoperta della pittura* si è visto il tentativo di analizzare la storia dell'arte da un punto di vista a-lineare, prendendo in considerazione principalmente le parti comuni universali del disvelarsi delle forme. Un'opera che partendo da basi fenomenologiche tenta una "estetica applicata", anche se credo sia meglio chiamarla "ermeneutica applicata", ha il privilegio di non fermarsi ad uno studio dell'arte solo da un punto di vista ontologico, come può fare un Gadamer. Siamo nel 1958, uno dei periodi migliori per lo strutturalismo. Eppure nell'affermazione fatta dall'autore nell'introduzione, per la quale l'opera d'arte sia da leggere, non

⁷ R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1970, p. 15

bisogna vedere un'applicazione metodologica, né tanto meno linguistica o semiotica, al fenomeno artistico, ma più che altro un tentativo di percepire le forme in quanto disvelamento primario di un Essere. La concezione dell'arte e della realtà di Berger in *Scoperta della pittura* ed anche in *Arte e comunicazione*, anche se qui - lo ripeto - si percepisce un cambiamento di prospettiva, è senza dubbio paragonabile a quella che un autore come Luigi Pareyson ha espresso magnificamente nel suo *L'estetica*, sotto il celebre motto formativo per cui «l'arte è un fare che mentre fa inventa il modo di fare»⁸. La spiritualità dell'artista è l'elemento dell'arte: «L'opera d'arte ha come contenuto la persona dell'artista non nel senso che la prende a proprio oggetto, facendone il suo "soggetto" o argomento, ma nel senso che il "modo" in cui essa è stata formata è quello proprio di chi ha quella determinata ed irripetibile spiritualità.»⁹ Eppure si è visto che allo stesso tempo Berger incomincia a sentire quegli esseri impersonali privi di stile e di forma che sono le nuove tecnologie, in particolare il cinema e la fotografia. Comunque la linea di pensiero è assolutamente la stessa di un Pareyson. La critica allo strutturalismo non può che essere inizialmente impostata da un punto di vista fenomenologico: il tentativo di far riapparire una soggettività, o meglio una spiritualità, all'interno della struttura.

In *Scoperta della pittura* si legge più volte l'impossibilità di ridurre l'opera d'arte ad un atto comunicativo attraverso la giustapposizione degli elementi della struttura. Non metto in dubbio che lo strutturalismo derivi proprio da quell'ermeneutica che proponeva *in primis* una teoria dell'interpretazione delle forme. Il fatto è che nessun fenomenologo o ermeneutico si sarebbe mai azzardato a parlare di scientificità dell'analisi strutturale su di un piano

⁸ L. Pareyson, *L'estetica*, Bompiani, Bologna 2002, p. 18

⁹ *Ibid.* p. 29

superficiale in cui la profondità dell'Essere sparisce. Nel quadro ancora di una metafisica classica, definitivamente scambussolata da *La mutation des signes*, Berger pensa ad una interpretazione della vita delle forme attraverso un ascolto, un accogliere il disvelamento, e non attraverso un'operazione di sezionamento chirurgico. Il processo è molto più improntato verso un sentire l'arte che verso un analizzare. Infatti se l'Essere comunica attraverso le forme della pittura, questo vuol dire che c'è in ogni caso un linguaggio che permette la comunicazione. Ma questo linguaggio non si riduce mai all'istanza del comunicare. Si potrebbe dire, sulla scia di una Benjamin "filosofo puro", che «lingua significa, in questo contesto, il principio rivolto alla comunicazione di contenuti spirituali negli oggetti in questione: nella tecnica, nell'arte, nella giustizia o nella religione. In breve, ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare.»¹⁰ A parlare nell'opera è la forma. Ma questa non si riduce ad una struttura. Arriviamo dunque alla critica fondamentale contenuta in *Scoperta della pittura*. Se l'arte è forma allora vuol dire che «gli oggetti vengono distribuiti su linee invisibili che l'occhio sente e percorre. Queste linee guidano lo sguardo per proporgli un itinerario. La costruzione è anche struttura: L'opera allora non si riduce allo svelamento delle linee di costruzione. L'arte non si riduce a schema anche se esso esiste.»¹¹ La struttura non è che un ultimo anello della catena, di meno importanza rispetto a ciò che c'è sotto. L'opera d'arte è un vero e proprio Essere che irradiato dalla spiritualità dell'artista si frappona nel mondo, l'unica realtà dell'opera è quella di essere pura forma, impregnata della spiritualità dell'artista pur staccandosene. Si vede allora come in questo discorso

¹⁰ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, contenuti in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2008, p. 54

¹¹ R. Berger, *Scoperta della pittura*, op.cit., p. 134

l'annullamento dell'autore e di conseguenza la focalizzazione dell'analisi solo sull'opera siano completamente rifiutate. È vero - dice Berger - che l'opera è un Essere che vive di vita propria al di là dell'intenzione dell'artista, come afferma con forza più volte, e che quindi le opere resistono agli stessi artisti e al tempo, ma è anche vero che l'opera è comunque impregnata dalla spiritualità intera di chi l'ha fatta. La spiritualità si intende attraverso quel determinato modo di formare, lo stile, che crea l'opera mentre la fa. Una Struttura che si oppone all'uomo e, per estensione, alla profondità dell'opera, poteva solo essere ricusata da filosofi di questo genere. Insomma, per dirla con Lyotard, «non si legge, non si intende un quadro. Seduti al tavolo, si leggono si riconoscono, delle unità linguistiche; in piedi, nella rappresentazione, si ricercano degli eventi plastici.»¹²

Con *Arte e comunicazione* accade qualcosa di diverso. Berger si rende conto che tutte le categorie che egli aveva sempre dato come naturali, date, si rivelavano, dopo una decina di anni di riflessione, come false, nel senso di costruite. Il mondo vero diventa favola agli occhi di Berger come è stato per Nietzsche: «Questo mondo in cui viviamo è solo errore – questo nostro mondo non dovrebbe esistere.»¹³

In *Arte e comunicazione* inizia la “transvalutazione di tutti i valori” operata da Berger. Ma delle costanti rimangono nel discorso dell'autore: *in primis* la critica a qualsiasi tipo di disciplina che blocchi il divenire dell'esperienza all'interno di metodologie statiche coprendo definitivamente la profondità dei fenomeni. In particolare egli attacca la teoria dell'informazione di Shannon e Weaver e lo strutturalismo con la pretesa totalizzante della linguistica. «Cedere

¹² J. F. Lyotard, *Discorso, Figura, Mimesis*, Milano 2008, p. 36

¹³ F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, Mimesis, Milano 2006, p. 96

ad una simile tentazione, significa dimenticare che tale processo non è mai lineare, salvo per la mente che lo percepisce. In realtà, i cambiamenti che si osservano incidono su tutta la struttura ed è nell'ambito delle nuove condizioni dell'esperienza che si manifestano le condizioni, le "conseguenze", come si dice. È su questo punto che fallisce la riflessione che, più preoccupata di logica, omette di tener conto del processo operativo che dalla "causa" conduce all'"effetto".»¹⁴ Sul livello del disciplinare le critiche mosse da Berger contro l'assolutizzazione di una disciplina su un'altra sono forti. In un mondo di apparenza, si potrebbe dire, non c'è una disciplina vera e una falsa, addirittura le scienze si profilano come delle storie all'interno della grande storia dell'uomo. Ma sul piano della Struttura l'attacco è ancora più forte: «Ora, se la struttura del sistema è opera di ragione, il formalismo cui essa dà origine conosce a sua volta un limite insormontabile. Ciò è stato dimostrato dal sistema di Göedel.»¹⁵ Questo discorso sarà ciò che porterà Berger negli anni Novanta a concepire l'oltredisciplinare, di cui parleremo. Si potrebbe addirittura analizzare tutto il pensiero dell'autore sotto il tentativo di trovare i limiti delle strutture della ragione per spaccarli e far entrare il fuori, il quale crea un sistema aperto, un sistema rizomatico. Insomma la struttura è un'armonia prefabbricata, più che prestabilita.

Arriviamo dunque all'attacco contro la linguistica, in senso più ampio alla semiologia, nell'estetica. Berger afferma che la svolta di De Saussure ha sicuramente una importanza epocale. Il problema però è che, se il segno linguistico si richiama ad un referente, l'opera d'arte, al contrario, non si limita mai al referente che essa evoca, evocazione tra l'altro spesso mancata. Il Senso che sprigiona un'opera d'arte è molto più ampio. «L'opera d'arte per contro, pur

¹⁴ R. Berger, *Arte e comunicazione*, Edizioni Paoline, Milano 1974, p. 19

¹⁵ *Ibid.* p. 75

essendo partecipe, come abbiamo visto, della comunicazione, non vi si limita; essa non è volontariamente concepita nell'intento di stabilire una collaborazione sociale e non è neppure attesa da altri come un invito a conformarsi alla sola intenzione dell'autore.» E ad un livello più generale è «al livello del corpo, in tutto il senso della parola, che comincia il processo di significazione caratterizzato dal suo potere di radunare dei segni, non solo, ma di instaurarli.»¹⁶ Con queste bellissime intuizioni siamo già campo del post-strutturalismo. Prima della significazione, prima della struttura, c'è qualcosa. C'è un sentire con il corpo prima dell'atto del parlare. L'oggetto, e in senso più ampio l'esperienza, esiste prima di essere incanalato in un struttura, prima di far parte di una classe. Questo sentire con il corpo è sulla stessa linea dello spostamento dalla struttura, quindi da un qualcosa di statico, alle produzioni, tensioni, presignificanti, le quali invece sono dinamiche, spostamento operato soprattutto dalla riflessione post-strutturalista. Per Berger sappiamo che ogni sistema di conoscenza esiste nel momento in cui si istituzionalizza. Questo vuol dire che ogni disciplina si è creata in base a tensioni economiche, tecniche, politiche, culturali, ecc. date in determinate epoche e in determinate situazioni. Da qui la ripresa del paradigma kuhniano come base del relativismo storico, verso il postmoderno.

Date queste premesse, per prima cosa l'autore dà una definizione di codice: «Il codice permette di formulare in modo esplicito, per mezzo di simboli preventivamente convenuti, una realtà preventivamente stabilita, ossia un promemoria costruito artificialmente», questo significa «che una parte notevole dei messaggi che inviamo e che riceviamo sono concepibili e costruiti al solo fine di confermare i

¹⁶ *Ibid.* p. 87

nostri bisogni conformandoli ad un determinato tipo.»¹⁷ È il desiderio allora che tende a coprire i nostri bisogni attraverso il dispositivo artificiale del codice, il quale, sostituendosi come negazione, crea una realtà negata. L'accento non è spostato, di nuovo, sulla struttura del codice, ma sulla produzione, sul desiderio che produce il codice. È per questo che per l'autore non c'è differenza tra il codice stradale e l'arte codificata, l'infima pittura che ambisce al rango di arte: tutte e due producono per codificare, agiscono verso il più piatto utilizzo della produzione del codice. Mentre invece c'è differenza rispetto all'arte "vera". Da tutto ciò l'autore deduce che ogni messaggio è sempre trattato, nel senso che non può esistere un messaggio naturale senza mediazione. Ogni messaggio è trattato secondo tecniche di trasmissione. Eppure se un messaggio è sempre un trattamento, un prelievo sul fenomeno dell'emissione, non riducendosi mai al semplice schema, è anche vero che il messaggio non si riduce mai alla sola parte prelevata. Non basta vedere uno schema sincronico per capire l'essenza del comunicare. Improntando il problema sulla struttura si perde tutta l'ampiezza dell'atto del comunicare, la quale ha bisogno di supporti, gesti, espressioni. Insomma, tirando fuori la spiritualità di un Berger ancora ancorato a terminologie metafisiche classiche, anche se già profondamente scambussolate, «in corso di emissione, esso [il messaggio] è sempre un'azione personale, individualizzata, drammatica, vissuta da un essere che gli conferisce l'impronta di un momento unico della sua storia. È alla fonte che inizia l'attività artistica.»¹⁸ Come l'opera d'arte, la quale è espressione di un essere unico, così la visione del fenomeno linguistico, nel senso più profondo, è espressione di un essere con tutta la sua spiritualità. Si

¹⁷ *Ibid.* p. 118

¹⁸ *Ibid.*, p. 127

veda allora come alla struttura impersonale l'autore tenti ancora di opporre una spiritualità di un essere che si esprime in un qui ed ora irripetibile. È un porre l'attenzione sull'atto della *Parole* più che sulla struttura della *Langue*. Sulla scia di ciò che aveva già fatto Benveniste, Berger tenta di riporre una soggettività all'interno dell'atto del parlare: «È nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costituisce come *soggetto*; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di *ego*. [...] Il linguaggio è possibile solo in quanto ciascun parlante si pone come *soggetto*.»¹⁹

L'opera d'arte è ciò che esplica più di tutto il fenomeno sopra riportato. L'opera allora non si conforma mai al livello di codificazione/decodificazione strutturale, come alcuni pensano. La forma del messaggio plastico non è mai conforme ad una significazione prestabilita. Più che di un riconoscimento, quindi un richiamo alla memoria, c'è un appello, una trasformazione ad ogni sguardo nell'esperienza del guardare che pone i segni, staccati da qualsiasi referente, ogni volta sotto nuova luce. Ciò che fa un'opera d'arte è di rimettere in discussione ogni volta non la ricezione ma l'atto stesso del vedere, i segni soggiacenti ad ogni significazione. Le opere d'arte allora, come si è visto nel capitolo su *Arte e comunicazione*, agiscono al terzo livello di comunicazione: «Staccate dal comunicante al ricettore, intermediarie fra il soggetto e l'oggetto, esse fondano un tipo originale di relazione in cui il messaggio non è né un dato che si emette né, tanto meno che si trasmette o che si riceve, ma un fenomeno che si sviluppa man mano che agisce la corrente della comunicazione. Non si tratta più né di cifrare né di decifrare: l'arte trasforma l'atto de comunicare in

¹⁹ É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 313

una genesi.»²⁰ Eccoci arrivati al punto principale affrontato dall'autore in questo magnifico testo ancora a metà strada tra un prima e un dopo. È nell'esperienza, nel senso del legame che scaturisce tra l'unione di due esseri, che il fenomeno del comunicare ha la sua vera essenza. Siamo ad un passo dal post-strutturalismo, dalla Struttura alle produzioni sottostanti che la creano e che vivono nel divenire dell'esperienza. Il tentativo di questo testo è quello di portare la struttura al livello dell'esperienza, dell'esperire con il corpo, del pre-razionale. Anche se qui quest'esperire, per quanto l'autore tenti in tutti i modi di fare il contrario, è ancora visto in termini di spiritualità, Essere, Genesi, dicotomie metafisiche che nel testo futuro l'autore abbandonerà definitivamente.

²⁰ *Ibid.*, p. 137

2. Oltre le categorie metafisiche

Il termine post-strutturalismo è emerso nel mondo anglofono per designare un gruppo di autori francesi che, entrando in contatto con il pensiero strutturalista, ne videro i limiti creando nuove teorie addirittura conflittuali con questa corrente. Gli autori in questione non si possono mettere all'interno di un scuola di pensiero o sotto un comune movimento filosofico. Il termine post-strutturalismo deriva infatti dalla necessità di collocare un gruppo di pensatori affini, i quali hanno, più che un pensiero comune, un'aria di famiglia nel linguaggio, nelle conclusioni e nella critica. Per questo il termine è più vicino ad una linea trasversale che mette insieme autori apparentemente diversi come Derrida e Deleuze. Il fenomeno è senza dubbio principalmente francese, anche se la ripresa da parte dei *Cultural studies* lo ha espanso anche al resto del mondo. I nomi di punta sono in particolar modo Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, ma anche Jacques Lacan, Jean Baudrillard. Il principale fattore di unione è comunque, come dice anche l'etichetta, quella di aver esposto un superamento del pensiero strutturalista. Ma come? Lo strutturalismo è stato, come si è visto, un tentativo di superamento della tradizione umanista dominata in Francia dalla fenomenologia, dallo spiritualismo, dall'esistenzialismo. La prima e principale categoria da superare era proprio quella di Soggetto. Tra le altre categorie umaniste che gli strutturalisti ricusavano c'era quella di Essere, soggetto, oggetto, vero, falso, reale, virtuale. Il tutto all'interno di una visione scientifica in cui tutte le ambiguità date dalle vecchie nozioni metafisiche, sempre più criticate, fossero superate

sotto la credenza che «qualsiasi ente o oggetto osservabili, come i “fonemi” (le unità del suono) nel linguaggio, non ha valore né “esistenza” se non in quanto inserito in un certo numero di valori strutturali.»¹ I poststrutturalisti condividono le critiche al pensiero umanista, ma vedono la struttura come un’ulteriore incarnazione del Soggetto o di Dio. Da qui essi si spingono fino ai limiti della razionalità occidentale, fino al fuori del pensiero, vedendo nei concetti di forza, energia, pulsioni, produzione, dei concetti dinamici e non più statici; le vere essenze del divenire, le vere produttrici della struttura. L’impersonalità è il grande motto dei post-strutturalisti insieme al concetto di “differenze”.

“Differenze” è stata senza dubbio una delle costanti comuni di questi pensatori. Essi dalla “logica dell’Uno” si sono spinti fino alla molteplicità, ai mille piani. Se la filosofia ha sempre cercato un’entità prima da cui far partire tutto, quindi una Verità primaria a cui rifarsi, da seguire, un vero e proprio fondamento da cui poi sarebbero emersi gli enti, adesso, con l’avvento di questi pensatori, la differenza Essere/Enti (o più ancora Essere/Linguaggio) viene messa fortemente in dubbio. Non è un caso che questi pensatori riprendessero proprio un filosofo come Nietzsche. Se è vero con Heidegger, e poi ancora con l’ermeneutica, il superamento della metafisica è consistito principalmente in una relativizzazione della razionalità contemporanea, un depotenziamento del *Cogito* cartesiano, è anche vero che categorie come Essere, Enti, Verità, hanno continuato a persistere. Anzi erano proprio il centro del discorso. Con i filosofi del post-strutturalismo invece si è visto una radicale frammentazione, e quindi abbandono, dei concetti della tradizione metafisica. Autori come Deleuze o Foucault, tentano in

¹ A. D’agostini, *Analitici e continentali*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 406

tutti i modi il superamento della “differenza” unica Essere/Linguaggio, la quale, lo ripetiamo, prevede ancora un fondamento sicuro da ritrovare. Un superamento a vantaggio delle “differenze” libere: «Alla nozione cartesiana, idealistica, fenomenologica di soggettività, e alla sua exteriorizzazione nella struttura, il post-strutturalismo contrappone l’idea di un universo desoggettivato, attivato da differenze libere, non vincolato a nessuna forma o “immagine” del pensiero (Deleuze), oppure l’idea del soggetto come “enunciato”, evento linguistico escogitato in una certa epoca.»² Abbandono totale di qualsiasi fondamento ultimo. Abbandono anche di una visione statica del fondamento a vantaggio di una dinamica. Non c’è più un Essere, o un Dio, ma un divenire, degli eventi, punti singolari che relativizzano tutto. Sia che si tenti una deframmentazione del pensiero sotto molteplici differenze sulla linea superficiale del Senso come Deleuze, sia che si riveda la storia come una frammentazione di storie come Foucault, o che si veda la differenza come pluralità di tracce come in Derrida, o nell’analisi sociale tramite Baudrillard, il punto in comune è una «liberazione del pensiero: liberazione di quelle strettoie logico-linguistiche che impediscono il movimento dei concetti e per questa via giungono a impedire l’effettivo movimento dei corpi»³; insomma, per dirla con Ferraris: «Si tratta di sviluppare una dispersione che non si può mai ricondurre a un sistema unico di differenze, che non si riferisce a degli assi di riferimento assoluti; si tratta di operare un decentramento che non lascia privilegi a nessun centro.»⁴

Ma che centra in tutto ciò Berger? Berger, abbiamo visto, era profondamente in relazione con il pensiero francese. La sua

² *Ibid.*, p.. 409

³ *Ibid.*, p. 413

⁴ M. Ferraris, *Differenze, la filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Albo Versorio, Milano 2007, p. 101

tradizione era una tradizione fenomenologica classica. Quando però intorno agli anni '60 egli rimette in discussione il suo pensiero non può che relazionarsi con i grandi scombussolamenti della Francia di quegli anni, di cui il post-strutturalismo era il centro. Potremmo addirittura dire che grazie a questi sconvolgimenti abbia iniziato una rimessa in dubbio del suo pensiero. Il punto è che Berger sposta il discorso sullo scombussolamento apportato dalle nuove tecnologie. Iniziando ad interrogarsi sull'arte, sul cambiamento dovuto alla riproduzione dell'immagine, egli arriva ad un discorso generale sulla società. Berger riprende le tematiche principali del post-strutturalismo riportandole su un piano tecnologico, fino ai più profondi cambiamenti ontologici, e quindi al totale abbandono della differenza metafisica a vantaggio delle differenze libere. La sua è una vera e propria filosofia dei media, più che sociologia, come molti filosofi si impiegheranno a fare più tardi. Ma facciamo un punto della visione del pensiero di questo autore.

Nella filosofia di Berger le nuove tecnologie sono viste come il "fuori del pensiero", il germe che entra all'interno delle strutture sociali spaccandole. Questo atteggiamento ci mette di fronte alla infondatezza di tutte le concezioni date. Il pregio delle nuove tecnologie è quello di averci messo di fronte, grazie al cambiamento che esse apportano, il fatto che ogni realtà è una costruzione e quindi una finzione.

Andiamo per gradi. Sappiamo che Berger ha una vera e propria filosofia dell'uomo. Per l'autore non esiste una realtà immediata, tutte le realtà sono mediate da simboli. Attraverso il rapporto con l'ambiente, l'uomo, secondo pulsioni, stati che lo governano crea le varie visioni del mondo di ogni civiltà, che, in particolare, nella nostra società occidentale hanno preso forma di logocentrismo. Possiamo

dire quindi che «la *Realtà* non è mai immediata, che prende forma tramite un'operazione intermedia, cioè tramite l'immagine o la concezione che ce ne facciamo, infine che tale operazione intermedia fa intervenire al contempo percezioni, osservazioni, immagini, idee, sentimenti, credenze, insomma atteggiamenti spesso molto complessi, tanto più che alcune volte ci capita – il paradosso merita riflessione – di assumere simultaneamente diversi tipi di mediazione, senza curarci troppo di partecipare nella contraddizione.»⁵

Se la realtà è una costruzione, a volte contraddittoria, che emerge in determinate circostanze storiche, allora è anche vero che non esiste una Storia lineare, ma una pluralità di storie reticolari. Si evince che tutte le categorie che sono nate in occidente, e che per anni hanno dato la base filosofica del pensiero, non sono altro che costruzioni di una determinata società emerse a causa di fattori innati e storici. Ma quella di Berger non è una relativizzazione totale, una semplice relativizzazione storica, in quanto per l'autore ci sono degli assoluti innati nell'uomo che fanno sì che ogni civiltà ha delle parti in comuni pur differenziandosi. Quella di Berger non è tanto una chiusura in un simbolico alla maniera di Lacan, il quale vede l'uomo chiuso in una struttura significativa che ha perso il contatto con il fuori, con l'Essere, riproponendo così la dicotomia metafisica tra Essere e Linguaggio. Per Berger la nascita del Senso è una produzione, la quale crea, attraverso un rapporto continuo tra il dentro e il fuori un terzo elemento: la Realtà. È molto più vicino al senso Deleziano per il quale «inscindibilmente il senso è l'esprimibile o l'espresso della proposizione e l'attributo dello stato di cose. Tende una faccia verso

⁵ R. Berger, *Il nuovo Golem*, Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 81

le cose, l'altra verso le preposizioni.»⁶ In questo modo si deframmenta la distinzione metafisica tra Essere e Linguaggio a vantaggio di una concezione dinamica senza centri statici a cui rifarsi: l'Essere si fa evento. Abbandonando le dicotomie metafisiche Berger vede in questa nuova prospettiva la potenza del virtuale.

Ma non è tutto. L'importanza delle nuove tecnologie è stata, come abbiamo detto, quella di averci fatto vedere tutto ciò, e quindi quella di averci messo di fronte la fragilità di tutta una struttura sociale basata sulle vecchie categorie. Le tecnologie entrano, come la potenza dell'inconscio, dentro alla struttura razionale della società deframmentandola. La *multirealtà* prodotta da esse crea una moltiplicazione di visioni che, reagendo sulla visione unica della società, la spacca, la frammenta in una molteplicità di essenze. Cambia la prospettiva in maniera globale: per Berger non solo «ogni corpo, per quanto piccolo, contiene un mondo»⁷, ma ogni medium - gli esseri del futuro - è anch'esso un mondo. La spaccatura apportata da questa relativizzazione influisce in maniera forte sulle stesse categorie di pensiero. Le vecchie dicotomie essere/ente, materia/spirito, soggetto/oggetto, vero/falso, non riescono più ad avere la potenza che fino a poco tempo fa ancora avevano. L'ontocentrismo - principio attorno a cui ha ruotato la nostra civiltà, e che ha nel concetto di Essere il suo statuto, come anche nel concetto di Dio o di Soggetto, il quale inoltre creava una struttura sociale stabile in cui il cambiamento avveniva per gradi - che ruolo può avere in una società in perenne mutamento, in cui il divenire è il suo statuto, e che ha con questi esseri impersonali, che sono le nuove tecnologie, un rapporto così stretto da pensare addirittura ad una alleanza uomo-macchina? «La realtà tradizionale, manifestata in

⁶ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 27

⁷ G. Deleuze, *La piega*, Einaudi, Torino 2004, p. 9

particolare modo dalla combinazione di ontologia e assiologia, e che trasmetteva la cultura di classe per il tramite privilegiato della parola e dello scritto secondo le discipline e le distinzioni stabilite attraverso l'ideologia regnante, cede a vantaggio di una realtà in formazione di cui le attività e i mezzi, sul piano tecnico, sociale, economico, politico, sembrano svilupparsi più in fretta delle attività e dei mezzi per la quale si era abituati a simbolizzare fino ad ora.»⁸

La visione dell'autore è allora sulla stessa linea del pensiero post-strutturalista. Egli vede il mondo, cambiato dalle nuove tecnologie, come un flusso in cui noi e la società siamo immersi in un divenire continuo che rimette in questione tutte le condizioni di pensiero occidentali. Non c'è struttura e strutturazione che tenga. È un abbandono totale delle categorie metafisiche operato attraverso una analisi empirica che scende fino ai luoghi più remoti del nostro "io", come si vedrà nel paragrafo successivo. Il mondo visto fino a poco tempo fa come un "lavoro dell'Uno", come lo chiama lo stesso Berger, con una storia istituzionale, una visione, una struttura stabile, si frammenta, si parcellizza in molteplici punti di vista che ci mettono davanti la fragilità della nostra Ragione, e ci fanno emergere tutti i dati irrazionali sottesi, fino ad affermare addirittura che forse «l' "incoerenza" multiforme e galoppante oggi sovrana potrebbe non essere altro che il luogo e il motore della "coerenza" prossima ventura.»⁹

La differenza metafisica è totalmente abbandonata per le differenze, uniche Verità. Come l'archeologia di Foucault, Berger «si propone dunque di recuperare queste frammentazioni aprendole ad un discorso normativo che trae la propria legittimità nel fare la

⁸ R. Berger, *La mutation des signes*, Edition Denoël, Paris, 1972 p. 167.

⁹ R. Berger, *Naturale/artificiale: verso una nova ibridazione?*, in Catalogo Accademia di Belle Arti di Urbino inaugurazione anno accademico 2002/03, p. 7

differenza, dal non procedere da differenze assegnate in linea di principio.»¹⁰ Berger è allora sulla stessa linea di pensatori che distruggendo definitivamente, o quasi, il pensiero moderno facendo sì che si entri nel pensiero postmoderno.

Multirealtà, multicoscienza, pluralità di mondi, frammentazione, transdisciplinarietà, schizofrenia, reomorfismo, sono le nuove parole che entrano in gioco. Un universo in divenire, in cui il tempo prende la parte principale, producendo eventi continui, effetti di produzione. E l'essenza ultima su cui porre le basi per un nuovo pensiero? È questo il problema. Deleuze afferma che «ciò che è comune alla metafisica e alla filosofia trascendentale è innanzitutto questa alternativa che esse ci impongono: o un fondo indifferenziato, senza fondo, non-essere informe, abisso senza differenze, e senza priorità; o un Essere sovranamente individuato, una Forma fortemente personalizzata.»¹¹ Che utilità hanno allora questi vecchi baluardi del pensiero nei confronti di una realtà dove i continui influssi tra umano e tecnologico sono sempre più profondi a tal punto da tenere gli uomini in vita da macchine, nei confronti di un universo di differenze dominato da esseri impersonali che entrano all'interno del nostro sistema facendone emergere i limiti? È quindi chiaro che «le vecchie categorie standard che abbiamo ereditato da una lunga tradizione, non sono più all'altezza in questo contesto, e neanche i valori e le norme che abbiamo ereditato dall'umanesimo, le quali stanno in crisi da parecchio tempo. Né L'Essere né la Verità, né il Buono né il Cattivo hanno potuto mantenere alcuna realtà ontologica: il loro ultimo bastione è l'insanità del totalitarismo.»¹² Alcuo fondamento è più possibile per Berger. Bisogna sbarazzarsi di qualsiasi idea

¹⁰ M. Ferraris, *Differenze*, op. cit. p. 101

¹¹ G. Deleuze, *Logica*, op. cit. p. 99

¹² R. Berger, *L'origine du futur*, Edition du Rocher, Monaco 1996, pag. 4.

romantica consolatoria per fondare la nuova visione della società del futuro. Per questo egli si apre alle molteplici discipline senza avere preferenza per alcuna. Per questo induce un metodo di analisi transdisciplinare che attraversa trasversalmente il sapere tentando di coglierne tutte le differenze. Entrare dunque in aperto dialogo con la parcellizzazione del sapere senza ricusarlo. Un metodo aperto alle differenze, le quali sono viste più che come pericolo come potenza. Un nuovo metodo disciplinare che arrivi al nocciolo duro di ogni tendenza di società e che veda nei limiti di ogni formalizzazione di pensiero il suo statuto: «È piuttosto uno studio che tende a ritrovare ciò a partire da cui conoscenze e teorie sono state possibili; in base a quale spazio d'ordine si è costituito il sapere; sullo sfondo di quale a priori storico e nell'elemento di quale positività idee poterono apparire, scienze costituirsi, esperienze riflettersi in filosofie, razionalità formarsi per, subito forse, disfarsi e svanire.»¹³ Un metodo che accolga l'arte e gli artisti come inventori del futuro più che come apportatori di "bellezza". Un metodo infine che si apra alla potenza del virtuale non più visto come una semplice opposizione al reale ma come creatore del reale stesso.

¹³ M. Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Milano 2007, p. 11

3. *Cogito ergo sum? Frantumazione dell'io*

All'interno di ciò che abbiamo affrontato fino ad ora è implicito un discorso sulla soggettività; le due tematiche sono infatti estremamente unite. Come si è visto i post-strutturalisti avevano come punto in comune quello di annullare completamente qualsiasi baluardo di razionalità ancora implicito nel pensiero filosofico.

La questione del Soggetto è una delle grandi tematiche della filosofia del Novecento. Il punto in comune è quel superamento del *cogito* cartesiano che Heidegger per primo ha messo fortemente in discussione. Ovviamente tutta la tradizione irrazionalistica, Nietzsche *in primis*, non ha fatto altro, dal '600 in poi, che opporre al metodo razionalista cartesiano un metodo basato su dati irrazionali. Ciò a cui bisogna prestare attenzione è che si deve ad Heidegger l'inizio di un generale movimento che ha operato contro il *cogito*, movimento che ha la sua più alta funzionalità nella ripresa del pensiero di Nietzsche depurato da qualsiasi rimasuglio di ideologia nazista. Nietzsche e Heidegger rappresentano la crisi del soggetto cristiano-borghese, nato con la nascita della modernità: «Nietzsche rappresenta questa crisi dal punto di vista della scoperta del carattere stratiforme della psiche individuale e dell'importanza dell'inconscio, Heidegger rappresenta la crisi della nozione di soggetto in riferimento alla sua radicale e costitutiva appartenenza al mondo storico-sociale.»¹ Abbiamo inoltre visto come Heidegger critica il soggetto ponendolo in secondo piano rispetto all'Essere, verità primaria. Un soggetto giocato dall'Essere. In questa accezione

¹ G. Vattimo, *Le avventure della differenza*, Garzanti, Milano 1988, p. 62

si riscontra ancora un determinazione metafisica. Ciò che fa Heidegger allora è un depotenziamento del soggetto senza distruggerlo. Il pensiero post-strutturalista si spinge invece oltre il pensiero heideggeriano fino all'annullamento stesso della nozione di Soggettività. «È un attacco contro quel soggetto fascista immaginato indirettamente da Lacan, un attacco fatto proprio da quelle forze che il soggetto più teme: sessualità, inconscio, desideri e pulsioni, l'estasi o *jouissance* (termine privilegiato dalla teoria francese) che mandano in frantumi il soggetto, che lo abbandonano alla frantumazione del fluido.»² Da queste macerie nascerà il postmoderno.

Berger, nella sua filosofia dell'uomo, vede la formazione della soggettività e quindi della società come trauma. Nel momento in cui, attraverso quel rapporto dentro fuori di cui si parlava sopra, si forma una Rappresentazione del reale, si forma in questo momento anche la soggettività. L'analisi è molto sottile. Già da *Arte e comunicazione* egli afferma il carattere di costruzione della realtà analizzando l'impossibilità di creare un messaggio non mediato: ogni messaggio non è mai immediato ma sempre mediato dal medium. Ne *La telefissione* l'argomentazione continua in quanto egli afferma che «è necessario guardarsi dall'identificare le emissioni con una ontologia: esse non sono e non riflettono l'essenza delle cose, come non riflettono la forza delle cose, ma eminentemente riflettono la forza degli uomini che decidono della dominazione delle cose.»³ Sino ad affermare la forza artificiale del simbolo: «Prima di essere una macchina per rivelare l'invisibile, fosse anche il piano stesso di Dio – o forse nello stesso tempo – il simbolo è uno strumento del tutto

² H. Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia, Milano 2006, p. 216

³ R. Berger, *La Telefissione*, Edizioni Paoline, Milano 1977, p. 155

terrestre.»⁴ Vorrei fare una piccola digressione. Il parallelo con un filosofo del post-strutturalismo come Baudrillard viene da sé. La differenza tra i due è che Baudrillard vede il nostro sistema capitalistico avanzato come un sistema composto da significanti staccati dal significato. La struttura ha preso il sopravvento su qualsiasi fondamento operando tramite modularità. Tutto ciò porta a considerare che «tutto il sistema precipita nell'indeterminazione, tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione» e che quindi «è un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell'antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i modelli che ci generano. Non c'è più ideologia, ci sono soltanto dei simulacri.»⁵ Il problema in queste affermazioni è nella non messa in discussione del concetto di realtà e, quindi, di una visione della realtà da un punto di vista ontologico, come astrazione filosofica generale. Berger invece vedendo il reale come costruzione, in base allo scambio dentro fuori sopra descritto, vede un reale mai dato per principio, sempre formato attraverso simboli. L'avvento della televisione allora, come anche l'avvento del post-capitalismo, non ci porta verso una iperrealtà che soppianterebbe un significato o un reale ormai perduto, ma ci riporta ad una ridefinizione dello stesso concetto di reale, verso un nuovo principio e quindi verso una nuova società. Non c'è alcuna idea romantica di qualcosa di perduto da recuperare in Berger. Questa è la sua forza.

La “costruzione” di cui stiamo parlando viene chiamata dall'autore, in termini freudiani, “principio di realtà”. È proprio questo che crea la soggettività, come esplica bene ne *Il nuovo Golem*. Berger è molto chiaro e molto sottile: «La *Rappresentazione* è quindi il dispositivo

⁴ Ibid., p. 154

⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 12

inventato e costruito dall'uomo per assicurarsi che quanto vede corrisponda sia alla cosa vista, sia a se stesso mentre sta vedendo. Doppia proiezione, dalla quale l'uomo trae la certezza che le cose non possano andare in altro modo.[...] A questo punto, la Rappresentazione, che dovemmo scrivere secondo l'etimologia Ri-presentazione, designa il *processo culturale chiave* di ogni civiltà, di ogni società, di ogni individuo, processo tramite il quale *ci presentiamo una seconda volta a noi stessi sotto il duplice aspetto del medesimo e dell'altro*. E da questa operazione emerge un terzo termine chiamato *Realtà*.»⁶ Nel momento in cui noi vediamo l'oggetto, come da una finestra, e vediamo noi che vediamo l'oggetto, come in uno specchio, si crea il principio di realtà e di conseguenza la soggettività, la società ecc. Il processo non è solamente rivolto all'atto di vedere un fuori, ma anche all'immaginario che ci fa vedere noi stessi all'interno di una visione simbolizzata facendo così produrre la soggettività. Il soggetto allora, come afferma Lacan, «è quel sorgere che, appena prima, come soggetto, non era niente, ma che, appena apparso, si fissa come significante.[...] I simboli avvolgono la vita dell'uomo con una rete così totale da apportare alla sua nascita il disegno del suo destino.»⁷ La soggettività non è altro che costruzione: «Ciò che mi divide nel modo più profondo dai metafisici è questo: non concedo loro che l'"Io" sia ciò che pensa, al contrario considero l'"Io" stesso una costruzione del pensiero[...]con cui si inventa una sorta di stabilità»⁸, afferma Nietzsche protagonista della *Nietzsche renaissance* operata dai post-strutturalisti. Una costruzione per giunta prodotta in una determinata epoca storica, determinata dal *cogito* cartesiano nella modernità occidentale, come mette bene in evidenza Foucault. Da

⁶ R. Berger, *Il nuovo Golem*, Raffaello Cortina, Milano 1992, p. 82

⁷ J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p.272

⁸ F. Nietzsche, *La volontà*, op. cit. p. 62

qui nascono le società attraverso un vero e proprio patto fiduciario; è il processo che Berger definisce “Beanza”, la quale ha come primo principio di ovviare al trauma della ricaduta nel “nulla” presignificante: «Tuttavia, per ciò che sarebbe la prossimità del rappresentato e del reale, l’adeguazione non è mai tale che un certo scarto non sussista, al punto che lo scarto, distanza o intervallo, sembra fare parte della coscienza stessa, tanto dell’individuo che della società.»⁹ Un patto fiduciario che attraverso il rapporto tra il dentro e il fuori crea, nel senso di inventare, il terzo elemento, che Berger chiama Realtà, o Senso, il quale produce sia uno scarto che una prossimità, una faccia da un lato e una dall’altra, come poi l’autore spiegherà bene. La Realtà (attraverso il processo dinamico rappresentativo) è dunque il dispositivo *inventato* dall’uomo per far fronte a ciò che ne *L’origine du futur* Berger chiama “scandalo della morte” e che si può avvicinare alla paura della ricaduta nel nulla presignificante: «quando tale produzione fallisce, – dice Deleuze - quando la superficie è lacerata da esplosioni e strappi, i corpi ricadono nella loro profondità, tutto ricade nella pulsazione anonima in cui le parole stesse non sono più che affezioni del corpo.»¹⁰

Ma che cosa accade alla soggettività con l’avvento delle nuove tecnologie? In un passo contenuto ne *La telefissione*, e troppe volte lasciato in secondo piano dagli studiosi, si cela a mio avviso il punto decisivo non solo del discorso sulla soggettività ma anche dell’intera filosofia dell’autore. Con l’avvento dei media si assiste ad un cambiamento decisivo nella persona. Gli enunciati del tipo “Penso quindi sono” di Cartesio ma anche, in tempi più recenti, “L’esistenza precede l’essenza” di Sartre, senza entrare nel vivo della polemica

⁹ R. Berger, *A l’aube du XXI siècle: vers une trans-réalité?*, Simposium del Videoart festival di Locarno del 1993, p. 58. Traduzione dell’autore.

¹⁰ Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 115

tra Heidegger e Sartre, hanno in comune, per l'autore, «che rispettano la tradizione e la dignità filosofiche. In ambedue il pensiero è eretto a principio sovrano; nell'uno e nell'altro caso guida l'azione il "soggetto", sottinteso libero e responsabile». Nella celebre frase di McLuhan, "Il medium è il messaggio", invece si trova qualcosa di differente: egli «mette avanti un principio *estraneo e refrattario*: il *mezzo*. Estraneo e refrattario, perché non possiamo assimilarlo all'"Io" di Cartesio ne all'"esistenza" di Sartre. *Il mezzo posto come principio è irriducibile alla sovranità del pensiero e del soggetto*.[...]L'uomo si sente urtato, umiliato nella sua dignità umana. Solo l'inconscio che Freud ha rivelato affermando che non era il vestibolo della coscienza, ma che, al contrario, possedeva un'autonomia irriducibile, ha suscitato un'ostilità della stesso tipo.»¹¹

Eccoci dunque al punto: Il medium è l'inconscio. La televisione allora è un qualcosa di refrattario al pensiero razionale cartesiano che attraverso un ritorno di *feedback* si infiltra all'interno delle maglie della razionalità individuale e sociale spaccandola, frantumandola. La tecnologia ubbidisce ad una logica che le è propria e che produce quello che Berger chiama "coscienza in frantumi". Frantumazione dell'Io, schizofrenia sociale. Le nuove tecnologie sono allora quei punti singolari deleziani presoggettivi, i quali agiscono sullo psichismo sociale come il rimosso. Esseri tecnopsichici i quali producono concatenamenti di molteplicità, in cui le unità si dissolvono. Reomorfismo accelerato dove l'Io si scioglie in un divenire sempre più accentuato. Non è un caso allora che l'autore prosegua l'analisi della televisione su di un piano irrazionale. Il telespettatore come un sognatore che si immerge nel flusso televisivo. Il telespettatore preso e giocato nelle sue parti profonde. Ogni contenuto latente del messaggio (il medium per l'appunto)

¹¹ R. Berger, *La telefissione*, op. cit. p. 34-35

agisce sulle parti razionali e sicure dell'io. Analizzare solo il contenuto manifesto è non vedere ciò che c'è dietro: la frantumazione dell'io e di tutti i valori. La filosofia di Berger si potrebbe allora ridurre a questo: ad una analisi dei limiti della razionalità occidentale operata attraverso le nuove tecnologie.

Da questi presupposti Berger trae alcune conseguenze, dimostrando come entrare in un positivo dialogo con le differenze. Infatti se il piano filosofico è molto attivo, non di meno lo è il piano sociale. Di questi spezzettamenti dell'io Berger dà dei veri e propri esempi. Ne *L' Effet des changement technologiques*, per esempio, egli determina questa frantumazione in tanti io che abitano la città fino ad affermare che «il pronome “io” diviene esso stesso sospetto.»¹² Nella città sempre più tecnologizzata molti comportamenti spezzettano la soggettività. Ogni comportamento che noi assumiamo, andare a piedi, andare in macchina, comporta un determinato stato dell'io.

Tutto ciò, lo ripetiamo, non è visto dall'autore in senso negativo. Annullata la differenza, aperta alla molteplicità delle differenze, l'unica cosa che rimane è entrare in dialogo con queste per riuscire a capire dove esse ci porteranno. Il nuovo ambiente-media «ci offre, per la prima volta, un luogo nuovo di essere nuovi.» E, come per il superuomo nietzscheano, così per l'oltreumano bergeriano stiamo andando verso una nuova sensibilità, verso un nuovo modo di sentire. Ecco allora che la prospettiva metaforica paventata da Berger può prendere piede. Dopo la configurazione zoomorfica, in cui gli dei hanno stretto una profonda alleanza con gli animali nel pantheon indiano, la configurazione antropomorfa, la quale tende a

¹² R. Berger, *L'effet des changements technologique*, Edition Favre, 1983 Losanna, p. 47. Tutte le traduzioni riportate da questo libro sono dell'autore.

modellare la figura divina su quella umana, ed infine dopo la terza condizione, quella antropocentrica, in cui la Ragione ha espulso gli dei, eccoci all'interno di una nuova alleanza: quella tra uomo e macchina. il Golem è l'esempio di questa quarta condizione, quella dell'oltreumano.

Con la deframmentazione del soggetto il parallelismo tra Berger e i filosofi del poststrutturalismo è compiuto. Il requisito centrale di questa corrente, quello di trovare una «ontologia e una logica anti-dialettiche (e anti-metafisiche), a partire dalle quali si possa ipotizzare, promuovere, garantire o assecondare un movimento di emancipazione non tanto o soltanto degli esseri umani ma, più in generale, dei concetti, dei corpi, delle pratiche linguistiche»¹³, è assolutamente vicino, come spero di aver dimostrato, al pensiero di Berger. Un "pensiero dell'altro" congiunto all'idea di "un altro pensiero", due facce della stessa medaglia, che riesca a rendere conto di ciò che stiamo vivendo con i nostri corpi nell'esperienza quotidiana, principio primario, di un mondo stravolto.

¹³ F. D'Agostini, *Analitici e continentali*, op. cit. p. 433

4. Del "Rizoma" e del "Sistema aperto"

La nuova prospettiva che nasce con il post-strutturalismo è dunque una prospettiva assolutamente a-storica, a-lineare. Una prospettiva, fatta propria poi dal postmoderno, in cui si incomincia a vedere la fine della società moderna attraverso una visione molteplice dei piani di realtà. Essa è ben definita dal concetto di Rizoma introdotto da Deleuze e Guattari nel 1980 e precisamente nel testo *Mille piani, Capitalismo e schizofrenia*. L'importanza data a questo concetto è stata principalmente quella di aver inaugurato un nuovo modo di pensare la molteplicità che ci circonda. In un mondo non più pensabile in maniera lineare, storica, dialettica, quello che ci vuole è una nuova Visione, un nuovo nocciolo duro che ci indicasse il futuro *tendere a* della società, ciò che Berger ha magistralmente definito nel termine di oltredisciplinare. Il Rizoma è allora un nuovo fondamento filosofico, un nuovo tipo di filosofia, con cui spiegare il nuovo divenire. Molti hanno percepito nel rizoma un precursore dell'ipertesto, di quella società reticolare esposta molto bene nell'intelligenza collettiva di Levy.

Ma che cos'è un Rizoma? Un Rizoma, termine preso dalla botanica, è un concatenamento reticolare in cui vengono a svanire le unità e le gerarchie a favore di linee, di tendenze, di concatenamenti mai prevedibili, anarchici. «Il Rizoma connette un punto qualunque con un altro punto qualunque e ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura, mette in gioco regimi molto differenti e anche stati di non segni.»¹ Si capisce già da queste

¹ G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1997, p.42

poche righe il cambiamento apportato da questa nuova pratica. Rompe qualsiasi tipo di pensiero deduttivo, scientifico. È una rete in cui tutto si mischia, in cui tutti i punti sono collegati: «Un concatenamento è precisamente questa crescita delle dimensioni in una molteplicità che cambia necessariamente natura man mano che aumenta le sue connessioni. Nel rizoma non ci sono punti o posizioni, come se ne trovano in una struttura, un albero, una radice. Non ci sono che linee.»² Si deve pensare la nuova realtà come una infinità di piani collegati. Da ogni punto di vista: interno all'uomo, gli strati che ci governano, sul piano sociale, i mille piani di una società sempre più prolifica di informazione e di punti di vista diversi. «Ogni forma di vita inventa il proprio mondo – dice Levy - (sia essa il microbo o l'albero, l'ape o l'elefante, l'ostrica o l'uccello migratore) e con esso un tempo e uno spazio specifici. L'universo culturale, proprio dell'uomo, amplia ancora questa variabilità degli spazi e delle temporalità.»³ Il rizoma ci ricorda che non è più possibile pensare una sola storia, uno solo spazio, un tempo. Anche un solo microbo crea un suo proprio spazio e un suo tempo. Il fatto principale è che non si può neanche più pensare che questi spazi siano disgiunti, essi si uniscono senza regole in una miscela continua. Questa è la nuova visione che alla fine emerge, una visione in cui, come ha detto Berger, l'incoerenza sarà la coerenza del futuro. Tutto ciò che ho detto fino ad ora mi è servito per affermare che Berger ha in qualche modo anticipato il concetto di rizoma, precisamente nella sua teoria dei sistemi aperti. Termine anch'esso preso in prestito, in questo caso dalla biologia, e applicato agli studi culturali. Le prime teorizzazioni si possono già vedere in *Arte e comunicazione* e ne *La mutation des signes*, ma è solo con *La Telefissione* che esso sarà

² *Ibid.*, p. 22

³ P. Levy, *Il virtuale*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 12

messo in piena luce. Ovviamente il punto di Berger non arriva al misticismo ineffabile di Deleuze e Guattari anche se per alcuni versi ci si avvicina. Inoltre il sistema aperto non è solo una teorizzazione del nuovo pensiero, o della nuova società, ma è anche una esplicazione del modo di procedere e di pensare di Berger. Credo che all'interno di questo concetto ci sia un nocciolo duro di come egli vede la nuova società. Bisogna inoltre aggiungere che l'autore ha teorizzato questo concetto nel '72, quasi dieci anni prima di Deleuze e Guattari.

Come il rizoma prende le mosse contro un sistema dialettico che i due ingegnosi autori chiamano "arborescente", così il sistema aperto si oppone al sistema chiuso cibernetico. Quest'ultimo non è visto da Berger come un qualcosa di negativo ma semplicemente per l'autore esso non riesce più a spiegare la nuova realtà ipercomplessa. In particolar modo la critica di Berger si scaglia sul sistema omeostatico. Quest'ultimo è un sistema chiuso e invariabile; le piccole variazioni che entrano nel sistema non mettono in pericolo la struttura generale. Esso si riferisce al livello lineare causa - effetto.

Il sistema chiuso cibernetico riesce a tenere conto dei sistemi complessi grazie alla nozione di *feedback*, di retroazione. Esso riesce a spiegare meglio il cambiamento generale che sta avvenendo. «Ogni nuovo medium introduce infatti, a modo suo, un comando esteriore che modifica il sistema. A condizione, bisogna aggiungere, che il nuovo medium sia effettivamente considerato e utilizzato come comando esteriore e non venga ridotto e ricondotto a una funzione e a un funzionamento regolatori sulla base della sola omeostasia culturale.»⁴ Il sistema chiuso cibernetico si spinge allora oltre alla omeostasia e precisamente verso una nuova concezione

⁴ R. Berger, *La telefissione*, op. cit. p. 189

che riesca a prendere in considerazione il fenomeno di ritorno di ogni cambiamento. Questo è espandibile a tutta la visione del mondo. Con il sistema chiuso però siamo ancora all'interno di una visione ombrosa, nel senso che, basandosi solamente su questo tipo di sistema, si prende in considerazione un modo di vedere le cose che, nonostante la nozione di *feedback*, tende in ogni caso a tornare ad uno stato di equilibrio, cosa impossibile da pensare oggi. Il sistema chiuso introduce in ogni caso la nozione di cambiamento non verso un equilibrio prescritto, come l'omeostasia, ma verso un equilibrio sempre da rimodellare. Altra nota negativa è il fatto che esso non prende abbastanza in considerazione il rapporto con l'ambiente, fattore che complica molto le cose.

Per Berger il moltiplicarsi delle nuove tecnologie, quindi di nuove visioni e punti di vista, porta ad un universo ipercomplesso che, ingarbugliando ancora di più gli elementi, rende inefficace anche la teoria dei sistemi chiusi. Ci vuole allora una nuova teoria che, più che determinare un piano disciplinare, tenti di mettere in luce, per dirla con Foucault, «il campo epistemologico, l'*episteme* in cui le conoscenze, considerate all'infuori di ogni criterio di riferimento al loro valore razionale o alle loro forme oggettive, affondano la loro positività manifestando in tal modo una storia che non coincide con quella della loro perfezione crescente, ma è piuttosto la storia delle loro condizioni di possibilità.»⁵ Anche se in questo caso non si tratta di una storia, il punto rimane lo stesso: trovare le condizioni *a priori* da cui poi si dipanano le varie determinazioni. Il nuovo *a priori* della società è allora, per Berger, composto dal sistema aperto. Un sistema aperto si caratterizza «per il fatto che le sue interazioni sono considerate, non solo all'interno del sistema, ma in relazione con

⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose*, op. cit. p. 12

l'ambiente, a differenza del sistema chiuso che non tiene conto degli scambi con esso.»⁶ Se si danno delle condizioni iniziali, in un sistema chiuso, le condizioni finali saranno prevedibili, in un sistema aperto no. Un sistema aperto è un sistema sempre in divenire, in uno scambio a-lineare continuo con l'ambiente. La nostra società si costituisce come sistema aperto. Si provi ad immaginare come sarebbe se si espandesse il discorso comprendendo tutta la realtà. Ogni macchina crea interazione continua con l'uomo e l'ambiente in una rete sempre aperta. È una nuova visione globale del fenomeno, in cui non si può più pensare il medium come qualcosa di unico da studiare, come poteva fare ancora McLuhan, ma come un elemento all'interno di una maglia di relazioni in continua interazione e cambiamento. Il medium si configura allora come un qualcosa che esce sempre dalle sue coordinate, che produce un rumore di fondo imprevisto che plasma il reale in maniera imprevedibile: tutto ciò produce allora quella «crescita delle dimensioni in una molteplicità che cambia necessariamente natura man mano che aumenta le sue connessioni», di cui si parlava prima, e che annulla qualsiasi punto di entrata e di uscita. Possiamo dire infine che ogni medium è un mondo con un suo spazio un suo tempo e una sua logica. Pensare questo mondo congiuntamente ad altri mille mondi, le altre nuove tecnologie, noi, l'ambiente e tutto ciò che lo abita, significa pensare dei mondi mai finiti, mai chiusi su se stessi, sempre in miscela fra loro. E' veramente un nuovo modo di guardare le cose quello che Berger inaugura con questa teoria. Abbandono della struttura autoregolativa. Il concetto di frattale sarà uno degli esempi migliori utilizzati dall'autore.

⁶ R. Berger, *La telefissione*, op. cit. p. 191

Per riassumere diciamo che proprio come il Rizoma il sistema aperto va «contro i tagli troppo significanti che separano le strutture o ne attraversano una», esso procede «per variazione, espansione, conquista, cattura, iniezione»⁷. Proprio come il Rizoma un sistema aperto «non incomincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, intermezzo. L'albero è la filiazione, ma il rizoma è alleanza, unicamente alleanza. L'albero impone il verbo "essere", ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione "e...e...e..".[...] Perché il mezzo non è affatto una media, al contrario è il luogo dove le cose prendono velocità. *Tra* le cose non designa una relazione localizzabile che va da una cosa a un'altra e viceversa, ma una direzione perpendicolare, un movimento trasversale, che le trascina, l'una e l'altra, ruscello senza inizio né fine, che erode le due rive e prende velocità nel mezzo.»⁸ Il medium per Berger è proprio questo: un contenuto latente, un inconscio che agisce senza controllo producendo del nuovo, una direzione trasversale, il luogo dove le cose prendono velocità.

Per quanto il concetto di Rizoma utilizzato dai due autori sia molto più ampio e più difficilmente schematizzabile, sembra proprio che, come teoria generale di una società che sta arrivando, il sistema aperto sia un ottimo precursore del modo in cui si incomincerà a pensare la società dagli anni '80 in poi. Un società rizomatica.

Tutto questo discorso ha inoltre preso nuova luce con le reti vedendo in esse il piano rizomatico per eccellenza. In effetti non c'è dubbio che il Rizoma sia stato anche un nuovo modo di vedere la conoscenza «in cui viene descritta un modello di organizzazione del

⁷ G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani*, op. cit. p. 24

⁸ *Ibid.* p. 49

sapere ipertestuale, decentrato, e non gerarchico.»⁹ L'importanza allora di questo concetto è incontestabile. Bisogna però aggiungere, alla luce di quanto detto, che nell'utilizzo del sistema aperto agli studi culturali è implicito un atteggiamento del genere. Dieci anni prima Berger ha dato forma ad un fenomeno che con il Rizoma prenderà intensificazione universale, arrivando a configurarsi come nuovo campo di conoscenza. Bisogna dire però che già nel 1976 Berger ammoniva che «finché ci si limita a studiare le funzioni dei mezzi di comunicazione di massa sul modello della cultura tradizionale, fosse anche in nome dei “bisogni” che si pretende di catalogare e di definire, si limita la televisione – per parlare solo di essa – alla conservazione d'una situazione e di una cultura acquisite. Assegnandole un ruolo regolatore, la si riduce ad un sistema chiuso; mentre al contrario, nella misura in cui la televisione è studiata nelle sue interazioni con l'ambiente, considerata quindi come un sistema aperto, si è portati non solo a riconsiderare i presupposti, ma a fare posto all'immaginazione inventiva. Si tratta di sapere se l'evoluzione biologica, fisiologica, psicologica e socio-culturale, che va nel senso di una complessificazione crescente, continuerà nel nuovo ambiente che abbiamo creato o se faremo di questo ambiente la dimora definitiva della nostra specie.»¹⁰ Dietro a queste parole si profila allora una vera e propria rivoluzione culturale che tenta di abbandonare le vecchie roccaforti a vantaggio di una nuova visione capace di spiegare i fenomeni emergenti. Come il rizoma la teoria dei sistemi aperti è un vero e proprio modo di vedere la conoscenza e il campo disciplinare in maniera nuova, sempre sotto il principio di cui si parlava sopra: aprire il dialogo con le differenze. In un mondo

⁹ T. Tozzi, *Dal multimedia alla rete: ipertesto, interattività e arte*, in A. Balzola e A. M. Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004, p. 223

¹⁰ R. Berger, *La telefissione*, op. cit. p. 193

dominato da differenze l'unica alternativa è dialogare positivamente con loro.

5. Postmoderno o Tarda modernità

Attraverso l'insieme di tutti questi cunicoli concettuali si arriva a quello che un'etichetta molto fortunata ha denominato postmoderno. Sono ormai in molti oggi a dimostrare come il postmodernismo nasca proprio dalle ceneri di ciò che il pensiero post-strutturalista, insieme ad una pratica socio-politica che ha avuto il punto più alto nel maggio francese del '68, ha lasciato dopo l'attacco alle roccaforti filosofiche. Non è un caso che il termine è stato coniato proprio da quel Lyotard post-strutturalista.

Se il post-strutturalismo ha agito criticamente verso una distruzione, frammentazione del pensiero logico-razionale, il postmoderno invece non propone una critica ma una analisi, una descrizione dei cambiamenti, in quanto dà per dato di fatto questa frammentazione: «il postmodernismo si presenta in Francia, per la cultura europea e per quella americana, come *descrizione* di un universo dove la fine del soggetto è un fatto compiuto, insieme alla fine della modernità (sorta precisamente dal soggetto cartesiano) e, da certi punti di vista, alla fine della filosofia.»¹ Il postmoderno è allora una presa di fatto del cambiamento teorico-sociale, universale nella società occidentale. Se il post-strutturalismo era nella fase della critica, della lotta contro un qualcosa sentito come antiquato, il postmoderno invece tende a constatare il cambiamento apportato da questa critica. Insomma il postmoderno parte da un fattore compiuto: il definitivo superamento della metafisica. Una constatazione di un

¹ A. D'Agostini, *Analitici e continentali*, op. cit. p. 109

cambiamento generale già previsto da filosofi lungimiranti quali Berger.

Il termine postmoderno contiene molte versioni di questo fenomeno. Tutte hanno in comune una certa visione nuova del mondo come pluralità, differenze, frammentazione, miscuglio. Tutti termini trovati nella critica post-strutturalista. È difficile dare una visione globale del fenomeno postmoderno. La fortuna di questo termine è stata anche la sua sfortuna. L'estremo utilizzo da parte di tutti gli studiosi e dei mass media ha portato ad un appiattimento del concetto; esso è sempre stato più trattato come una moda.

Ormai non si guarda più al postmoderno come a qualcosa che si oppone al moderno, più che altro lo si guarda come una tendenza implicita già nella modernità, la quale è venuta ad intensificarsi con lo sviluppo accelerato della nostra società. Più che di opposizione si parla di uno sviluppo intrinseco. Per questo molti autori preferiscono oggi parlare di "modernità mondo", come fa Marramao o tarda modernità. Il postmoderno allora «non è stato certo il principio d'anarchia contro l'autorità del moderno, così come voleva farci credere Ihab Hassan, ma sicuramente è stata quella tendenza che si è dispiegata di fronte al bisogno di pluralismo, di indeterminazione, di eclettismo, di causalità e spesso anche di sedizione.»²

Inoltre oggi si tende a pensare che la categoria di postmoderno ha avuto un suo splendore ormai conclusosi; una categoria non più in grado di avere alcuna risonanza. Dopo aver messo in evidenza le aporie che la governano in quanto «visto dall'esterno il postmoderno sembra un opposto del moderno che tuttavia non riesce ad essere veramente tale», Perniola arriva ad affermare che «viviamo ormai in

² G. Perretta, *Sulle tracce storiche dell'immagine mediale*, in M. Pecchioli (a cura di), *Neotelevisione*, Costa & Nolan, Milano 2005, p. 10

un contesto culturale che non è più quello postmoderno.»³ Molti altri ambiti con il prefisso post hanno incominciato a soppiantare questo fenomeno.

Il primo a dare una teorizzazione sotto la nozione di postmoderno è stato Lyotard e precisamente ne *La condizione postmoderna* del 1979. Egli, abbandonando le critiche post-strutturaliste, propone una ricognizione del sapere nelle società post-capitaliste. Ogni sapere, ci dice Lyotard, si è composto nella modernità attraverso delle legittimazioni metanarrative: un metaprincipio, il principio di tutti i principi (Spirito, Essere e così via) che ha determinato lo sviluppo della conoscenza, dello Stato. «Nelle società e nella cultura contemporanee, società postindustriale, cultura postmoderna, il problema della legittimazione del sapere si pone diversamente. La grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di unificazione che le vengono attribuite.»⁴ Ciò che viene a cadere sono proprio quelle categorie ontocentriche che hanno radicato la stabilità delle varie società. Cadute queste basi stabilizzanti viene a cadere tutta la struttura: il soggetto autoconsapevole, lo Stato ecc. Per Lyotard la legittimazione del sapere esistito nella modernità viene erosa dall'interno portando alla luce un sapere composto da giochi linguistici, le varie discipline, che, non avendo più il principio regolatore, agiscono senza connessioni reciproche.

All'incirca le altre teorie postmoderne prendono le stesse mosse di quella di Lyotard puntando l'attenzione su altri caratteri. Jameson mette l'accento, per esempio, sullo statuto di *pastiche* della società postmoderna, dovuto soprattutto alla compenetrazione tra cultura

³ M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, pp. 46 - 47

⁴ J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 69

alta e cultura bassa attraverso una interpretazione marxista del capitale. In un saggio precedente al suo famoso *Il postmoderno e la logica culturale del tardo capitalismo* l'autore mette sullo stesso piano l'importanza della cultura alta con quella di massa, in quanto anche la cultura alta si è venuta a creare come critica alla mercificazione in un tentativo di una ritrovata autenticità non strumentalizzabile dalla merce. La cultura alta e quella bassa sono figlie della stessa logica, un tentativo di repressione delle ansie sociali operato in due maniere diverse: entrambe nascono con l'avvento della mercificazione, in due periodi diversi, ed entrambe tentano un'uscita, in due maniere diverse, dall'appiattimento capitalistico. Tutto ciò porta Jameson ad affermare, e questo è il punto che ci interessa, che «l'effetto di tendenza storicamente unico del tardo capitalismo su tutti questi gruppi [la vecchia organizzazione culturale e quindi sociale] è stato quello di dissolverli e frammentarli o di polverizzarli in agglomerati di individui isolati e indifferentemente singoli per mezzo dell'azione corrosiva dell'universale riduzione a merce del sistema capitalistico.»⁵ Per farla breve questa frammentazione porta ad un *pastiche* culturale in cui i vecchi confini vengono a sfumare.

Non ci vuole un'arguzia particolare per vedere come tutti questi concetti sono assolutamente sulla stessa linea del pensiero di René Berger. Provoca un certo effetto pensare che Berger già dai primissimi anni settanta dava un quadro così vicino a queste teorizzazioni da poter essere definito senza indugio postmoderno. La sua forza però è stata proprio quella di non essere mai caduto nell'utilizzazione di un termine come quello di postmoderno. Pur essendo stato uno dei più grandi teorizzatori di questo termine egli

⁵ F. Jameson, *Reificazione e utopia nella cultura di massa*, in *Firme del visibile*, Donzelli, Roma 2003, p. 19

non lo ha mai usato. Si suppone che egli lo abbia fatto, anche dopo che il termine ha avuto una portata universale, perché si rendeva bene conto del problema che portava l'utilizzo di una parola così forte. Un utilizzo di una parola con il prefisso post, per determinare la nuova società, è pericolosa in quanto da una parte la oppone alla modernità e dall'altra la lega come continuità storica: in entrambi i casi, come ha visto Perniola, il termine rimane un parassita del moderno. Esso così viene a configurarsi come una spaccatura e allo stesso tempo una unione. Berger riesce ad ovviare a queste aporie insite nel termine semplicemente non utilizzandolo, anche perché egli ha iniziato a parlare del cambiamento quando ancora il termine non esisteva a livello globale. Così egli riesce a rendere conto di un fenomeno che si discosta dalla modernità ma allo stesso tempo ne è intrinsecamente legato, in quanto vive nella modernità stessa. È una rottura o uno sviluppo accelerato del moderno? Non utilizzando il termine Berger è libero da queste dicotomie vedendo il fenomeno nella sua natura di rottura e allo stesso tempo di legame.

È abbastanza facile constatare come l'autore rientri totalmente in una concezione del genere. L'attacco che egli ha diretto al pensiero filosofico occidentale è, di conseguenza, diretto anche al più ampio piano sociale. Nelle basi della nuova visione dell'autore c'è sicuramente la spaccatura disciplinare operata dal relativismo scientifico, nato intorno agli anni '60, che ha fortemente influito nella nuova idea di conoscenza come costruzione dovuta da fattori storico-sociali. Anche da parte della scienza si profila una relativizzazione del metodo scientifico non più visto come universale ma come emergenza attraverso fattori storici, politici, sociali. Il "paradigma" kuhniano, termine molto usato da Berger, è una delle nozioni di punta. Le principali caratteristiche stanno nel fatto che «la

“nuova filosofia della scienza”, inaugurata da N.R. Hanson, T.S. Kuhn, P.K. Feyerabend, muove una critica sistematica a queste assunzioni [quelle della *standard view*, la filosofia della scienza classica], rifiutando il ricorso alla logica come strumento di analisi, servendosi della storia della scienza come piano di confronto delle tesi epistemologiche e innestando nella filosofia della scienza gli strumenti critici emersi dalla svolta linguistica della filosofia novecentesca, a partire, senza dubbio, dalle riflessioni dell’ultimo Wittgenstein.»⁶ Da queste parole si intuisce la complessità e l’ampiezza di un fenomeno come quello che è accaduto durante gli anni ’60, in tutte le discipline, e che poi ha preso le spoglie di una visione sociale generale di nome postmoderno. Berger ha assunto queste basi applicandole agli studi sociali per riuscire a capire un mondo sempre più frammentato. Le basi da cui poi si dipanano le differenze sono, da questo punto di vista, quelle di una visione delle società come tante storie all’interno della più ampia categoria di uomo, proprio come i filosofi della scienza hanno visto la scienza non più come l’unico metodo ma come un metodo determinato storicamente. Nel momento in cui non c’è più una storia viene a cadere tutto il palinsesto e, quindi, viene fuori che, nelle dinamiche della conoscenza, «l’oggetto non è mai gratuito; esso è il prodotto finale di un processo che si ha incresciosamente tendenza a ignorare in nome del troppo famoso *distacco del tempo*.»⁷

Le nuove “condizioni”, o meglio il nuovo paradigma, verso il quale stiamo andando è composto dal deframmentamento di tutte le vecchie istituzioni le quali creavano delle società stabili. Berger nel ’72 vedeva una totale sconfitta dei simboli che hanno sempre tenuto in piedi la società occidentale: «La scuola è in crisi. La trasmissione

⁶ G. Boniolo e P. Vidali, *Filosofia della scienza*, Mondadori, Milano 1999, p. 177

⁷ R. Berger, *Arte e comunicazione*, Edizioni Paoline, Milano, 1974, p. 5

del sapere perde colpi. Il sistema di integrazione che l'insegnamento aveva messo a punto svanisce. Gli avvenimenti sfidano regole e ragionamenti. La tradizione è in difetto. Gli educatori si interrogano. I segni domestici della logica ridiventano minacciosi. I segni "selvaggi" si moltiplicano.»⁸ Ciò che avviene, sulla linea del processo fino a qui descritto, è una moltiplicazione selvaggia del segno. La moltiplicazione del segno porta al *pastiche*, i limiti che sfumano tra rappresentazione e originale, alla frammentazione dell'lo, non più autoconsapevole non avendo più segni stabili a cui ancorarsi, al miscuglio disciplinare e così via. Sulla linea di un Baudrillard catastrofico si può dire che si assiste ad una «proliferazione di segni all'infinito, riciclaggio all'infinito di forme passate o attuali (il grado Xerox della cultura), ma dove non esiste alcuna regola fondamentale, alcun criterio di giudizio, né il piacere.»⁹ Tutto ciò è allora racchiudibile nella formula data ed esposta da Lyotard: muore la grande narrazione. La visione storico-lineare crolla: «Ebbene, la modernità finisce quando – per molteplici ragioni – non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario. Una tale visione della storia, infatti, implicava l'esistenza di un centro intorno cui si raccolgono e si ordinano gli eventi.»¹⁰ Questa dichiarazione, esposta da Gianni Vattimo ben 17 anni più tardi rispetto a Berger, esplica il punto cruciale della postmodernità di Berger. Il fatto, come farà in parte sempre Vattimo e molti altri pensatori con ritardo, è che Berger pone il discorso sulle nuove tecnologie. Come si è visto anche sopra, è l'ontocentrismo che crolla. La visione di una modernità come sviluppo illuministico dell'uomo, un uomo europeo civilizzato, principio assoluto da insegnare, in quanto il corso e lo scopo dell'uomo è unico e irriducibile: arrivare ad essere, grazie al

⁸ R. Berger, *La mutation des signes*, Edition Denoël, Paris, 1972, p. 11

⁹ J Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi, Milano 1988, p. 34

¹⁰ G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989, p. 8

potere della ragione, il portatore di tutti gli ideali fino a qui considerati “giusti”, contenitori della migliore forma di umanità. Se il simbolico (racchiudente i segni) è stato il centro delle civiltà intorno a cui le tecniche si muovevano, oggi accade proprio il contrario: è la tecnica che muove il simbolico. Per Berger il simbolico determina l’uomo e la società. Intorno ai simboli, centralizzanti, si muovono gli atti tecnici delle persone. Ontocentrismo vuol dire proprio questo: simboli stabili che determinano le visioni dell’uomo attorno a cui egli agisce. Oggi la tecnica, quindi la tecnologia, prende il sopravvento. La tecnica è proprio ciò che, grazie all’azione, porta il cambiamento, quindi un movimento del simbolico. Movimento lento delle società. Oggi, con la tecnica come centro, il cambiamento è continuo. Nessuna stabilità, nessun centrismo, ma sistema aperto o reomorfismo. «Mutazione. Per millenni gli uomini hanno vissuto sul loro passato che li riconduceva, di generazione in generazione, ad un mantenimento dell’integrità del gruppo e della società. Ai giorni nostri essi vivono sempre di più sospesi verso l’avvenire strutturato dalle nuove tecniche. L’innovazione non è più vista come “progresso”. Essa diviene il motore stesso dell’economia di cui l’industria ha fatto, sotto il nome di sviluppo il suo modello.»¹¹ Questo è il postmoderno di Berger.

Il punto di vista messo sul cambiamento tecnologico porta a due considerazioni a mio avviso molto importanti. La prima è che questo permette all’autore di passare da un discorso sulla multirealtà alla visione del reomorfismo. Ciò vuol dire che da un pluralità di mondi, come egli vedeva la società negli anni Settanta, Berger passa, negli anni Novanta, ad un vero e proprio scioglimento in divenire. Quando negli anni Ottanta la maggior parte dei filosofi parlavano ancora di

¹¹ R. Berger, *Les effet des changement technologique*, Edition Favre, 1983 Losanna, p. 2

postmodernità come pluralità di punti vista, pluralità di interpretazioni, come Vattimo, Berger già stava abbandonando questa impostazione per una ancora più radicale: un reomorfismo generalizzato, flusso di forze e di forme mutevoli, in cui tutto si soglie. Il tentativo dell'ermeneutica di vedere il mondo come molteplicità di interpretazioni non fa altro che spezzettare una intenzionalità insita nel concetto di interpretazione, senza distruggerla. Quindi non fa altro che depotenziare il soggetto intenzionale rimanendo legata, per quanto essa la critica, ad una visione umanistica. Berger invece, nella sua visione reomorfistica, tenta un vero e proprio scioglimento il cui unico statuto è quello di un Logos sciolto nell'unione con la tecnologia. Uno scioglimento che porta verso una nuova nascita. In cui non c'è alcuna intenzionalità da riprendere perché l'io è sciolto in un divenire macchina continuo.

Tutto ciò ci porta al secondo punto, ancora più importante. L'aver messo l'accento sulla tecnologia fa sì che l'autore già dai primi anni Settanta anticipi molte teorie del postorganico o del cyberspazio nate negli anni Novanta e che renderanno sempre più debole la realtà postmoderna. Berger già dal '72 parla di una tecnologia sempre più vicina all'umano, la quale produce un nuovo cervello: il cosmocefalo. Qui dentro c'è già un superamento della categoria di postmoderno. Già la constatazione di una società scombussolata è posta vicino ad un tentativo di cercare una nuova società. All'interno del discorso c'è già la nascita di una nuova società. Dalla distruzione di tutti i valori, Berger passa all'analisi di questa distruzione per arrivare ad un superamento e alla teorizzazione di un avvento di una civiltà nuova. Con l'abbandono totale di qualsiasi roccaforte umanista, Berger riesce, in anticipo sulla maggior parte degli studiosi, a porre l'accento non più sul prefisso post ma sull'oltre: il nuovo centro terminologico.

L'Oltreumano e l'oltredisciplinare saranno la nuova esistenza dell'uomo.

DALLA TECNICA ALLA TECNOLOGIA

1. Benjamin, Heidegger, McLuhan

Il secondo Novecento ha visto l'intensificazione degli studi mediologici fino alla definitiva divisione e, quindi, alla creazione di una disciplina autonoma. Con l'avvento delle nuove tecnologie si è venuto a creare un vero e proprio campo a parte nel panorama disciplinare che è generalmente denominato sociologia dei media, o comunicazione. Un corpo di ricerche e di ricercatori che affianca il grande sviluppo della comunicazione di massa. Il punto di rottura è visto nel teorico canadese McLuhan. Da questo punto di vista Berger ha sviluppato le tesi di McLuhan entrando così a far parte anche di questa branca disciplinare. Venendo da studi filosofi classici egli è, come si è visto, passato al più ampio campo dei media e delle nuove tecnologie. Occorre comunque ribadire che l'inquadramento di Berger in un filone di studi è problematico. Il suo essere transdisciplinare fa sì che qualsiasi determinazione sia fallimentare o, per lo meno, insufficiente.

Ciò che si vuole analizzare in questa parte è lo spostamento, operato soprattutto dalla sociologia dei media, che nel secondo novecento porta dallo studio del più ampio campo della tecnica alla concentrazione sulla tecnologia. È indispensabile sottolineare il passaggio avvenuto nel Novecento dalla questione della tecnica allo studio delle nuove tecnologie. Non si riuscirebbero a capire le nuove

teorie del cyberspazio o del postorganico senza mettere in evidenza questo punto. Così si vedrà in tre autori del Novecento il nocciolo duro di questo passaggio: mi riferisco alla questione della tecnica di Heidegger, alla riproducibilità tecnica di Benjamin e infine al medium di McLuhan.

È noto che il più grande pensatore della tecnica del Novecento, da cui non si può prescindere per un discorso del genere, è Martin Heidegger. Egli porta alle massime conclusioni le teorie dei pensatori della tecnica tedeschi di fine Ottocento. Solo una svolta come quella apportata da Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* avrebbe potuto creare una nuova via che dalla tecnica, come determinazione ontologica universale, porta alla riproducibilità tecnica come essenza della nostra epoca. Con l'avvento di dispositivi tecnologici sempre più sofisticati le analisi su media si intensificano fino all'avvento della svolta mchluaniana che apre una nuova stagione di studi.

La cosiddetta questione della tecnica prende con Heidegger una determinazione centrale nel pensiero filosofico del Novecento. Questo passaggio non è comprensibile se non si mette in evidenza il rapporto di continuità che Heidegger ha con i pensatori della tecnica tedeschi dell'Ottocento. Con l'industrializzazione, sempre più sviluppata dalla seconda metà del '800, si passa man mano da una visione romantica ed idealistica della società ad una visione di una realtà sempre più meccanizzata e tecnologizzata. Infatti c'è una vera e propria presa di coscienza da parte di filosofi, sociologi, storici, storici dell'arte. «Non vi è pressoché dimensione culturale nella Germania a cavallo della prima Guerra Mondiale [ma il processo inizia già verso la fine dell'800] che non compia, per definire l'essenza del moderno pro-durre, quella distinzione tra esso e la

poiesis classica, e non derivi da tale distinzione l'immagine impositiva della tecnica contemporanea»¹: tutte cose ben radicate in Heidegger. Senza approfondire troppo il discorso basti pensare che un Sombart dava, già agli inizi del Novecento, una definizione di tecnica come liberazione dell'uomo verso la natura, come «tutte quelle capacità e conoscenze che servono a sfruttare in modo conforme ad un fine le cose della natura esterna»², una definizione che è decisamente vicina alla visione impositiva di Heidegger.

L'illustre filosofo tedesco afferma che la tecnica è «il modo del disvelamento dell'uomo.»³ Questa frase, come anche tutta la teoria heideggeriana, sta ad indicare che la tecnica non è un corpus di strumenti che stanno lì alle dipendenze dell'uomo, come il pensiero umanista, mettendo il soggetto al centro dell'universo, pensa. Ma la tecnica è colei che costituisce l'uomo: l'uomo è uomo soltanto in quanto tecnico. Spieghiamoci. Per Heidegger ogni atto umano, per primo quello di calcolare insito nell'uomo in ogni suo pensiero, è un atto tecnico. La tecnica allora interroga la natura, la pone in vista di una promozione, facendo emergere il fenomeno. Questo atto è un svelamento nel pieno senso heideggeriano: «L'elemento decisivo della *téchne* non sta quindi nel fare o nel manipolare, né nell'utilizzare dei mezzi, ma nello svelare. La *téchne* è produzione in quanto svelamento, non in quanto fabbricazione.»⁴ La tecnica disvela un mondo in cui l'uomo vive, essa fa "avvenire alla presenza". La tecnica così viene a configurarsi come destinazione dell'uomo: essa chiama la natura, prendendola e facendole liberare

¹ M. Cacciari, *La salvezza che cade*, in M. Cacciari e M. Donà, *Arte tragedia e tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2000, pag. 5

² W. Sombart, *Tecnica e economia*, in T. Maldonado, *Tecnica e cultura*, Feltrinelli, Milano 1979, pag. 49

³ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2007, pag. 10

⁴ *Ibid.*, pag. 103

l'energia in vista della produzione, facendo così aprire, disvelare, qualcosa che prima non c'era. Essa pone per richiedere. Questo atteggiamento ha però in se stesso il suo oblio. La tecnica fa infatti credere all'uomo che tutto ciò che incontra è opera sua, riducendo così il "porre-richiedente" ad una provocazione che porta l'uomo ad imporre la tecnica sulla natura, dimenticando così il risplendere, l'apertura del disvelamento, della "verità". «Nella tecnica non avremo, allora, un semplice modo del disvelamento tra gli altri, ma un modo del disvelamento esplicitamente orientato all'oblio dell'essenza della disvelatezza, sordo al risplendere-vigere della verità.»⁵ Il rischio supremo dell'uomo è arrivare all'oblio dell'essere, alla dimenticanza di quell'apertura, descritta bene in *Essere e tempo*, provocata dal darsi dell'essere all'ente che produce così la condizione di "essere gettato" nel mondo, condizione primaria di ogni esserci. La tecnica impositiva contemporanea sta portando proprio a questo per Heidegger. Tutto ciò porta il filosofo a decretare l'essenza della tecnica nelle celebri formule: "l'essenza della tecnica non ha nulla di tecnico". Con questo Heidegger vuole affermare di nuovo il carattere antistrumentale del fare tecnico. Un carattere che deve considerare la questione della tecnica nella sua essenza di disvelamento e non nella mera considerazione di un procedimento di causa-effetto, un procedimento programmatico.

Nella teoria di Heidegger si può già trovare una vicinanza con McLuhan. Se l'essenza della tecnica non ha nulla di tecnico è perché la tecnica non si riduce a mero strumento dell'uomo. Essa è un qualcosa di refrattario. Quindi si può affermare che «Heidegger non è il solo – anche se forse il primo – nel panorama della cultura contemporanea, a sostenere questa tesi. Per esempio, anche

⁵ M. Cacciari, *La salvezza che cade*, op. cit., pag. 7

Marshall McLuhan ha sostenuto che l'aspetto essenziale del medium tecnico non è strumentale, ma formativo, sicché esso è una condizione dell'esperienza, non un tramite per ottenere certi scopi o per trasmettere certi messaggi.»⁶ Per capire questo passaggio bisogna però prendere in considerazione Benjamin che dal punto di vista ontologico universale di Heidegger passa ad una determinazione più concreta della situazione dell'arte nella società della riproducibilità tecnica. Infatti Heidegger non tiene conto delle innovazioni tecniche nate nel secondo Novecento. Per lui la salvezza impositiva si deve ritrovare in quella *poiesis* che caratterizza il fare disinteressato dell'arte, non impositivo. La poesia è l'essenza di questo. Il problema nelle conclusioni finali, messo in evidenza da tanti studiosi, è che Heidegger non tiene assolutamente conto delle possibilità aperte dalla nuove tecnologie. Egli si rifugia in una idea romantica in cui è il poeta a contenere la verità del disvelamento. Le potenzialità artistiche dell'arte tecnologica non vengono prese assolutamente in considerazione dal filosofo tedesco.

L'operazione inaugurata da Benjamin è invece quella di aver trovato, nelle potenzialità aperte dalla riproduzione tecnica, una possibile via di uscita. Per Benjamin il cambiamento tecnico porta ad un cambiamento di natura dell'arte. In particolar modo l'aumentare delle potenzialità di esponibilità dell'arte, potenzialità tecniche, cambiano radicalmente lo statuto delle operazioni artistiche: «Coi vari modi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto

⁶ M. Perniola, *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Milano 1985, pag. 40

nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura.»⁷
In particolare, nella nostra società, con lo sviluppo accelerato della tecnologia, si assiste ad una perdita dell' "aura" dell'opera d'arte, sottraendo così l'arte alla tradizione. L'auracità dell'arte, dovuta dal suo statuto di unicità, si è rotta in favore di una riproducibilità tecnica, di opere predisposte già per una riproduzione. Tutto ciò comporta una distruzione della distanza, caratterizzante l'arte classica, in favore di un avvicinamento "delle cose alle masse". Per Benjamin l'essenza di questo è nel cinema e nella fotografia. Si veda quindi come Benjamin porta la questione della tecnica su di un piano tecnologico. È la riproducibilità tecnica che plasma lo stesso statuto dell'arte e della società, come è dimostrato dalla nostra epoca. Qui questo effetto non strumentale della tecnica che, più che essere programmata, fa uscire qualcosa che prima non c'era e quindi, potremmo dire, devia il divenire in un'altra direzione, è posto su delle macchine autonome. Hediegger ci ha fatto notare che la tecnica è qualcosa di problematico, che agisce e reagisce sull'esperienza e sullo stesso destino dell'uomo. Ma egli non riesce a fare il passo successivo, quello di vedere qual'è l'essenza della tecnica nel nostro mondo, finendo così per rinchiudersi in fantasie romantiche. Con Benjamin invece si assiste a questo passaggio. Spostando l'attenzione sulla tecnologia egli ha spostato l'attenzione sul cambiamento di paradigma che ha apportato alla nostra epoca. Questa impersonalità della tecnologia è sentita in Benjamin, a mio avviso, quando parla del cinema: «Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato

⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pag. 28

inconsiamente.»⁸ Ecco già formulato il lato latente del medium, l'agire come inconscio di cui parla Berger riferendosi a McLuhan. Un inconscio che reagendo sull'arte spacca l'auracità dell'opera. Il cinema come dispositivo che non si riduce al pensiero razionale. La riproduzione allora non è mera funzionalità in quanto essa ci porta all'interno di una nuova concezione sociale, verso un nuovo senso: «Benjamin (e più tardi McLuhan) – dice Baudrillard - coglie la tecnica non come “forza produttiva” (là dove si rinchiude l'analisi marxista) ma come medium, come forma e principio di tutta una nuova generazione di senso. Il solo fatto che una cosa qualsiasi possa essere semplicemente riprodotta, tale e quale, in duplice esemplare, è già una rivoluzione.»⁹

Entriamo così nello spostamento di paradigma operato da McLuhan. Negli anni in cui McLuhan scriveva incominciavano a estendersi sul piano universale molte altre possibilità di visione come, la più importante, la televisione. A questo punto il cinema e la fotografia, che ancora in Benjamin assumono una importanza centrale, incominciano ad essere visti all'interno di una categoria molto più ampia: quella di medium. La celebre frase del teorico canadese “il medium è il messaggio” avanza parallelamente al nuovo punto di vista sulla tecnica proposto da Heidegger. Anche per McLuhan il medium non si riduce alla mera natura strumentale in quanto esso è qualcosa che sfugge a qualsiasi controllo umano. Esso è portatore del nuovo disvelamento destinale. «È il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti invece, cioè le utilizzazioni, di questi media possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme

⁸ *Ibid.*, pag. 41

⁹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico*, op. cit. pag. 67

dell'associazione umana.»¹⁰ McLuhan intende il medium come qualsiasi estensione del nostro corpo. Attraverso le teorie mediche di Selye e Jonas, il teorico vede i medium come delle autoamputazioni, operate da noi stessi a livello inconscio, che vengono estrapolate dal sistema nervoso e prodotte tecnicamente. «Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo.»¹¹ Per capirci anche la lampadina è un'autoamputazione o estensione e quindi un medium. Il teorico canadese inizia allora ad analizzare la storia dell'uomo dal punto di vista dei cambiamenti apportati dai vari medium, dalla parola orale alla televisione. È un cambiamento radicale del punto di vista. Sulle basi dei due autori precedenti McLuhan è passato ad una nuova maniera di analizzare l'uomo nel suo essere più ampio. Il suo è un passo successivo ancora: i medium, nella loro accezione più ampia, sono i veri catalizzatori della condizione umana. Solo attraverso lo studio dei singoli media si può veramente capire la nostra storia. Proprio per il loro carattere di disvelamento destinale, come ci ha detto Heidegger, l'analisi empirica delle tecniche ci porta a capire il nostro destino, passato e futuro.

¹⁰ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008, pag. 30

¹¹ *Ibid.*, pag. 61

2. Oltre McLuhan, la questione del medium

Il cambio di paradigma, per dirla con Kuhn, apportato dal teorico canadese è senza dubbio una deviazione senza ritorno. Una volta affermata la potenza del medium sul messaggio, il metodo di studio cambia prospettiva. Tutto è stato dimostrato, come abbiamo detto, dall'ampiezza degli studi di sociologia dei media nati proprio in quegli anni.

Berger rientra a pieno anche in una visione del genere. Per quanto egli abbia tentato di essere il più possibile fluttuante all'interno del panorama disciplinare non si può negare che egli non si avvicini anche alla sociologia. Infatti la sua transdisciplinarietà fa sì che egli più che ridursi ad un campo preciso proponga un nuovo campo in cui le materie possano dialogare. Al di là di queste considerazioni è importante sottolineare come Berger tenti un superamento della concezione dello strumento operata da McLuhan.

Le analisi di McLuhan hanno ricevuto forti critiche, sia all'epoca dai pensatori di stampo umanistico, sia ancora oggi per le critiche di non scientificità delle analisi e di disorganicità delle argomentazioni. Il pensiero frammentario, spesso incompiuto, ha provocato reazioni nell'ambito accademico con forti critiche verso l'utilizzo di slogan. Ma probabilmente sono proprio queste prerogative ad aver fatto di McLuhan un punto di riferimento degli studi sociologici e non solo. Comunque a distanza di tanto tempo si possono evidenziare le imperfezioni del pensiero del teorico canadese. Il nocciolo della problematica in McLuhan infatti sta all'interno della considerazione deterministica del medium come estensione dei sensi. A mio avviso

inoltre, Berger è uno dei primi nel panorama indicato ad aver espresso un superamento di questa visione.

Le tre critiche fondamentali rivolte a McLuhan sono quella riguardante il concetto di medium come estensione dei sensi, quella secondo cui è dubbio che i media elettronici possano effettivamente ricreare quella condizione tribale tipica dell'oralità primaria e infine il concetto di "villaggio globale". Queste tre critiche sono, come si vede, strettamente connesse. Infatti la seconda e la terza sono senza dubbio estensioni della prima. Se si percepiscono i media come estensioni dei sensi, è chiaro che una visione di una tecnologia come la televisione, la quale riporterebbe l'individuo verso una tattilità sensoriale, porti a considerare questo prodigioso cambiamento come una ritribalizzazione dell'uomo, in un progetto mondiale di "villaggio globale". La ritribalizzazione, e quindi il "villaggio globale", sono due tematiche problematiche in quanto non prendono abbastanza in considerazione il concetto di medium, di strumento, nella sua complessità. L'analisi di McLuhan è settoriale, egli prende in considerazione un medium alla volta all'interno di una visione deterministica, portando così all'oscuramento la nuova realtà tecnologica come compenetrazione di molteplicità. Un medium vecchio non sparisce con l'avvento di uno nuovo ma cambia e tende a far cambiare anche quello nuovo. È una compenetrazione continua di strati di realtà. Lo strumento, o il medium, allora è un potenziale di virtualità che agisce e reagisce, che viene esteriorizzato in una forma autonoma che produce un'infinità di virtualità da attualizzare in una relazione reticolare continua. Con questo non si vuole demonizzare il pensiero di McLuhan, che ha avuto nelle sue intuizioni, a dir poco geniali, la propria forza propulsiva. Bisogna infatti in ogni caso riconoscere che, come dice Cazeneuve, «il

pensatore canadese ha avuto per lo meno il merito di attirare l'attenzione sul fatto che il contenuto della comunicazione non potrebbe essere indifferente ai modi di trasmissione e alle evoluzioni della tecnica in questo campo.»¹

Il problema principale dell'impostazione di McLuhan è allora quello di guardare al medium come estensione dei sensi, il quale, attraverso un *feedback* di stampo quasi cibernetico, reagisce sulla società. Il medium è preso singolarmente nell'analisi tralasciando, o comunque ponendo in secondo piano, la compenetrazione tra i vari medium. Per Berger il processo non è così semplice. Per capire bene cos'è uno strumento bisogna mettere in evidenza il problema del virtuale. Dal punto di vista del virtuale la visione di McLuhan non è altro che un bisogno virtuale attualizzato tramite amputazione. Il pensatore canadese vede dunque una relazione tra medium e società in una contrapposizione tra attuale e virtuale, come passaggio lineare da uno stadio A ad uno B. Questa visione è deterministica, considerata quindi all'interno di un'idea di sistema chiuso. Nell'idea di Berger invece il virtuale si carica di tutta la sua forza creativa. Il virtuale è il catalizzatore delle realtà delle civiltà. Ogni civiltà vive all'interno di una realtà virtuale, non esiste una realtà reale. La potenza del virtuale sta proprio nel fatto che è solo essa la vera generatrice di ciò che chiamiamo "realtà". Le varie attualizzazioni non sono altro che operazioni di virtualità. Una società crea gli strumenti adatti per vivere una delle potenzialità aperte dal virtuale, ma, nel momento dell'attualizzazione, lo strumento appena nato apre altre virtualità potenziali: «Contrariamente a quanto si crede, le tecniche non sono dispositivi ciechi e incoscienti. Senza cedere nell'animismo, è difficile negare che esse siano gravide, come lo sono del resto anche le

¹ J. Cazeneuve, *L'uomo telespettatore: la televisione come fenomeno sociale*, Armando editore, Roma 1989, pag. 62

teorie scientifiche, di virtualità assolutamente specifiche e pronte a svilupparsi.»² Queste stupende intuizioni creano un modo completamente diverso di concepire la complessità dello strumento. Non si può più pensare ad una semplice azione-reazione da parte del medium. Noi siamo in una realtà ipercomplessa che solo la teoria dei sistemi aperti può spiegare. I nuovi medium ci portano entro un'altra virtualità: quella del divenire. L'ambiente reomorfico provoca una sfumatura di tutti i confini tra i medium, in una interrelazione continua e plasmante. Questa visione è incredibilmente vicina alla concezione dell'"oggettivo" data da Deleuze: «Il nuovo statuto dell'oggetto lo sottrae ad ogni calco spaziale, cioè al rapporto forma-materia, per inserirlo invece in una modulazione temporale, che implica una variazione continua della materia ed uno sviluppo continuo della forma. [...] È una concezione non solo temporale, ma qualitativa dell'oggetto, nella misura in cui i suoni, i colori sono flessibili e presi anch'essi nella modulazione. È un oggetto manierista, e non più essenzialista: l'oggetto si fa evento.»³ In questa nuova visione l'oggetto diventa non più qualcosa di statico ma di dinamico. L'oggetto è evento nella misura in cui esso apre a delle possibilità continue in un divenire di relazioni. L'oggetto cambia faccia e diventa virtualità esso stesso. Virtualità attualizzabili attraverso rapporti sempre diversi.

Le nuove tecnologie sono per Berger uno stacco e, allo stesso tempo, un legante della vecchia concezione di strumento. Qui sta forse il nocciolo di ciò che si è detto a proposito della virtualità. L'autore svizzero pensa infatti le nuove tecnologie come un qualcosa di impersonale che, più che essere un rispecchiamento delle facoltà mentali umani e quindi una estensione dei sensi, sono degli esseri

² R. Berger, *il Nuovo Golem*, op. cit. pag. 144

³ G. Deleuze, *La piega*, op. cit. pag. 31

tecnopsichici impersonali che non si riducono al pensiero. Essi vivono di vita propria. Proprio per questo è possibile per Berger pensarle – e quindi rivedere lo stesso statuto dell’oggetto nella storia – come viventi di vita propria, produttrici di virtualità in divenire inaccessibili alla speculazione linguistica fino al punto da domandarsi se il Logos non stia perdendo colpi dietro al Software. È questo lo statuto del medium per Berger: un qualcosa di ipercomplesso, problematico, refrattario al pensiero razionale. Sarà difficile chiudere il tutto dietro ad una estensione dei sensi e alla patologia del narciso, come la vede McLuhan e, più tardi, de Kerckhove.

Ponendo il medium come estensione dei sensi, McLuhan pone ancora il soggetto come centro, la tecnologia è vista come estensione di un soggetto moderno, assoluto. Per Berger invece è il soggetto che sparisce dietro la tecnologia. Esso non è solamente giocato da essa ma addirittura spaccato frammentato. Lo spostamento operato da Berger è radicale. Egli vede nella tecnologia quello che molti filosofi metteranno in evidenza solo a partire dagli anni Novanta: «Si realizza così il passaggio dalla tecnica alla tecnologia, che corrisponde appunto alla creazione di un Logos specifico e autonomo della tecnica: la tecnica prende la parola e rifonda l’ordine del discorso sociale.»⁴ Questo è tanto più evidente in frasi del tipo: «Se le immagini dei mass media non siano all’origine di esseri interamente nuovi, che si potrebbero chiamare *tecnopsichici*.»⁵ Se Heidegger è stato il primo a depotenziare il soggetto per la tecnica, Berger è sicuramente tra i primi a vedere nella tecnologia un’autonomia mai avvisata prima, che deframmenta

⁴ A. Balzola, *Principi etici delle arti multimediali*, in A. Balzola e A. M. Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004, pag. 424

⁵ R. Berger, *La telefissione*, op. cit. pag. 76

un soggetto non più concepibile. McLuhan è ancora in una visione moderna del medium. Per quanto McLuhan si accorga che la nostra società stia cambiando egli comunque rimane in una visione in cui l'oggetto non fa problema.

Per tutti questi motivi la realtà che si profila nel '72 a Berger suona più che come ritribalizzazione, come multirealtà: profilazioni di visioni non nostre le quali ci porterebbero verso un nuovo stadio dell'umanità e non verso un antico stadio dell'uomo. La tecnocultura è un modo nuovo di essere nuovi e non un ritorno ad antiche visioni tribalizzanti. Le nuova terminologia coniata da Berger è quasi tutta all'insegna del prefisso post, come progressiva unione di uomo e macchina. Più che vedere una realtà elettronica che soppianta i vecchi medium freddi verso un ritribalizzazione Berger vede una molteplicità di medium, tra freddi e caldi, che agiscono e reagiscono gli uni su gli altri e gli uni si di noi: la visione di Berger è una visione di compenetrazione di molteplicità di visioni, fino ad arrivare ad uno scioglimento reomorfico dei corpi.

Possiamo concludere allora che dove McLuhan vede un medium come estensione dei nostri sensi, Berger vede un universo di medium, refrattari al pensiero, coagulatori di virtualità, che agiscono sui corpi e sulla società, in maniera imprevedibile e dinamica. Dove McLuhan analizza un medium alla volta attraverso l'idea di una elettronica ritribalizzatrice, Berger tenta un quadro di una società multidimensionale in cui le visioni si moltiplicano e si compenetrano. È tutta la complessità di un reale non più analizzabile sotto l'idea di un pensiero unilaterale. Un reale ipercomplesso in cui «alle unità chiuse su bastioni che forano vie sporadiche, si sostituisce una rete complessa di circolazione nella quale ogni cellula (fotoelettrica, fotofisica, ettro-sociale, elettro-economica?...) produce e riceve dei

messaggi attraverso un gioco di scambi ininterrotto.»⁶ Scambi tra medium e scambi con corpi. Non è una ritribalizzazione quella che stiamo vivendo, ma una nuova era postbiologica.

⁶ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit. pag. 92

3. René Berger e Edgar Morin: la riforma della conoscenza

All'interno del panorama appena descritto si profila l'obbiettivo della riforma della conoscenza tentato dall'autore. Se è una nuova era postbiologica quella che stiamo vivendo, si ha estremamente bisogno di una riforma di tutto l'impianto conoscitivo. Questo in un certo senso è il punto di arrivo del pensiero di Berger; in un certo senso la parte non distruttiva. Se fino ad adesso si è visto la deframmentazione del pensiero umanista operata dall'autore, ora entriamo all'interno di un campo creativo propositivo per il futuro. Questo atteggiamento è affine a quello di un altro grande sociologo: Edgar Morin. Inutile sottolineare che tra i due vige una profonda amicizia e rispetto che li ha visti più volte operare insieme soprattutto nell'istituto del CIRET (*Le Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*), un istituto, fondato tra gli altri dallo stesso Berger, che si propone un abbattimento delle rigide differenze tra discipline a favore di una emergenza degli studi transdisciplinari.

Abbiamo infatti capito che la transdisciplinarietà domina il nuovo campo conoscitivo voluto da Berger. Proprio su questa linea si muove anche Morin con delle affinità di estremo interesse. In particolare Morin focalizza i suoi studi sulla ricerca di una nuova conoscenza intorno agli anni Ottanta. Infatti una delle più interessanti argomentazioni a proposito del sempre più immediato bisogno di una conoscenza non parcellizzata si trova all'interno di un intervento di Morin proposto a Locarno nel 1997, poi pubblicato sul catalogo *L'Art Video*. Morin afferma che per arrivare allo stadio da lui auspicato del pensiero, che egli chiama lo stadio del "pensiero complesso", occorre sapere che «il modo di pensare e di conoscere

parcellare, diviso in comparti, monodisciplinare, quantificatore ci conduce ad una intelligenza cieca, nella misura in cui l'attitudine normale umana a rilegare le conoscenze si trova sacrificata a favore di un'attitudine non meno normale a separare. Conoscere è una circolarità ininterrotta, separare per analizzare e rilegare per sintetizzare o complessificare. La prevalenza disciplinare separatrice ci fa perdere l'attitudine a rilegare, l'attitudine a contestualizzare, sarebbe a dire a situare una informazione o un sapere nel suo contesto naturale.»¹ L'attitudine a rilegare non si genera così senza basi. Essa viene fuori attraverso delle nozioni o concetti che formano lo sfondo concettuale, il quale serve per l'unione globale del pensiero. Ecco infatti che per Morin viene in aiuto tra i tanti il concetto di sistema. Per Morin la questione del sistema è importante nel momento in cui la si prende nella prospettiva unificante e cioè nella sua essenza di raggruppare e far interagire gli elementi che lo compongono. Ma, occorre sottolineare, che il sistema non è composto dalla semplice somma delle parti in quanto le parti che lo compongono messe insieme producono non la loro somma ma qualcosa in più: «detto altrimenti un tutto organizzato, un sistema, produce o favorisce l'emergenza di un certo numero di qualità nuove che non erano presenti nelle parti separate.»²

Ciò che ne esce è la seconda nozione che ci serve per capire il concetto di "pensiero complesso": la casualità circolatoria. Il punto focale che Morin prende in considerazione, sullo stesso piano di Berger, è il bisogno di considerare l'uomo in tutta la sua complessità interna e di considerarlo nell'interazione con il fuori, con l'ambiente. Abbiamo già visto come Berger veda nell'interazione con l'ambiente

¹ E. Morin, *La réforme de pensée*, in V. Fagone (a cura di), *L'Art Video 1980-1999*, Mazzotta Milano, p. 354. Tutte le traduzioni prese da questo testo sono dell'autore

² *Ibid.*, p. 354

l'essenza dei sistemi aperti, l'essenza cioè di una nuova base concettuale; la posizione di Morin non è del tutto diversa. Per L'autore francese infatti ogni organismo è autorganizzativo. Ogni organismo è composto da strati, molecole che si autogenerano in continuazione. A ben guardare la nozione di autorganizzazione è già un primo colpo inferto al pensiero deterministico, il quale tende a vedere tutti i fenomeni attraverso una correlazione causa-effetto. L'autogenerazione si genera da sola fuori dai legami sicuri deterministici. Ancora più forte è la nozione di circolarità autogenrativa «in cui gli effetti e i prodotti divengono necessari alla produzione e alla causa di ciò che li causa e di ciò che li produce. Esempio evidente di questo tipo di circuito, noi stessi, che siamo il prodotto di un ciclo di riproduzione biologica del quale noi diveniamo, perché il ciclo è continuo, i produttori.»³ Sembra quasi il passaggio che sottolinea Berger ne *La telefissione* a proposito dei sistemi omeostatici e sistemi chiusi. Ma ciò non è sufficiente in quanto noi sappiamo che per avere un sistema aperto si deve vedere un altro termine. Infatti a queste determinazioni manca un elemento: l'ambiente. L'individuo autogenerativo consuma energia e, per sopravvivere, l'individuo ha bisogno di attingere energia dall'ambiente. L'individuo è sia autonomo sia legato all'ambiente. Questo secondo principio ci porta già all'interno di una complessità maggiore. Ciò che Morin chiama "dialogica", terzo principio, non è altro che il meccanismo di andata e ritorno che egli sta tentando di spiegare. La dialogica è una specie di dialettica senza la parte riduttrice assegnatale da Hegel. La dialogica infatti è per Morin la presenza necessaria, all'interno di qualsiasi processo, di forze antagoniste. La dicotomia vita/morte ne è l'esempio lampante.

³ *Ibid.*, p. 354

Un livello ulteriore di complessità, che chiude inoltre il ciclo che porta alla considerazione del pensiero complesso, lo troviamo nel quarto ed ultimo principio delineato dall'autore francese: Il principio oleogrammatico. È vero che l'organismo è autogenerativo; è vero inoltre che interagisce continuamente con l'ambiente. Basti pensare al rapporto con la lingua, la cultura, un rapporto di azione reazione. Ma non si riesce a cogliere l'intera complessità della situazione se non si tiene conto delle miriadi di strati che ci compongono in quanto esseri: «Noi abbiamo in noi il regno minerale, animale, vegetale, le vertebre, i mammiferi ecc. Noi siamo, in qualche modo, non, alla maniera antica, microcosmi del macrocosmo, specchi del cosmo; è nella nostra singolarità che noi portiamo la totalità dell'universo in noi, situandoci nel più grande legame che possa essere stabilito.»⁴ La riforma del pensiero dunque sta proprio nel legare questi principi appena descritti. La riforma del pensiero è tanto più necessaria in quanto essa parte dalla sempre più grossa difficoltà nello spiegare la realtà complessa che ci sta di fronte. Infatti «quello che io chiamo pensiero complesso, – dice Morin – è ciò che supera l'imbarazzo, la confusione e la difficoltà a pensare con l'aiuto di operatori e con l'aiuto di un pensiero organizzatore: separatore e rilegante.»⁵ Il pensiero complesso dunque nasce dalla necessità di pensare quella realtà ipercomplessa che anche Berger vede avanzare con forza.

Già nel '72, lo ripetiamo, Berger metteva in evidenza il cambiamento in atto tanto da domandarsi «se le condizioni attuali della comunicazione non favoriscano una conoscenza multidimensionale», fino ad affermare che ormai «gli avvenimenti non si presentano più in una dimensione unica, come appare alla

⁴ *Ibid.*, p. 355

⁵ *Ibid.*, p. 355

conoscenza tradizionale. Il *decoupage scientifico* si incammina verso il multidisciplinare per tentare di rendere conto della complessità costitutiva della nostra situazione.[...] I fenomeni rilevano delle dimensioni multiple che devono essere studiate nella loro multidimensionalità e in funzione della multidimensionalità di massa. Non si tratta di sostituire un nuovo *découpage* al vecchio. Si tratta di studiare dei rapporti complessi all'interno di una informazione che li trasforma e si trasforma.»⁶ Come si vede Berger richiede lo stesso impegno verso la complessità già dall'inizio della suo interesse a questi fenomeni. Ragionamento che poi porterà l'autore all'applicazione della teoria dei sistemi aperti all'ambito sociale.

Per Morin l'esempio dell'emergenza di questa complessità si trova inoltre nelle due grandi rivoluzioni del secolo: la rivoluzione quantica e la rivoluzione sistemica. La prima, come ormai sappiamo, ha dato agli inizi del Novecento una completa nuova visione della realtà. La seconda, nata intorno agli anni novanta, tenta di unire più discipline nello studio scientifico, insieme alla nozione di uomo e di cosmo. È un tentativo di unione tra le due grandi branche, quella metafisica e quella scientifica. Eppure, ci mette in guardia Morin, per avere una definitiva applicazione del pensiero complesso sul piano sociale si ha bisogno di una totale riforma delle istituzioni. Finché le materie verranno studiate in maniera separata senza una effettiva compenetrazione fra loro, il sapere sarà sempre ed in ogni caso incompleto, parcellizzato. Il problema si sposta su un campo estremamente empirico. Un campo di azione effettiva che cammina parallelamente all'invenzione del *CIRET*. Questo non deve essere solamente ad un livello universitario ma anche ad un livello dell'insegnamento primario. Tutto ciò per un'argomentazione tanto

⁶ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit., p. 374

più interessante: «Sono convinto che è alla scuola primaria che si può provare di mettere in piazza – in attività – il pensiero rilegante in quanto esso è presente potenzialmente in tutti i bambini.» Affermazione interessante in quanto tiene conto dello stesso sviluppo dell'uomo, di un lavoro sulla persona per un nuovo modo di guardare il mondo che nasce sin da quando si è bambini. Tiene conto inoltre di una considerazione del bambino molto elevata che prende in esame anche gli studi pedagogici. Morin non si esenta dal fare esempi molto concreti: «Alla scuola primaria per esempio, del sole si potrà mostrare la sua organizzazione sbalorditiva, con delle esplosioni incessanti che sollevano problemi di ordine e disordine; si sottolineerà il suo ruolo attraverso i rapporti con la terra, il ruolo dei fotoni indispensabile alla vita: si potrà così considerare la gravitazione, il movimento, la luce, l'idrosfera, la litosfera, l'atmosfera, la fotosintesi. Si relegherà il suo ruolo alla società umana: istituzioni dei calendari, dei grandi miti solari.»⁷ Poi si dovrà imparare lo studio della scienza e delle materie umanistiche e delle loro relazioni. La letteratura come conoscenza delle passioni umane. La storia come storia multidimensionale. Insomma una visione finalmente globalizzata dell'insegnamento per una nuova visione del mondo.

L'Università ha un ruolo tanto più importante in quanto essa è il luogo in cui vengono rimessi in discussione i saperi, le idee, i valori culturali. Questo argomento ha visto in particolar modo legati Morin e Berger. All'istituto del *CIRET*, a Locarno e in altre sedi, i due studiosi hanno aperto un proficuo dibattito a proposito della riforma dell'Università. Lo stesso Berger afferma che «le nostre concezioni e i nostri comportamenti si orientano verso una transdisciplinarietà e

⁷ E. Morin, *La réforme de pensée*, op. cit., p. 356

una transpragmatica dinamica globale alla quale l'Università non scappa. Possiamo abbozzare i lineamenti dell'evoluzione in corso? Legata durante i millenni ad un sapere che l'ha legittimata stabilizzandola, l'Università deve competere sempre più con la rete, come internet, che inventa il futuro in tempo reale.»⁸ L'Università è dunque la sede in cui la Ragione si è innalzata a luogo principale. Ma anch'essa non può fare nulla contro l'avanzamento tecnologico, in particolare contro i cambiamenti proposti da internet. L'Università, sia per Berger che per Morin, deve ritrovare il suo senso originario: quello dell'universalità che la costituisce. Universitas transnazionale. «Nella misura in cui l'Università intende, non solo ricoprire, ma “attivare” il suo senso dell'universalità, non può non tenere conto del fenomeno chiave della nostra epoca»⁹: internet. Ma come fare tutto ciò? Attraverso la transdisciplinarietà, «si tratta adesso di renderla transdisciplinare»¹⁰, dice Morin. È una sfida proposta al sapere quella che mettono in gioco i due autori. Una sfida che si pone al centro del dibattito odierno. Una sfida di estrema importanza: «Condizione per “dar senso e chiarire” – come direbbe Ejzenstejn (1944) – è di lasciar convergere le discipline specifiche e le molteplici modalità di conoscenza dal particolare (dal frammento, dal “dato”) verso sintesi sempre più avanzate.»¹¹ Una sfida infine che prenda nella sua totalità l'insistente problematica del “pensiero complesso”.

L'Università comunque, in questa prospettiva, si pone all'interno della più ampia problematica di una riforma della conoscenza. La riforma del pensiero ha come nodo finale una riforma dell'etica. Per

⁸ R. Berger, *Une première!*, in *L'Art Video 1980-1999*, op. cit. p. 347

⁹ *Ibid.*, p. 347

¹⁰ E. Morin, *La réforme de pensée*, op. cit., p. 356

¹¹ M. M. Gazzano, *Tra neotelevisione, arti elettroniche e democrazia*, in M. Pecchioli (a cura di), *Neo-televisione: elementi di un linguaggio catodico glocal/e*, Costa e Nolan, Genova 2005, p. 75

Morin senza una visione etica sottostante non può esserci alcuna riforma sovrastante. La problematica dell'etica si pone proprio all'interno del sapere parcellizzato. Finché non vedremo l'essere umano all'interno del cosmo e viceversa, finché dunque non si partirà per conoscere da una visione globale come esseri in mezzo al tutto, come parte di un qualcosa di molto più vasto, non faremo altro che perdere la profondità e dunque l'etica. L'esempio massimo sono i torti che facciamo continuamente alla natura. «La riforma del pensiero può risvegliare le aspirazioni e il senso di responsabilità innata in ognuno di noi, far rinascere il sentimento di solidarietà che si manifesta forse più particolarmente verso certi, ma che è potenzialmente all'interno di tutti gli esseri umani.» Senza la comprensione di noi nella nostra essenzialità molteplice e del nostro rapporto con l'alterità non può esserci alcuna civilizzazione e quindi alcun sapere.

Per concludere questo breve excursus sul pensiero complesso è meglio fare una piccola appendice aggiungendo una considerazione fatta da Berger nei suoi scritti del 2008 a proposito di questo argomento. Egli scrive, dopo aver elogiato l'originalità della complessità di Morin, che oggi il concetto di "pensiero complesso" non riesce comunque più a spiegare la realtà delle nuove tecnologie. Il pensiero complesso, che è un modo di vedere la complessità operante su più livelli di analisi, «non si applica più che parzialmente alla realtà che producono le nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, di cui ho mostrato a più riprese che esse si fondano su un nuovo principio: il principio tecno-urgico. In altri termini i cambiamenti non obbediscono più solo a delle teorie, a delle idee o al pensiero concettuale.

Le nuove tecnologie, le reti, mettono in opera dei dispositivi di una nuova natura che trascinano la produzione di una nuova società e di una nuova realtà.

Un esempio per chiarire questo proposito, che sarà metodicamente sviluppato in seguito: è grazie al telefono mobile che posso raggiungere permanentemente non importa chi, non importa dove sulla faccia della terra. Fenomeno radicalmente nuovo dall'origine dell'umanità.»¹² Insomma ecco che ritornano i vecchi *leitmotiv* dell'autore. Le nuove tecnologie sono delle impersonalità irriducibili al pensiero, a qualsiasi pensiero. Il tentativo, assolutamente giusto e utile, di riformare un nuovo campo della conoscenza ha il suo limite nel suo fuori; nel momento in cui si delimitano dei campi d'azione si pongono delle determinazioni e quindi dei limiti; quando ci sono i limiti c'è anche qualcosa che resta fuori. Il transdisciplinare rischia in ogni caso di diventare un altro disciplinare. Alla cibernetica, ricorda Berger, è accaduto proprio questo: scienza crocevia con l'obiettivo di esplorare i margini delle discipline per metterli insieme, essa è infine caduta in una conversione, quella che l'ha resa disciplina autonoma. Il transdisciplinare pone un mettere insieme delle discipline, una integralità delle discipline, «ma quel che importa è che l'insieme delle discipline non sfugge all'”abisso” che costituisce il limite stesso del sistema di pensiero sul quale esse si fondano da cui traggono la loro robustezza.» Proprio per questo Berger si spinge oltre arrivando ad affermare che «d'altra parte, proprio grazie a tale “vulnerabilità” esistenziale esse aprono ad un al di là del “disciplinare”, a un *oltredisciplinare*, alla visione del mondo cui si ispirano, in senso proprio, dalla quale traggono sia fiato che vita.»¹³

¹² R. Berger, *Vers une cyber-complexité*, in *Cyber-reflexions 08* reperibile sul sito dell'autore:

¹³ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit. p. 174

CYBERSOCIETÀ POSTORGANICHE

1. Mutazioni dell'avvenire

Il rapporto tra uomo e tecnologia viene ad intensificarsi sempre più negli anni Novanta. Lo sviluppo della tecnologia nella vita quotidiana ha intensificato la nostra relazione con essa e quindi l'aumento della riflessione a proposito di essa. È proprio in questo periodo che le teorie dei copri ibridi e delle società virtuali vengono ad emergere in maniera preponderante fino alla nascita di nuove etichette quali "cybersocietà" o "postorganico". Se negli anni Ottanta il mondo "scombussolato" aveva visto un miscuglio dinamico che aveva portato alla nozione di postmodernità, negli anni Novanta il miscuglio viene a focalizzarsi più specificatamente tra l'apparato tecnologico ed il corpo organico. Si deve comunque sottolineare che siamo sempre all'interno di un tentativo di critica e di abbandono della concezione umanistica e sempre all'interno di una visione che vede un mondo disordinato, in continuo miscuglio. Afferma a questo proposito Franco Berardi che «Il problema della ciberfilosofia si pone proprio da qui: esplosione dello spazio discorsivo unidimensionale della metafisica e della Storia, indistinguibilità del piano di realtà e del piano di rappresentazione, proliferazione infinita degli agenti di enunciazione.[...] il disordine si è impadronito della vita sociale, e si

diffonde inarrestabilmente nei labirinti della macchina enunciativa.»¹ Il tutto parte, per Berardi, proprio da quel filone post-strutturalista di cui si parlava sopra. Anche se i post-strutturalisti non avevano messo l'accento sul rapporto con le nuove tecnologie, come ha invece fatto Berger, si può senza dubbio essere d'accordo con Berardi.

Bisogna sottolineare a questo punto la differenza tra postorganico e cybersocietà. Il postorganico è una nuova visione del corpo come organismo insufficiente all'avanzamento tecnologico che, per poter essere tale, ha bisogno di un'ibridazione con la tecnologia in quanto «quello che il presente ci prospetta è un corpo dalle contaminazione molteplici e dalle funzionalità imprevedibili. Queste relazioni, a cui il corpo va incontro, spodestano la sua identità e ridisegnano una soggettività mutante.»² Il postorganico ha avuto importanza soprattutto nell'ambito artistico, la performance è stata il luogo della sperimentazione di questa corrente. La cybersocietà è invece una nuova visione relazionale, e quindi sociale, dell'uomo in cui la rete prende un posto principale. Un nuovo modo di essere all'interno di un nuovo mondo virtuale. «I mondi virtuali e il ciberspazio non sono necessariamente degli universi solipsisti, delle astrazioni separate dal reale, sono delle rappresentazioni efficaci, particolarmente ben adatte al collegamento e all'interfacciamento con il mondo della tecnica e più generalmente con tutto quello che nel mondo si presta alla modellizzazione formale: in breve l'universo del quantificabile, del matematizzabile.»³ Le due correnti comunque non devono essere pensate separatamente in quanto entrambe considerano una relazione tra corpo e macchina. Entrambe sono all'interno di una

¹ F. Berardi, *Caosmosi cyberfilosofia*, in F. Berardi (a cura di), *Cibernauti*, Castelvecchi, Roma 1995, p. 5

² T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Milano 2002, p. 7

³ P. Quéau, *La posizione del virtuale*, in F. Berardi, op. cit. p. 10

visione di una umanità ibrida con una tecnologia sempre più interna alla società. D'altronde per entrare nel cyberspazio si ha bisogno della tecnologia, fino alle protesi mentali più fantascientifiche (anche se ormai sempre meno fanta), e per concepire una umanità postorganica si deve comunque pensare ad un nuovo stadio di virtuale. Entrambe vedono una relazione quindi con il corpo e con l'oggetto con la differenza che nel postorganico si è all'interno di un sentire con il corpo, nel cyberspazio, invece, di un navigare con la mente; non c'è dubbio comunque che le due correnti stiano sempre più unendosi.

Le teorie postorganiche rientrano in una visione del corpo estremo. Le potenzialità scientifiche come il peacemaker, le operazioni chirurgiche, le macchine per respirare, la modulizzazione del DNA e così via, fanno da sfondo di partenza per arrivare ad un utilizzo dell'influsso tecnologico creativo e liberatorio. Il punto è il superamento della visione organicistica dell'uomo che ha preso piede dall'antica Grecia. «È tempo di domandarsi – afferma Stelarc uno dei più radicali artisti postorganici – se un corpo bipede, che respira, dotato di visione binoculare e con un cervello di 1400 cc costituisca una forma biologica adeguata. Non può far fronte alla quantità, alla complessità e alla qualità dell'informazione che ha accumulato; è intimidito dalla precisione, dalla velocità e dalla potenza della tecnologia ed è biologicamente male equipaggiato per affrontare il suo nuovo ambiente extraterrestre.»⁴ Un superamento che ha come fine l'arrivo ad un nuovo sentire artificiale che Perniola ha ben riassunto nel concetto del "sex appeal dell'inorganico": «Il richiamo della sessualità neutra e impersonale si può intendere solo quando tutti i desideri sono soddisfatti: il sex appeal dell'inorganico è

⁴ Stelarc, *Da strategie psicologiche a cyber strategie*, in P. L. Capucci, *il corpo tecnologico*, Baskerville 1994, p. 63

infatti una sessualità senza desiderio, che noi possiamo incominciare a sentire soltanto a partire dal momento in cui sono stati eliminati gli ostacoli che provengono dalle affezioni soggettive.»⁵

Le cybersocietà prevedono comunque una nuova sensibilità ma confluita in un nuovo sentire sociale. Internet diventa il nuovo veicolatore di questo sentire. Il concetto di rete diventa la teoria. La cybersocietà deriva dall'interazione nel mondo virtuale del cyberspazio, di internet. Internet produce così un nuovo spazio dove navigare, muoversi e interagire all'interno di una nuova prospettiva esistenziale. Ciò porta anche ad una rivalutazione del concetto di virtuale. Molti teorici, fra cui tra i primi Berger, hanno rivalutato il virtuale attraverso un nuovo punto di vista che non lo riduce più ad un surrogato del reale. «Il cyberspazio è la sfera della relazione tra organismi bioinformatici, e costituisce il mondo vero dell'esperienza postmeccanica alla quale accediamo per dissolvenza. [...]L'effetto di mutazione è nella qualità dell'esperienza, nel duplice significato della parola esperienza. Registrazione dell'ambiente e produzione del mondo-di-una-mente.»⁶ Come si vede anch'esso prevede una mutazione.

Occorre sottolineare che dagli anni Novanta queste teorie si sono un po' arenate, soprattutto la teoria postorganica. Infatti dopo il boom di sperimentazioni estreme degli anni Novanta si è tornati, nel decennio successivo, ad una visione del corpo più edulcorata. Le cybersocietà hanno invece continuato ad avere una buona influenza soprattutto con lo sviluppo di internet. Oggi fenomeni come *Facebook* o *Youtube* fanno parlare di nuovo di cybersocietà. Il punto

⁵ M. Perniola, *il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 2004, p. 122

⁶ F. Berardi, *Mutazioni e cyberpunk*, Costa e Nolan, Genova 1994, p. 34

è che anche quest'ultima corrente ha perso la visione apocalittica di un Nuovo mondo da vivere diventando così un fenomeno importante all'interno di un panorama più ampio.

Berger è assolutamente uno degli iniziatori di queste visioni. È dagli anni '70 che egli analizza i cambiamenti apportati dalle nuove tecnologie. Già da *L'Effet des changements technologiques* l'accento sulla mutazione tecnoumana è aumentata. Comunque tutta l'opera dell'autore è determinata ad una investigazione dei cambiamenti degli effetti tecnologici. Anticipando teorici del calibro di de Kerckhove, egli già dal '72 vedeva l'avvento di un quarto cervello che potesse affrontare l'enorme cambiamento dovuto dalle nuove tecnologie. Il cosmocefalo è così il cervello universale dell'umanità. Intorno agli anni Novanta l'analisi di Berger si sposta ancora di più all'interno di una visione del rapporto uomo-macchina sempre più ibrida. *Il Nuovo Golem* rappresenta il punto di maggior chiarificazione in cui l'autore descrive una vera e propria teoria postbiologica. A questo punto Berger incomincia a dare forte rilievo all'Intelligenza artificiale. Se le scienze umane sono le discipline che illuminerebbero l'uomo, l'IA potrebbe allora diventare la disciplina che illuminerebbe la macchina. Infatti con l'intensificarsi dello studio dell'IA si è anche passati ad una visione non più positivista del funzionamento delle macchine. Il punto per l'autore è che ormai è assolutamente inevitabile vivere con le macchine. Per vivere bene con esse non basta aumentare a dismisura la loro forza bruta, ma dotarle di "umanità". Il punto è che nella logica positivista «conta solo l'efficacia, che conosce solo la legge del rendimento e del mercato, e che opera solo in una prospettiva positivista. Invece, nella logica della creazione, così come si manifesta, ad esempio, nell'attività artistica, materiali, tecniche, media possono essere "liberati" dalla

loro schiavitù funzionale per fondare una nuova alleanza simbolica.»⁷ Per Berger sono proprio gli artisti a dover illuminare la via da seguire. Ciò che sta accadendo è per l'autore una vera e propria co-evoluzione. Berger vede una metamorfosi globale dell'uomo che colpisce sia il corpo che la mente. Ciò vuol dire che ogni mutazione mentale è anche una mutazione corporea e viceversa. Quindi, senza arrivare a prospettare innesti di qualsiasi tipo, Berger si limita a prevedere una mutazione anche corporea attestando però la preminenza della mutazione mentale. In ogni caso l'autore propone una vera e propria teoria dell'evoluzione sul modello delle scoperte evoluzionistiche odierne. «La co-evoluzione designa le trasformazioni che si producono nel corso dell'evoluzione di due specie viventi grazie alla loro interazione reciproca. Essa si applica a delle relazioni di tipo “predatore-preda” fino al fenomeno di simbiosi.[...] Il tutto naturalmente porta a chiedersi se un fenomeno simile non si produca anche nella cultura.»⁸ La co-evoluzione starebbe allora per prendere anche l'interrelazione tra l'uomo e la macchina. La mutazione è generale: corpo, mente e società sono presi nel divenire tecnologico. Se l'*homo sapiens* era profondamente attaccato al corpo mortale e, per estensione, a quello sociale, grazie all'invenzione di tecniche e simboli, adesso ciò che accade è la nascita di un corpo tecnologico. Questo corpo non è visto solamente come un corpo mutante da performare in vista di cambiamenti tecnologici, ma è visto da un punto di vista più ampio che comprende anche la relazione mentale operata dalla cybersocietà. Insomma per Berger il processo non è assolutamente circoscrivibile in etichette quali postorganico o cybersocietà. Il fenomeno è generale, comprende tutta la vita sociale dell'uomo. Per questo da

⁷ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 37

⁸ R. Berger, *Vers une cyber-coevolution. La culture “immersive”*, in *Cybe-Renè*, p. 2, reperibile sul sito dell'autore: http://college-de-vevey.vd.ch/auteur/rene_berger.htm. Traduzione dell'autore.

un punto di vista così ampio tutte le tecnologie, anche le tecnologie delle comunicazioni come quelle degli spostamenti, stanno creando la metamorfosi. Una metamorfosi che vede una interazione continua, e quindi fluida, con una differenza: i corpi non viaggiano alla velocità delle comunicazioni.

Ciò che rimane da fare, a questo punto, è un ripensamento della categoria di uomo. Bisogna allora mettere in evidenza l'artificialità di ogni suo pensiero e di ogni suo agire. Il concetto di Realtà, abbiamo visto, è un dispositivo artificiale creato (più che creato avvenuto in quanto non c'è nulla di intenzionale nell'avvento di questo) per far fronte allo scandalo della morte producendo così il passaggio dallo stadio animale allo stadio umano. La realtà è una interfaccia: «Con interfaccia io intendo il sito di uno scambio tra due termini che, benché apparentemente separati, costituiscono un'unità dinamica come risultato delle interazioni che si trovano nella zona interfaccia.»⁹ L'uomo insomma si è costituito tramite un artificio. Il punto allora è trovare la nuova interfaccia che ci permetterebbe di aprirci alla nuova alleanza.

Prima di trovare la nuova interfaccia occorre capire il concetto di Oltredisciplinare. Questo termine si configura a mio avviso come l'ultimo anello della catena di quel tentativo di distruzione della Ragione iniziato dall'autore negli anni '60. Infatti, dopo aver dimostrato la limitatezza di ogni sistema disciplinare concettuale che tenta di circoscrivere un campo delimitato, Berger dimostra le potenzialità teoriche insite in tale limitatezza. Proprio la vulnerabilità esistenziale delle discipline apre un oltre del disciplinare. L'Oltredisciplinare è il nucleo intuitivo sottostante a qualunque formalizzazione, è il *disporsi a* di qualsiasi società, ciò che è dietro a

⁹ R. Berger, *L'origin du futur*, op. cit. p. 118, traduzione dell'autore

qualsiasi azione e la irraggia. «Così il nucleo intuitivo non è soltanto un concetto; sta nel centro vitale delle disposizioni mentali e fisiche a orientare, organizzare e regolare i nostri comportamenti, tenuto conto del fatto che oltre la “soddisfazione dei bisogni” a servizio del quale si agisce, esso compie l’integrazione simbolica che dà senso all’individuo e al gruppo, assumendo spesso la figura del mito, per lo meno dell’illustrazione mitica.»¹⁰ Il pensiero razionale è ormai giunto al limite. Quando casca la determinazione logica e si cerca di vedere l’oltre, ci si dispone verso un sentire, un nuovo sentire. Per Berger bisogna partire dall’Oltredisciplinare per riuscire a trovare il nuovo sentire dell’uomo tecnologico. Per questo per Berger «L’oltredisciplinare si apre sull’oltreumano.»¹¹ Il nuovo sentire sarà allora un sentire oltreumano, che distrugge tutte le determinazioni classiche fino a quella di vita e di morte, le quali appaiono a questo punto come dei nomi dati dagli uomini ad un momento del ritmo delle cose. Possiamo allora dire, con Perniola, per concludere, che il nuovo sentire è postumano «nel senso che trova il suo punto di partenza nell’uomo, nella sua spinta verso l’artificiale che lo ha costituito come tale separandolo dagli animali, nella sua volontà di far coincidere la massima virtualità con la massima effettualità, nel suo irriducibile tendere verso una esperienza eccessiva.»¹² Esperienza eccessiva e artificiale. Ripetiamolo: l’uomo è un artificio. Il nuovo paradigma sarà prefigurato, come ritiene Berger, dal neologismo *animat*? «il neologismo *animat* non prefigura forse ciò che ci possiamo aspettare dal nuovo oltredisciplinare, che irraggia l’energia dell’uomo e della macchina, non più soltanto legato, ma congiunti?»¹³ Lasciamo l’interrogativo aperto come ha fatto l’autore

¹⁰ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 176

¹¹ *Ibid.*, p. 179

¹² M. Perniola, *Il sex appeal dell’inorganico*, op. cit., p. 38

¹³ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit. p. 179

per accingerci a vedere i rapporti che Berger intrattiene con i vari teorici delle nuove tecnologie.

2. Derrick de Kerckhove: un confronto

Uno dei maggiori pensatori di questi ambiti che stiamo esplorando è proprio de Kerckhove. Il suo testo di maggior successo esce proprio lo stesso anno de *Il nuovo Golem* di Berger. Si ritiene quindi che un veloce parallelo tra i due autori possa essere d'aiuto.

De Kerchove viene dalla scuola canadese di McLuhan essendo stato anche suo allievo. Possiamo dire che il pensiero di de Kerchove inizia proprio dove finisce quello di McLuhan. In un certo senso egli è proprio il continuatore della scuola canadese. L'importanza di questo teorico sta nel fatto che avendo portato avanti l'importante pensiero del maestro è così divenuto uno dei più grandi anticipatori dell'influsso del computer e delle tecnologie digitali sulla società e sulla mente. «Agli inizi degli anni Novanta – afferma Granieri - la letteratura esistente che raccontava i network era costituita principalmente su vasti scenari antropologici e filosofici elaborati da grandi pensatori come Levy, de Kerckhove, Kelly e Rheingold. Si trattava però di opere “di previsione”, che parlavano al futuro e che tentavano di spiegare ciò che sarebbe accaduto.»¹ Insomma erano per lo più opere di ampio respiro che tentavano di dare un quadro omogeneo del cambiamento attraverso una visione generale e utopistica. Ma sono proprio questi testi a porre le basi per gli studi futuri sulle nuove tecnologie digitali.

L'opera di maggior successo di de Kerckhove è *Brainframes*. Con questo termine l'autore vuole sottolineare come «le tecnologie di

¹ G. Granieri, *La società digitale*, Laterza, Roma 2006, p. 7

elaborazione dell'informazione "incornicino" il nostro cervello in una struttura e che ciascuna di esse lo sfidi a fornire un modello diverso, ma egualmente efficace, di interpretazione.»² L'approccio è, come si vede, sulla stessa linea di McLuhan. La società è analizzata dal punto di vista dei cambiamenti provocati dai medium i quali "incorniciano" il nostro cervello, per estensione, reagendo sulla mentalità sociale. Il primo grande *brainframe* è l'alfabeto. Questo ha influenzato i cambiamenti di spazio e tempo della nostra cultura occidentale. Il linguaggio influisce direttamente sulla natura umana. Imparare a leggere e a scrivere equivale allora ad imparare una certa visione del mondo. L'alfabetizzazione ha portato alla prospettiva, ad una visione del mondo che colloca «ogni cosa al suo posto e con le sue giuste proporzioni nella propria mente. La razionalità, dal latino "ratio", implica anche il senso delle proporzioni. [...] La razionalità fa parte del *brainframe* alfabetico, e lo schema prospettico ne è senza dubbio una delle sue espressioni.»³ La società occidentale come sappiamo si è sviluppata esattamente verso una razionalizzazione dell'esperienza. Sulla stessa linea del maestro, de Kerckhove pensa che le nuove tecnologie, anticipate dalla televisione, ci porterebbero invece verso una tattilità sensoriale. Con la televisione noi incominciamo a sentire con il corpo. La fascinazione ipnotica fa sì che la TV sorpassi le parti razionali della mente provocando così un aumento dell'impatto sul sistema nervoso. Con la televisione, e poi con il computer, lo schermo diventa la nuova cornice mentale. Il fatto principale per l'autore è che stiamo entrando in una nuova sensorialità: quella tattile. Per tattile si intende una sensorialità inglobante, che tocca, afferra tutti i sensi. Per de Kerckhove il tatto è il fondamento della conoscenza. Per

² D. De Kerckhove, *Brainframes*, Baskerville, Bologna 1993, p. 10

³ *Ibid.*, p. 45

questo motivo l'autore vede assolutamente di buon occhio la Realtà virtuale. Essa è la vera catalizzatrice di questa tattilità inglobante che dovrebbe per l'autore portare ad un completo abbandono del modello frontale alfabetico a vantaggio di un modello multisensoriale.

Una interessante visione dei medium che propone il teorico canadese, sta nella considerazione di questi come magneti. «Proprio come un campo elettro-magnetico, un campo tecno-magnetico è determinato dalle sue polarità, le linee di forza che danno origine a configurazioni specifiche. Nel caso della tecnologia informatica creata dall'uomo, il magnete è il medium.»⁴ Per questo per l'autore ogni medium ha delle forze particolari che deviano la cultura a seconda del relativo medium. Da qui partono una serie di analisi di come la società è cambiata con l'avvento della televisione e più tardi del computer. La maggior parte di queste analisi scade in una visione un po' troppo deterministica che appiattisce la complessità di una realtà sfaccettata. Questa impostazione porta studiosi ad affermare che «l'analisi di de kerkchove è in molti punti assai disinvolta e particolarmente debole.»⁵ È infatti questa impostazione deterministica, eredita probabilmente dal maestro, nell'atto dell'analisi empirica che a mio avviso rende banale alcune considerazioni. Comunque negli anni Novanta per l'autore stiamo entrando in una cultura immersiva in tempo reale. Una cultura in profondità con la quale si intende sia un effetto tridimensionale di inglobamento, sia la possibilità di toccare qualsiasi punto e produrre un tangibile effetto su di esso attraverso le tecnologie.

⁴ *Ibid.*, p. 107

⁵ A. Abruzzese e A. Miconi, *Zapping, sociologia dell'esperienza televisiva*, op. cit. p. 100

In questo contesto il design viene a configurarsi come la nuova “pelle della cultura”. Il design è un elemento molto importante per l'autore a tal punto da affermare: «Il design, per come la vedo io, è una modulazione dei rapporti tra il corpo umano e l'ambiente, mentre vengono modificati dalla tecnologia. La tecnologia è una emanazione del corpo umano ed è il design a darle un senso.[...] È il design che ci aiuta ad integrare la velocità e la potenza del treno proiettile nel nostro sistema muscolare: È il design che fa recepire al nostro sistema nervoso l'intima comunione bionica con le cuffie.»⁶ Insomma senza design, e questo è uno dei punti più interessanti, noi non riusciremmo ad integrare l'impersonalità macchinina delle nuove tecnologie. La freddezza macchinina è nascosta dal calore del design. Già Baudrillard ci aveva detto che l'uomo non può accettare una produzione incessante senza diversivo. Per questo che «dopo una fase abbastanza breve in cui la macchina e la tecnica, fiere della loro emancipazione, sbandieravano in modo osceno la loro praticità, il pudore moderno si applica con impegno a nascondere la funzione pratica delle cose.»⁷

Fatte queste considerazioni si può affermare che la tesi generale di de Kerckhove ha le sue basi sotto questo sfondo teorico: le tecnologie della comunicazione sono estensione dei nostri sensi le quali, attraverso un ritorno da *feedback*, influenzano il nostro modo di agire e pensare. Egli conia il termine psico-tecnologie per determinare l'estensione dei sensi. Queste psico-tecnologie sarebbero il nuovo ambiente che media tra psicologia e tecnologia. A guardar bene credo che questo sostrato teorico sia poco originale. Non si trova molto di più di ciò che McLuhan aveva già detto. Abbiamo infatti visto come il concetto di medium come estensione

⁶ D. de Kerckhove, *Brainframes*, op. cit. p. 136

⁷ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Bologna 1968, p. 78

dei sensi sia importante ma allo stesso tempo riduttivo. De Kerckhove è assolutamente convinto di questa concezione tanto da ricadere in una analisi deterministica obsoleta che copre totalmente la complessità delle nuove tecnologie. Se si guarda a Berger si nota come i media non possono ridursi a semplici estensioni dei sensi in quanto essi, essendosi fatti *Logos* essi stessi, agiscono imprevedibilmente attraverso relazioni a-lineari sotto uno sfondo teorico da sistema aperto. A mio avviso l'impostazione dell'autore americano è improntata ancora su un modello di sistema chiuso, a differenza di Berger. «in un sistema chiuso – afferma Bartalanffy -, lo stato finale è determinato in modo univoco dalle condizioni iniziali;[...] Se si cambiano le condizioni iniziali o il processo, verrà modificato anche lo stato finale. Questo non succede nei sistemi aperti. Qui lo stesso stato finale può essere ottenuto partendo da condizioni iniziali differenti o per vie differenti.»⁸ Astraendo credo si possa dire che la differenza fra il pensiero di Berger e quello di de Kerckhove stia proprio in questo: Berger si pone sempre in dialogo con le differenze aperte dalla complessità delle nuove tecnologie, de Kerckhove invece tenta di chiudere l'analisi attraverso delle serrate deduzioni di causa effetto; Berger sa che il pensiero logico razionale non riesce più a dare delle analisi determinate e per questo deve capire l'oltredisciplinare e cioè il sentire generale, la visione ontologica, del cambiamento. De Kerckhove invece tenta ancora una visione razionale empirica di tutti i cambiamenti apportati dagli anni '60 agli anni '90, tentativo che non può che avere continue falle.

Un'altra differenza sta a mio avviso nel fatto che mentre de Kerckhove pone tutto il discorso su di un piano psicologico, Berger invece arriva ad un piano ontologico e addirittura oltre di esso. La

⁸ R. Berger, *La telefissione*, op cit. p. 191

realtà vista da Berger è più profonda e complessa proprio per questa sua spinta fino ad un livello filosofico profondo. Per questo egli dietro all'avvento del computer non vede solo un cambiamento nelle strutture sociali, nel mercato, nella psicologia e quindi un cambiamento delle strutture sociali e individuali, ma vede una vera e propria rivoluzione nell'essenza stessa dell'uomo, nel suo essere animale e artificiale allo stesso tempo, nel suo divenire *animat*. Io credo che è proprio in questa differente profondità di analisi che si cela il punto.

Per concludere trovo non molto originali neanche le deduzioni sulle nuove tecnologie come nuovi ambienti media. Una delle intuizioni più belle di Berger negli anni '70 fu proprio quella di vedere nella televisione, e per estensione in tutti i media, un nuovo ambiente da abitare, un nuovo "ambiente media". Ma per Berger l'ambiente media è un ambiente ipercomplesso in cui l'unica legge è quella del reomorfismo: un universo, preso nella sua globalità, in cui gli attrattori strani fanno apparire il fenomeno di turbolenza generando un universo frattale dinamico, processo che per difesa l'uomo ha imparato ad inglobare. Come si vede questa impostazione più che essere una constatazione dei fenomeni sociali è una vera e propria visione del fenomeno generale nella profonda essenza sociale e individuale.

«De Kerckhove è un entusiasta delle tecnologie elettroniche, che permettono una moltiplicazione delle comunicazioni e un ampliamento delle capacità umane su scala mondiale.»⁹ Non c'è dubbio che de kerckove sia un vero entusiasta delle nuove tecnologie. Ciò è senza dubbio un fattore positivo visto che così si riesce meglio a comprendere i cambiamenti apportati dalle nuove

⁹ L. Scacco, *Estetica mediale*, Guerini studio, Milano 2008, p. 41

tecnologie. Come Berger, de Kerckhove vede nell'arte ciò che potrebbe farci uscire dalla banalizzazione che si fa dei nuovi media. Ma anche qui l'analisi di de Kerckhove non è del tutto soddisfacente. Come dice Montani, nella visione di de Kerckhove «tra arte e tecnica sussiste un rapporto di distinzione e insieme di interdipendenza, solo che l'ordine gerarchico dei due termini appare rovesciato perché è la tecnica ora a istituire e delimitare il campo al cui interno l'arte si assume compiti di addestramento, riorganizzazione e possibile estensione.[...] E con questo tocchiamo il suo limite, che consiste nel suo carattere sostanzialmente acritico: considerata, secondo le parole di de Kerckhove, come un "traduttore" della tecnica, l'arte qui viene espropriata di ogni capacità di agire come una critica della tecnica.»¹⁰ Il punto è proprio questo: de Kerckhove nelle sue analisi dà una visione dell'arte non problematica, acritica, come un qualcosa di dato. Lo stesso concetto di arte non pone problemi. Nel suo discorso allora l'arte non può che essere messa come surrogato della tecnica all'interno di una visione estetica classica che vede ancora una tecnica e un'arte separate. Berger, che, lo ricordiamo, nasce come storico dell'arte, sa benissimo che essa è qualcosa di complesso. Sa che l'arte è problematica e che non si può ridurre a surrogato della tecnica. Egli sa benissimo inoltre che l'arte e la tecnica sono due concetti difficili che non si possono tenere così facilmente separati. Per questo egli vede quasi una unione tra arte e tecnica nel dominio contemporaneo, come nell'immagine pubblicitaria o nel design. E allo stesso tempo afferma che gli artisti dovrebbero essere i portatori di una nuova visione in quanto i migliori catalizzatori di fare, pensare e sentire. Ma, e questa forse è la sua vera grandezza, egli si spinge anche oltre. Berger auspica un'apertura dell'estetica come sentire e non più una delimitazione di

¹⁰ P. Montani, *Arte e tecnica*, in Bianco e Nero, nn. 554/555, Roma 2006, p. 83

un campo dell'arte. Un sentire che si avvicina a quello del mito, come vedremo. È il sentire estetico che è sempre stato l'interfaccia tra natura e cultura. Per questo motivo egli crede e spera che l'intelligenza artificiale si doti di questo sentire estetico: «L'uno o l'altro concordano nel riconoscere la necessità di una trascendenza che prende la forma, nel secondo, dell'interpretazione religiosa, e nel primo dell'emozione artistica... In entrambi, la chiusura cede, nel senso ampio, alla *dimensione estetica*.»¹¹ A questo punto è chiaro perché l'artista deve essere partecipe dello sviluppo: non per portare avanti l'innovazione e le potenzialità tecnologiche ma per creare il nuovo sentire tecnoumano, il nuovo cybermito creatore della nuova tecnosocietà. Un sentire che sorpassa il piano psicologico del mutamento, come vuole invece de Kerckhove, andando nel profondo: verso un'estetica che superi l'estetica.

¹¹ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 69

3. Pierre Levy: un confronto

Pierre Levy è senza dubbio più vicino al pensiero di Berger rispetto a de Kerckhove. Le basi teoriche di questo autore sono infatti all'interno della tradizione filosofica francese. È indicativo il fatto che egli sia stato allievo del noto filosofo francese Michelle Serres alla Sorbona. Il pensiero di Levy si rifà quindi alla tradizione filosofica francese cara anche a Berger. Una tradizione molto influenzata, tra le altre cose, dal pensiero post-strutturalista. Quello che si può chiamare "primo Levy" è sicuramente influenzato da molti autori di questo filone. Le teorie del primo Levy girano dunque intorno alla fortunata formula di "intelligenza collettiva". Questo concetto è sviluppato soprattutto nei testi *L'intelligenza collettiva, per un'antropologia de cyberspazio* (1994) e *Il virtuale* (1995).

Il punto attorno a cui ruota questo pensiero dell'intelligenza collettiva è il cyberspazio. L'intelligenza collettiva è estremamente vicina alla critica post-strutturalista della liberazione di un universo privo di centri e antigerarchico. Un sistema reticolare estremamente vicino al concetto di Rizoma. Per Levy siamo di fronte ad un cambiamento epocale: «Lo spazio del nuovo nomadismo non è né il territorio geografico né quello delle istituzioni o degli stati, ma uno spazio invisibile delle conoscenze, dei saperi, delle potenzialità di pensiero in seno alle quali si dischiudono e mutano le qualità d'essere, le maniere del fare società. Non gli organigrammi del potere, né le frontiere delle discipline, né le statistiche dei mercati, ma lo spazio qualitativo, dinamico, vivente dell'umanità che sta inventando il

proprio mondo.»¹ Anche Levy vede nelle potenzialità della tecnologia informatica un nuovo sviluppo antropologico, un nuovo cambiamento epocale. La trasmissione della conoscenza diventa il motore portante che irraggia tutte gli altri ambiti sociali. Il tutto dietro una concezione dello scambio reticolare. Secondo la mappa evolutiva dell'autore, all'interno della storia dell'uomo si possono sviluppare tre spazi antropologici diversi: un primo rapporto con la terra crea uno spazio cosmico in cui come matrice di conoscenza agiscono riti e miti. L'identità si iscrive in un rapporto con il cosmo e in un legame di alleanza con gli altri uomini. Il secondo spazio si sovrappone al primo e si caratterizza per l'invenzione dell'agricoltura, della scrittura, della città ecc. La scrittura diviene la modalità della conoscenza. L'identità si basa su un rapporto con il territorio. Un'altra sovrapposizione si trova nello spazio delle merci caratterizzato dal flusso. Il flusso delle merci deterritorializza scombuscolando i territori. Avere una identità vuol dire qui partecipare al flusso delle merci, delle comunicazioni e delle reti di produzione. Ma ecco che oggi stiamo entrando in un nuovo spazio antropologico: quello del sapere e dell'intelligenza collettiva. C'è una tripla novità: la velocità di evoluzione, la massa di persone chiamate in causa, la comparsa di nuovi strumenti. «Il ruolo dell'informatica allora e delle tecniche di comunicazione a supporto digitale non consisterebbe nel “rimpiazzare l'uomo” e neppure nell'avvalersi a una ipotetica “intelligenza artificiale”, ma nel favorire la costruzione di collettivi intelligenti in cui le potenzialità sociali e cognitive di ciascuno possano svilupparsi ed ampliarsi.»²

L'intelligenza collettiva è ovviamente insita in ogni società umana. L'uomo come essere sociale è un essere a intelligenza collettiva.

¹ P. Levy, *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 18

² *Ibid.*, p. 31

Quello che Levy chiama “psichismo” si riferisce alla capacità dell’uomo di essere un essere individuale composto da affetti collettivi e un essere sociale composto da individualità. Le due cose sono assolutamente inscindibili: «Il soggetto non è nient’altro che il suo mondo, a condizione che si intenda con questo termine tutto ciò che l’affetto contiene. Quindi, non basta dire che lo psichismo è aperto verso l’esterno, esso è *solo* l’esterno, ma un esterno infiltrato, percorso da tensione, complesso, transustanziato, animato da affettività. Il soggetto è un mondo impregnato di senso e di emozione. [...] Lo psichismo, per costruzione, trasforma l’esterno in interno (l’interno è una piega dell’esterno) e viceversa, poiché il mondo sensibile è sempre già immerso nell’elemento dell’affetto»³ Insomma ogni società si è composta su queste basi. Proprio queste basi compongono il virtuale. L’affettività, ciò che caratterizza lo psichismo, è un funzionamento psichico distribuito, parallelo, rizomatico e non lineare: «Un affetto è, più genericamente, un cambiamento di stato della mente, un differenziale della via psichica. Simmetricamente, la vita psichica appare come un flusso di affetti.»⁴ La potenza del virtuale si pone in queste osservazioni. Per Levy c’è grossa differenza tra la dicotomia virtuale/attuale e quella possibile/reale. Il possibile è un qualcosa di già costituito che rimane latente e non varia nel momento della realizzazione. Per fare un esempio, un programma informatico contiene la sua realizzazione prima di essere messo in pratica, non c’è alcuna creazione in quanto tra possibile e reale c’è una differenza puramente logica. Il virtuale invece è problematico. Il virtuale è un nodo di tendenze e problematiche che attraversa una data situazione e che, attraverso uno sforzo creativo, si attualizzerà. Se il programma informatico

³ P. Levy, *Il virtuale*, op. cit., p. 100

⁴ *Ibid.*, p. 97

appartiene alla coppia possibile/reale, l'interazione tra l'uomo e il computer appartiene alla coppia attuale/virtuale in quanto qui si presenta un vero e proprio spostamento di statuto. Il virtuale è una creazione di problematica a cui l'attuale risponde. L'attualizzazione delle tecniche, dei simboli e dei segni della varie civiltà è prodotta dalle problematiche virtuali che si sviluppano man mano. La grandezza del cyberspazio sta proprio nell'aprire nuove virtualità. Se usato "bene" esso potrebbe darci un progetto di civilizzazione incentrato su collettivi intelligenti, un nuovo modo di essere.

La teoria di Levy è ovviamente più complessa di come qui è stata descritta. Il fattore interessante a mio avviso sta nell'aver evidenziato un nuovo modo di analizzare le nuove tecnologie sotto lo sguardo di una visione non lineare. La vicinanza con Berger sta in primo luogo nell'aver visto la complessità di un universo nuovo in cui «ogni nuova concatenazione, ogni "macchina" tecnosociale aggiunge uno spazio tempo, una cartografia specifica, una musica peculiare a un groviglio elastico e complesso in cui le estensioni si sovrappongono, si deformano e connettono, in cui le durate configgono, interferiscono e dialogano le une con le altre.»⁵ Un universo non più riconducibile ad un'analisi deterministica.

I paralleli tra Berger e Levy sono molti. Si potrebbe quasi affermare che in un certo senso il primo Levy sia quasi un prosecutore spirituale di Berger. Il discorso sulla coscienza individuale e sociale è anche esplicito da Berger sotto la distinzione de saussuriana di *Langue* (atto collettivo) e *Parole* (atto individuale): «Tenendo presente che non si tratta di due coscienze separate ma piuttosto di due tipi di coscienze che agiscono su differenti livelli ma che continuamente interagiscono l'uno con l'altra.[...] Ancora una volta,

⁵ *Ibid.*, p. 12

sia la coscienza individuale che la coscienza sociale e, di conseguenza sia lo spazio individuale che lo spazio sociale, funzionano interdipendentemente, con il quale si intende che, al di là dei loro rispettivi limiti “categoriali”, i movimenti che li trans-generano li guidano dentro una unità dinamica di un nuovo tipo, trans-individuale e trans-sociale.»⁶ È chiaro che per Berger le due coscienze sono assolutamente interdipendenti e che si generano e influenzano a vicenda. Questo comporta una visione della società come collegamento reticolare tra membri attraverso simboli, comportamenti, tecniche ecc. Si può tranquillamente vedere una stretta analogia tra la citazione riportata sopra da Berger e questa di Levy: «lo psichismo sociale, quindi, può essere pensato come un ipertesto frattale, un’ipercorteccia che si riproduce in modo simile su scale di grandezza diverse passando attraverso psichismi transindividuali di piccoli gruppi, anime individuali, menti infrapersonali.»⁷ Da queste basi si possono trarre molti parallelismi tra i due autori come quello a proposito del concetto di virtuale. Berger già nel ’91, prima dell’uscita del suo *Il virtuale giubilatorio*, riteneva che ogni società è una realtà virtuale. Con questo egli voleva dire che ogni civiltà ha al suo interno le potenzialità, prodotte da tecniche e simboli, che poi verranno attualizzate e vissute dai membri: «Fin dall’emergenza dell’ *homo sapiens*, le culture non sono altro che dei *data suits*, quegli abiti di dati indossati dalle società per convalidare ciò che esse chiamano la realtà assieme alla rappresentazione che danno a se stesse di tale realtà.»⁸ Continuando su questa linea egli afferma, al pari di Levy, che la virtualità è un atto creativo. L’arte è l’atto virtuale per eccellenza. Anche Levy riterrà più tardi che l’arte debba tenere attiva la potenza della virtualità.

⁶ R. Berger, *L’origine du futur*, Edition du Rocher, Monaco 1996, p. 4.

⁷ P. Levy, *Il virtuale*, op. cit., p. 60

⁸ R. Berger, *Il nuovo Golem*, Op. cit. p. 142

Ma a questo punto occorre fare una precisazione. Si suppone infatti che anche nel caso di Levy il ruolo dell'arte sia percepito ancora in maniera poco critica. L'arte è qui considerata in maniera meno stereotipata che in de Kerkchove ma comunque ancora ancorata a concezioni classiche. È senza dubbio vero che anche Levy pensa che per creare questa liberazione del cyberspazio, questa nuova società, gli artisti siano fondamentali. Il problema è che egli non arriva a considerare l'arte come un nuovo sentire, come determinazione dell'oltreumano. L'arte è ancora presa all'interno di determinazioni teoriche classiche quali artisti o opere. Manca quella profondità estetica che in Berger, derivante da studi di estetica, è forte. Non che Berger pensi all'insufficienza di queste determinazioni. Egli, lo ricordiamo, è stato un inflessibile organizzatore di eventi, promotore di nuovi artisti e critico. Il punto è che, come abbiamo già visto, Berger pensa l'arte anche nella sua essenza ontologica: come sentire più profondo e sottostante a qualsiasi atto. Si può avvicinare al mito o alla religione fatto sta che l'estetica è presa nella sua categoria più aperta: quella appunto dell'esperienza che sorpassa e determina la razionalità.

Comunque al di là di quest'ultima seppur fondamentale osservazione non c'è dubbio che il pensiero di Pierre Levy è in linea con quello di Berger molto più del teorico americano sopra esplicitato. In Levy, per lo meno il primo Levy, continua nello studio sui media quella profondità filosofica francese che spesso, non sempre, si è rilevata tra le più fertili catalizzatrici di conoscenza.



L'estetica per René Berger

BERGER E L'ESTETICA

1. L'estetica come sentire generalizzato

Si sa che l'estetica è una disciplina nata in un ben determinato periodo storico. Il termine nasce infatti intorno al Settecento e precisamente con Baumgarten. In questo periodo, con lo sviluppo delle scienze, si assiste ad una vera e propria sistematizzazione del concetto di arte all'interno della più vasta scala sociale: si assiste cioè alla nascita del concetto di "belle arti". «Per il momento va detto che la cultura estetica settecentesca rappresenta comunque, rispetto a un passato più o meno lontano, un evento nuovo. Essa rinvia ad una diversa organizzazione dell'esperienza sociale dell'arte, sia sul piano dei soggetti (l'artista e l'amatore d'arte) che delle istituzioni artistiche dell'età moderna (il museo e l'accademia).

Soprattutto si afferma di essa l'idea moderna di arte, fondata sulla connessione di certe attività con la bellezza, dunque sul riconoscimento di un loro dominatore comune. [...] Si comincia cioè a parlare di "belle arti" e di quella loro organizzazione in sistema, che le distingue dalle scienze, dalle professioni e dai mestieri, vale a dire da tutto ciò che avrebbe per scopo non la bellezza o il sentimento di piacere, ma la soddisfazione dei bisogni materiali dell'uomo.»¹ È precisamente questo che accade intorno al settecento. Una sistematizzazione all'interno dei campi sociali, sempre più delimitati dalle scienze, di tutto ciò che riguarda il piacere e il bello.

¹ M. Modica, *Che cos'è l'estetica*, Editori riuniti, Roma 1997, p. 24

Ma a ben guardare questa visione storica dell'estetica ha delle falle. Infatti questa determinazione non tiene abbastanza conto dell'idea di estetica come campo dell'esperienza in generale. Così l'estetica, in quanto filosofia in generale, non ha nell'arte il suo statuto. L'arte diventa un momento, probabilmente fondamentale, dell'esperienza. Questa concezione porta a vedere nell'estetica un sentire più profondo del semplice sistema delle "belle arti". Un sentire l'esperienza all'interno del flusso della vita. «Ciò che conta, in una riflessione estetica, non è la cosiddetta "esperienza artistico-estetica" nella sua presunta specificità, ma il senso dell'esperienza come tale. Ciò che conta, meglio, è il chiarimento delle condizioni di possibilità della conoscenza e dell'esperienza.»² Questa è la visione di un'estetica allargata. Di un'estetica che non ha più il suo centro nell'arte ma diventa motivo di conoscenza pari alla ragione. Non un ritorno verso un idealismo ineffabile ma una consapevolezza di qualcosa che esiste ed insiste prima della razionalizzazione formale e che determina la stessa.

Da un punto di vista ancora improntato su di una storia dell'estetica, ciò a cui si assiste, con il diminuire degli studi strutturalisti, è un ritorno dell'estetica come filosofia generale. Questo è vero sia in Francia con il post-strutturalismo, sia in Italia negli anni Ottanta. A testimoniare questo ritorno c'è la ripresa di filosofi quali Nietzsche, Wittengstein, Benjamin. Un movimento filosofico che «in quegli stessi anni - gli anni Ottanta -, infatti, ha assistito a una dilatazione del campo dell'estetica, che, dalla situazione di marginalità e di virtuale cancellazione cui sembrava relegarla la critica strutturale e semiotica, è tornata ad acquistare legittimità.»³ Sicuramente Berger si avvicina per molti versi a questo ritorno dell'estetica come sentire

² *Ibid.*, p. 87

³ P. D'angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, op. cit., p. 248

generalizzato, come conoscenza di ciò che non è conoscibile razionalmente. Ciò è evincibile già dalla critica allo strutturalismo operata sin da *Scoperta della pittura e Arte e comunicazione*. Ricordiamo che in *Arte e comunicazione* egli, dopo aver dimostrato l'insufficienza di ogni chiusura disciplinare, afferma che «lungi dall'escludersi, le diverse attività articolano per approssimazioni successive i percorsi del pensiero alle prese con l'esistenza» e che «ogni conoscenza è una costruzione che implica un punto di vista determinato. Ogni conoscenza è anche una impresa strategica, che procede per eliminazione e per scelta.[...] Ogni disciplina ha il suo punto d'appoggio fuori di se stessa», fino ad affermare che «è al livello del corpo, in tutto il senso della parola, che comincia il processo di significazione caratterizzato dal suo potere di radunare dei segni.»⁴ Prima di qualsiasi determinazione logica c'è, per l'autore, un sentire con il corpo. In linea – sarebbe meglio dire in anticipo - con il cambiamento filosofico di quegli anni Berger sottolinea che è proprio fuori dalle formalizzazioni che bisogna trovare il punto d'appoggio: questo fuori è l'estetica.

Questa visione non è semplicemente un ritorno all'ineffabile, un ritorno all'idealismo. Berger sa benissimo l'importanza delle forme. Egli è assolutamente ben attaccato al piano empirico. Per Berger l'arte e gli artisti sono di vitale importanza. Non c'è testo dell'autore che non parli di questa importanza. Infatti, agli occhi dell'autore, l'arte resta il catalizzatore principale di questo sentire. Sono le opere d'arte che ci rimandano il fondamento di un'epoca. Se noi conosciamo qualcosa degli antichi lo dobbiamo alle loro produzioni artistiche. Il punto sta dunque nel fatto che l'opera d'arte non si limita ad una determinazione formale, essa non è pura comunicazione in

⁴ R. Berger, *Arte e comunicazione*, op. cit. p. 83

quanto, come abbiamo già visto, con essa «non si tratta più né di cifrare né di decifrare: l'arte trasforma l'atto di comunicare in una genesi.»⁵ L'arte non è né rinchiusa all'interno di un sistema e né considerata come utilitaria rispetto alla società o alla tecnica. Il nuovo sentire è qualcosa che ci appartiene non solo come esseri sociali ma come esseri in se stessi. L'atto artistico è un atto liberatorio e immaginativo sia individuale che sociale. Un atto generativo che crea le forme dove l'uomo può riconoscersi. L'atto per eccellenza che mantiene il legame con quel sentire generalizzato di cui si sta parlando.

Per Berger è l'arte contemporanea ad averci fatto vedere le falle all'interno delle concezioni estetiche nate con il sistema delle "belle arti". «Ora tutto ciò oggi non ha più corso. L'arte contemporanea rinnega il suo tributo all'Arte. Con la nuova generazione cambiano anche le nostre aspettative. Verità, bellezza, essenza, tre criteri che ancora ieri fungevano da ancora, sono spazzati via dal flusso di una attività sempre più mobile.»⁶ Il sistema delle "belle arti", già da queste poche righe, è completamente spazzato via. È l'arte contemporanea, da Duchamp, ad aver messo in crisi il tentativo di trovare un ambito privilegiato all'arte, un ambito non problematico e rassicurante. Infatti, afferma Modica, «l'attuale riconoscimento della grande latitudine del concetto di estetica, come l'idea di estetica in quanto scienza moderna, dà una determinata esperienza sociale e culturale dell'arte. Se a tale esperienza si volesse dare un nome, si potrebbe forse dire che essa coincide con la crisi, se non con il definitivo tramonto, della moderna cultura estetica»⁷, tramonto avvenuto grazie all'arte contemporanea. Grazie all'arte

⁵ *Ibid.* p. 137

⁶ *Ibid.* p. 81

⁷ M. Modica, *Che cos'è l'estetica*, op. cit., p. 97

contemporanea, per Berger, l'estetica non può più ridursi ad una sistematizzazione concettuale in quanto essa è tutto ciò che concerne il sentire pre-significante, l'*episteme* foucaultiano, o, in altri termini, l'oltredisciplinare: il sentire che fonda le società, il nocciolo duro nel quale l'individuo si riconosce empaticamente con gli altri individui. L'oltredisciplinare non è altro che questo: ritrovare il sentire fondatore che, prima di qualsiasi atto, determina le civiltà, il mito regolatore dell' essere sociale.

Con l'avvento delle nuove tecnologie l'abbandono iniziato dall'arte contemporanea rispetto al sistema delle "belle arti" è compiuto. «Schematicamente si può dire che la pittura è stata per molto tempo considerata – dal Rinascimento o dal XVIII sec. almeno – come un sistema destinato a rappresentare la natura, "magazzino d'immagini", nella quale si riforniscono contemporaneamente il pubblico (limitato ad una classe d'amatori ricchi) e i pittori, di cui lo statuto sarebbe accademico o di una compagnia, in breve di una istituzione.»⁸ Ma, con l'avvento delle nuove tecnologie, «Pittura, scultura, architettura sfuggono alle definizioni. La ricerca di un'essenza appare sempre meno utile. La ieraticità dei generi è abbandonata da tempo. Le nozioni di soggetto, di figurazione, le nozioni di mestiere, di tecnica e anche le nozioni di genio, di talento, di fattura personale stanno subendo la stessa sorte; esse cessano in ogni caso di apparire come degli elementi costitutivi.»⁹ A questo punto entrano in gioco tutti gli elementi che abbiamo visto fin'ora a proposito dei cambiamenti sociali e che riguardano tra le altre cose il passaggio dall'arte fatta all'arte che si fa, all'arte dinamica. Berger è uno dei primi ad aver messo in evidenza la dinamicità sociale. È una costante di tutto il suo pensiero il cambiamento da una cultura fissa

⁸ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit. p. 48

⁹ *Ibid.*, p. 66

ad una in divenire. Questo passaggio è caratterizzato anche da una considerazione della molteplicità come nuovo stadio dell'essere: il multiplo «modifica la base stessa che ha instaurato l'originale; la molteplicità produce degli esseri transitori di cui la transitorietà, lontana dall'essere una imperfezione, è una condizione d'origine e d'esistenza.»¹⁰

Questi concetti formano le basi dell'estetica di Berger. Tutto ciò che abbiamo visto fin'ora verrà sviluppato, negli anni Novanta, attraverso un progressivo passaggio dal solido al fluido. Sotto una visione dell'arte inscindibile da un contesto generale, che sia esso sociologico o filosofico, egli afferma che il solido, caratterizzato da monumenti, tombe, templi, era un modo di ergere il simbolo contro la minaccia dell'oblio. Con la prospettiva si passa ad un altro stadio del simbolico, sotto forma di pseudo-realtà. Ma con l'avvento dell'incisione si imbecca la via della virtualità: la moltiplicazione delle immagini. Inizio di fluidità in cui le immagini si moltiplicano e viaggiano. Il processo viene ripreso dalla fotografia. Con l'avvento del cinema arriva il movimento: l'originale cade definitivamente per una fluidità in movimento. Il punto culminante si riscontra con la televisione. La fluidità, come si vede, è determinata dallo sviluppo tecnologico.

Lo sviluppo tecnologico, dunque, crea una società fluida che cambia le regole artistiche. Più profondamente cambia l'intero nostro essere. Attraverso una visione che riesce a superare la dicotomia tra estetica come disciplina moderna ed estetica come disciplina antica, Berger propone una visione di mezzo che riesce a tener conto di tutte e due le alternative. L'insieme di regole caratterizzate dalla determinazione disciplinare non sono altro che un tentativo, sempre

¹⁰ *Ibid.*, pag. 58

mancato, di razionalizzare il sentire estetico generale dell'essere umano. Ma per arrivare a quest'ultimo stadio, a quello cioè di un nuovo sentire sociale, è necessario passare per le regole con le sue distinzioni di pubblico, artisti, gallerie, musei e, soprattutto, forme. La forma, il dispositivo, governa le regole di espressione. Solo attraverso le forme si può arrivare alla visione sottostante che governa le società. L'importanza degli artisti sta nella loro capacità di rimettere continuamente in discussione le regole date per universali. Creando senza bisogno di un fine, essi coniugano il fare, il sentire e il produrre all'interno di un'opera, o una produzione, che ci porta ad interrogarci sulla nostra stessa esistenza. In un periodo di mutamenti come il nostro solo gli artisti possono mostrarci il nostro nuovo sentire *tecnoumano*. Il nostro nuovo oltredisciplinare. Il sentire estetico, che come adesso vedremo, prende le sembianze del mito.

2. L'estetica e il mito

Fino ad ora abbiamo trascurato l'importanza che Berger pone nel mito. Infatti, dietro al discorso sino a qui sviluppato, si può dire che il mito ha un ruolo di estrema importanza. Esso si configura come il sentire attorno a cui ruotano le società. Anzi per Berger il mito è la forma principale e più spontanea di quel sentire estetico generale di cui sopra si parlava.

Per prima cosa diamo un quadro di come l'autore intende il mito. La concezione mitica dell'autore parte proprio da quella critica allo strutturalismo di cui sopra si parlava. In un capitolo de *La telefissione*, intitolato indicativamente *Al di là o al di qua dello strutturalismo*, si trova il punto focale della concezione mitica dell'autore. Berger critica proprio quell'idea di pensiero selvaggio come pensiero razionale ipotizzata da Levi-Strauss: «Questa promozione del pensiero selvaggio al piano del pensiero logico, si oppone alla spiegazione formulata un tempo da Lévy-Bruhl sotto il nome di "Legge della partecipazione", che il suo stesso autore aveva abbandonata al termine della sua via. Oggi però, per un mutamento antropologico significativo, proprio la "partecipazione" (Lévy-Bruhl aveva rinunciato al termine "legge") sembra meglio rendere conto di certi fenomeni che lo strutturalismo altera o trascura.»¹ Proprio quest'idea di partecipazione accompagna la considerazione del mito. Ridurre il mito alla sola scomposizione in parti analitiche porta ad una perdita del legante sociale, di quella partecipazione che si fonda principalmente su un sentire comune, il quale tiene insieme i membri

¹ R. Berger, *La telefissione*, op. cit. pag. 76

di una società. La partecipazione mitica è al livello della dimensione estetica. Per Berger la televisione, come tutte le nuove tecnologie, vanno considerate nella loro valenza mitica. Il mito infatti è ancora radicato all'interno della società. La dimensione mitica ha la sua universalità proprio in quel sentire universale estetico fondatore di ogni civiltà. Questo sentire è assolutamente irrazionale. «L'intensità e la complessità della partecipazione mitica, infatti, sono legate meno ad una intelligenza approfondita del mito che alla sua celebrazione nei riti ai quali prende parte la collettività e che mette in gioco, insieme coi movimenti collettivi – danza, recitazione, gesticolazione – l'intervento sensoriale di tutti.»² Premere il bottone per accendere la televisione diventa il rituale e lo schermo televisivo il nostro nuovo sciamano.

È facile arrivare ora a ciò che in questa sezione dell'estetica di Berger stiamo ripetendo senza sosta. È evidente che se per Berger il mito è il sentire regolatore di ogni civiltà, ciò che ci serve oggi è il nuovo oltredisciplinare, la nuova integrazione simbolica, la quale prende forma di mito. Tutto ciò è in fin dei conti la linea sottostante ad un testo come *L'origine del futuro*. La domanda che si pone Berger diviene allora: «Gli Dei antichi erano conformi agli uomini; essi erano dei antropomorfi, ed erano familiari con la loro storia, la quale includeva episodi gloriosi e selvaggi. Non è possibile che l'avvento degli dei "tecnomorfi" potesse derivare da una nuova metamorfosi la quale, dopo Efeso e Prometeo, vorrebbe perseguire l'avventura umana attraverso la luce della *tecno-Atena*?»³ Se la nuova avventura umana sarà sotto l'insegna di una tecno-Atena non si può dire con certezza. Si può però affermare che per l'autore la nuova Visione annunciatrix che illuminerebbe il nostro futuro si

² *Ibid.*, pag. 77

³ R. Berger, *L'origin du futur*, op. cit. p. 133

costituisce sotto l'insegna del mito. Di un mito riveduto e generalizzato, un mito che non è rinchiuso in un passato arcaico ma che ancora ci determina, un mito che non si può ridurre a delle divisioni metodologiche in quanto esso è tutto tranne che razionale. Un mito, per concludere, che sale da questo piano generalizzato per entrare in noi attraverso le nostre immagini, le nostre visioni, quelle visioni cui l'uomo si impadronisce, «la cui potenza genera la sua potenza. Su di esse coordina la propria storia, di cui esse costituiscono il luogo geometrico. È di lì infatti che scaturiscono le stupefacenti decisioni, le prospettive, le intuizioni folgoranti, le esattezze del giudizio, le illuminazioni, le inquietudini incomprensibili, e anche le stupidaggini.»⁴

⁴ P. Valery, *introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, Abscondita, Milano 2002, p. 18

3. Le arti tecnologiche

Berger non fa che ripetere l'importanza degli artisti: «l'artista "animatore di spirito" rimette in questione lo stesso nostro movimento terminologico, le nostre classificazioni, i nostri apparecchi culturali interi.»¹ l'artista allora come rifondatore dell'integrazione simbolica e quindi sociale, ha una importanza capitale all'interno del panorama culturale. Non è un caso che Berger sia stato un grande promotore di artisti attraverso le sue associazioni e attraverso il ruolo di direttore del Museo Cantonale di Losanna.

L'artista viene visto come colui che deve far vedere il lato buono dell'avanzamento tecnologico, deve riuscire ad ovviare alla strumentalizzazione fatta dai media e nel senso più profondo ridefinire la società. Quello dell'artista è un ruolo fondamentale. È ciò che stanno facendo molti artisti oggi i quali «all'immagine come menzogna e propaganda e ai media come puri e semplici "mezzi di trasporto" unidirezionali, gli artisti – dall'Estremo Oriente all'Occidente – stanno rispondendo, esplicitamente negli ultimi tre decenni, con una prospettiva "transculturale".»² Che gli artisti si applichino in questi campi è di vitale importanza. Le vie più intuitive portano ad una profondità maggiore rispetto al pensiero logico razionale. Se con l'incrocio tra uomo e macchina bisogna rifondare il nuovo sentire, occorre dunque appellarsi a coloro che utilizzano, nel pieno del loro fare, un sentire più intuitivo che razionale. Senza

¹ R. Berger, *La mutation des signes*, op. cit. p. 53

² M. M. Gazzano, *Tra neotelevisione, arti elettroniche e democrazia*, in *Neotelevisione*, op. cit., p. 80

ripetersi diciamo che i mutamenti apportati dall'influsso della tecnologia sull'arte sono molteplici. Berger nel corso della sua vita non ha fatto altro che aggiornare continuamente gli sviluppi in una continua messa a punto della situazione. Berger sa benissimo che avere un'idea dell'estetica come sentire generalizzato pone dei problemi in quanto rischia così di dissolvere le differenze all'interno del concetto generale di esperienza. Si rischia di appiattire il tutto dietro una visione ontologica. Le tecnologie portano un nuovo modo di fare arte a cui bisogna approcciarsi in maniera nuova. Esse, come dice Costa, «memorizzano il mondo esterno ma, nel momento stesso, lo traducono nei termini dei meccanismi e della fisiologia della loro memoria e lo restituiscono così tradotto; esse cioè non sono specchi.»³ Insomma se tutto questo ci serve per arrivare ad una nuova società è di vitale importanza non perdersi nelle derive ontologiche, per quanto importanti, ma restare attaccati anche all'empirico, e questo è proprio ciò che fa Berger. Questo atteggiamento lo si trova già in *Scoperta della pittura*, in cui, come abbiamo visto, si tenta un'estetica applicata, la quale, attraverso le forme dell'arte, arriva a comprendere le profondità dell'essere. Da questo punto di vista la metodologia di Berger non è cambiata.

Possiamo dire che gli apporti all'arte più specifici arrivano all'incirca con *L'effet des changement technologique*. Prima egli si era cimentato in una visione complessiva della situazione accordando all'arte una posizione privilegiata all'interno di un'analisi più generale. Il fattore importante è che per l'autore con la riproducibilità tecnica si assiste ad una divisione della tecnica: da una parte lo sviluppo della tecnologia e dall'altra l'utilizzo artistico della tecnologia. Il tutto all'interno della più ampia categoria di

³ M. Costa, *Dimenticare l'arte*, FrancoAngeli, Milano 2005, p. 76

tecnocultura. Il termine “arti tecnologiche” deriva proprio dal fatto che queste arti «si propongono una visione e una finalità espressamente artistica, nell’ambito di una relazione organica con l’una o con l’altra delle nuove tecniche impiegate, sia isolatamente, sia in combinazione fra loro.»⁴

Questo nuovo modo di concepire l’arte attraverso le “arti tecnologiche” apporta cambiamenti mai visti alla tradizione. L’esperienza dell’arte è dunque profondamente cambiata. In particolare egli enumera tre punti caratterizzanti:

- 1) L’arte si dota di una configurazione multimediale. A differenza delle opere tradizionali, le quali si suddividevano in ambiti ben precisi in base al supporto, si assiste ora ad un miscuglio che comprende immagini, suoni, laser ecc.
- 2) Le nuove arti tecnologiche creano spazi e durate di tipo nuovo. Le arti tradizionali erano ben collocate in ambiti predisposti, musei, appartamenti, gallerie, cosa che non accade oggi.
- 3) A differenza delle opere tradizionali, le opere tecnologiche non mirano a soddisfare una pratica costituita (guardare un film al cinema, guardare lo spettacolo a teatro, ascoltare la musica al concerto) ma creano un *Ereignis*, contemporaneamente un evento ed una esperienza, che genera nuove pratiche ibride.

Da queste premesse Berger arriva a considerare uno sviluppo dell’intelligenza artificiale che vada verso una creatività artistica. Da qui l’integrazione creativa tra uomo e macchina che queste arti ci dimostrerebbero. L’artista deve collaborare con lo scienziato nella comprensione dell’avvenire.

⁴ R. Berger, *L’origin du futur*, op. cit. p. 96

Nel '95, in un testo poi integrato all'interno de *L'origine du futur*, Berger espone probabilmente la più completa sistematizzazione del panorama delle arti tecnologiche, a mio avviso ancora utile oggi:

- 1) Videoarte: la quale ricorre al video recorder Computer art: computer graphic, digital art, computerizzazione, le quali fanno ricorso al computer
- 2) Oleografia: arte oleografica, ologrammi che hanno ricorso al laser
- 3) Reprografia: arti che hanno ricorso alla tecnica della fotocopia
Arti telematiche: conferenze o colloqui via satellite, radio, TV ecc.
- 4) Realtà virtuale: producono nuove dinamiche all'interno di cyberspazi
- 5) Artificial Life, si sforza di dare luogo a dei procedimenti artistici che coniugano l'informatica con l'intelligenza artificiale.

Due parole sulle principali arti appena enumerate possono essere d'aiuto. Delle prime due parleremo ampiamente nei due capitoli successivi in quanto Berger accorda a queste un ruolo importante nel panorama artistico.

Il Laser (acronimo di *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*) è prodotto da una eccitazione dei fotoni in un tentativo di propagazione verso una determinata direzione. Il problema è che il Laser viene generalmente usato in ambito militare nella creazione di armi sempre più potenti. L'importanza degli artisti risiede nel «prevenire tutto ciò attraverso la deviazione delle tecniche dalla loro potenza totalitaria e permettendo così lo sviluppo della loro creatività virtuale: questo è la produzione del Senso.»⁵ Un utilizzo interessante

⁵ *Ibid.*, p. 110

del laser è nell'arte oleografica. Un'arte, la quale, attraverso una doppia emissione Laser, produce delle immagini tridimensionali. I maggiori artisti che si cimentano con il Laser sono per l'autore: Carl Frederik Reuterswärd, Rick Silberman nel passato e Dieter Jung, Suzan Gamble and Michel Wenyon oggi. Questi sono per l'autore coloro che meglio hanno prodotto dei dipinti-sculture con la luce.

La Realtà Virtuale, senza inoltrarci nei meandri del concetto di virtuale, è essenzialmente un luogo dove ricevere un'esperienza multisensoriale in un ambiente sintetico simulato. Per ora i traguardi artistici maggiori sono stati prodotti dai cyberartisti agenti nel cyberspazio. Il cyberspazio permette altre potenzialità espressive attraverso internet. «Invece di creare un lavoro individuale che è trasmesso a un sempre crescente pubblico (unidirezionalmente) questi artisti, lavorando nel sistema delle telecomunicazioni, stanno sperimentando un nuovo paradigma per la produzione culturale invitando lo stesso pubblico a partecipare alla produzione – uno dei loro obiettivi è quello di creare una genuina comunità virtuale che sia capace di evolversi attraverso l'interazione.»⁶ Il maggiore artista in questo campo è senza dubbio Roy Ascott.

Un'altra importante produzione artistica è quella dell'Intelligenza artificiale. È inutile approfondire troppo questo argomento in quanto esso è il filo rosso di tutto il discorso dell'ultimo Berger: un tentativo di coniare creatività e tecnologia. Essa infatti «oltre alle ricerche perseguite in vista di creare esseri ibridi suscettibili di un comportamento autonomo, si sforza di fare posto a degli sviluppi artistici congiungendo le risorse dell'informatica con quelle dell'intelligenza artificiale.»⁷

⁶ *Ibid.*, p. 112

⁷ R. Berger, *La mutation au vif, vers une nouvelle interface*, reperibile sul sito dell'autore: http://college-de-vevey.vd.ch/auteur/rene_berger.htm, traduzione dell'autore

4. La videoarte

Tra le arti tecnologiche cui Berger ha riposto maggior attenzione c'è senza dubbio la videoarte. Uno dei motivi per cui essa è stata così tenuta in considerazione dall'autore è senza dubbio che essa ha avuto uno sviluppo maggiore, soprattutto intorno agli anni Ottanta, di tutte le arti sopra enumerate. Anzi possiamo affermare senza indugio che la videoarte si è disposta, dopo la fotografia e il cinema ovviamente, come l'arte fatta con una tecnologia maggiore del Novecento.

La videoarte, come si intuisce, ha la sua essenza formale nella tecnologia video. «La fotografia e il film sono delle scritture nelle quali la luce – naturale o artificiale che sia – è intrappolata e controllata per mezzo della tecnica. Affascinanti scritture con la luce, esse tuttavia agiscono per proiezione, rielaborando le ombre – con le regole della fotogenia – come nella caverna di Platone.[...] Nel video accade esattamente il contrario. Il dispositivo elettronico agisce non per proiezione ma per emissione di luce. Il televisore, il monitor, il computer sono delle lampade accese dentro le quali noi guardiamo. Ne risulta che il nostro corpo è lo schermo delle immagini elettroniche, non viceversa, e che il video è una scrittura nella luce, non con la luce.»¹ La tecnologia video è dunque la stessa della televisione. Per questi motivi occorre ritornare alle riflessioni dell'autore sull'immagine televisiva per comprendere meglio ciò che l'autore vede nella videoarte. Proprio per gli argomenti sopra elencati Berger già ne *La telefissione* spiegava i

¹ M. M. Gazzano, *Sulla linea dell'avanguardia: la videoarte nelle storie del cinema*, in L. Albano (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Bulzoni, Roma 1999

motivi della differenza tra immagine cinematografica e televisiva. Nel cinema l'impressione di realtà si produce nel momento della proiezione, è una impressione sempre mancata rispetto all'atto di ripresa originale: l'immagine si caratterizza in quanto rappresentazione. Nella televisione ciò che accade è che l'impressione di realtà coincide con l'azione mentre si svolge: l'immagine diventa trasmissione. Tutto ciò porta Berger ad affermare che «la televisione compie l'impresa mai realizzata di far coincidere il vero, l'immaginario e il reale alla punta estrema del presente.»² Continuando su questa linea Berger arriva a paventare un vero e proprio scombussolamento linguistico operato dalla televisione. Infatti per Berger la televisione supera completamente il significante nell'atto del parlare. Per comunicare, come abbiamo visto, si ha bisogno di un significato e di un significante. Il significante coincide, nell'atto comunicativo, con il referente, il significato. Nell'immagine televisiva, proprio per il fatto che essa fa coincidere l'azione con la trasmissione, c'è un porsi dell'immagine immediatamente sul referente, saltando così la tappa del significante.

Queste argomentazioni ci portano direttamente all'interno delle considerazioni sull'immagine video. Mentre il cinema ha la sua caratteristica in ciò che si potrebbe chiamare un "passato ripassante", la televisione invece ha la sua caratteristica nel porsi in un sempre presente. La dimensione temporale prende il sopravvento. «La fotografia e i film, – ci dice di nuovo Gazzano – con il privilegio accordato all'occhio – sia pure meccanico – hanno contribuito con inesausta energia ad estendere la nostra percezione dello spazio[...] Il video invece, come sottolinea Gianni

² R. Berger, *La telefissione*, op. cit. p. 27

Toti, ci accompagna sulla soglia del tempo ci fa intravedere - e a volte mettere in immagini – la “profondità di tempo”»³ Il punto è d'altronde sulla stessa linea di ciò che ci dice Deleuze in una parte, troppe volte ignorata, del suo *L'immagine tempo*: «L'aspetto moderno dell'automa è il correlato di un automatismo elettronico. [...] Le nuove immagini non hanno exteriorità (fuori campo), non più di quanto non si interiorizzino in un tutto. [...] L'organizzazione dello spazio vi perde le proprie direzioni privilegiate, e anzitutto il privilegio della verticale, testimoniata ancora dalla posizione dello schermo, a vantaggio di uno spazio onnidirezionale che non cessa di variare i propri angoli e le proprie coordinate, di scambiare la verticale e l'orizzontale.»⁴ L'immagine elettronica si caratterizza quindi per il suo essere un magma modulabile, «un flusso di energia luminosa costante nel tempo e nello spazio»⁵ che produce uno spazio senza più punti di riferimento, senza verticali a vantaggio di una temporalità libera bergsoniana; non più uno stampo della realtà, come ancora era il cinema, ma probabilmente, come dice Gazzano, «il passaggio dall'epoca dell'immagine specchio a quella dell'immagine-oggetto.»⁶ Una terra di mezzo in cui le visioni prendono forma in un divenire elettronico all'interno di uno spazio magmatico. Le concezioni spaziali e temporali che la fisica classica ci ha insegnato cadono. Al posto di azioni da guardare, da percepire, l'arte video ci mette di fronte flussi da vivere.

Probabilmente proprio alla prima delle due opzioni appena dette ci relega la televisione, quella appunto del semplice atto di guardare.

³ M. M. Gazzano, *Sulla linea dell'avanguardia*, op. cit. p.

⁴ G. Deleuze, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 2006, p. 239

⁵ A. Amaducci, *Il video, l'immagine elettronica creativa*, Lindau, Torino 1997 p. 22

⁶ M. M. Gazzano, *Passaggi teorici dal cinema alla video arte*, in V. Zagarrio (a cura di), *Cine ma Tv*, Lindau, Torino 2004, p. 207

È senza dubbio vero che la videoarte nasca anche come critica al sistema televisivo. Prima di inoltrarci in questo argomento bisogna ricordare le distinzioni fatte da Berger nel '76 a proposito della televisione dando una prima intuizione del fenomeno della videoarte assolutamente in anticipo sui tempi. Egli divide all'epoca la televisione in: macro-televisione, meso-televisione e micro-televisione. La prima è la televisione di massa ed ha come supporto le onde elettromagnetiche. La seconda è la televisione locale-regionale e ha come sostegno il cavo. La terza, anticipatrice del video creativo, si basa sul video portatile. Negli anni Novanta Berger aggiorna questo elenco aggiungendo la mega-televisione cioè la televisione via satellite che ha la capacità di sorvolare i confini nazionali. Con queste distinzioni Berger dimostra come si possa considerare la televisione un fenomeno molteplice e non solo unitario. La macro- e mega- televisione sono le televisioni istituzionali, quelle che hanno come obiettivo di arrivare al maggior numero di pubblico sotto l'imperativo economico. Esse producono un sistema omeostatico. La meso-televisione mette in discussione gli stereotipi delle due televisioni precedenti, iniziando a farci vedere i loro limiti. Nella meso-televisione c'è ancora una caratterizzazione da sistema chiuso. Ma la vera e propria liberatrice delle differenze, creatrice di sistemi aperti è la micro-televisione o, se si vuole, la videoarte. Una televisione che non si guarda ma si fa: « «Il suo interesse fondamentale è dunque quello di dare non solo un contenuto nuovo alle nozioni di educazione, di democratizzazione, di formazione permanente e anche di informazione, ma di mettere in opera la creatività stessa per la quale la cultura cessa di essere qualcosa che si percepisce per divenire un'azione alla quale si partecipa, un'azione che si crea.»⁷

⁷ R. Berger, *La problematique de la video dans le monde contemporain*, in (a cura di) V. Fagone,

Proprio qui si inserisce il discorso sulla videoarte. Per prima cosa allora si nota un atteggiamento critico nei confronti della televisione istituzionale. Per quanto quest'ultima si chiuda dietro il termine comunicazione non si può non notare che essa si caratterizza più che altro per il termine di diffusione. Infatti la televisione istituzionale produce una diffusione impersonale che non tiene conto dell'essere umano in quanto essere ma in quanto consumatore. Tutto ciò lo mettono in luce proprio la meso- e soprattutto la micro-televisione. Il concetto di *topica* chiarisce bene ciò che stiamo dicendo. Una *topica* è «l'insieme delle condizioni che costituisce il campo di azione di un medium.»⁸ Ogni medium, ma anche qualsiasi elemento che costituisce una comunicazione, deve per forza costituirsi come *topica*. Se io vado al museo, osservo un quadro in piedi, assumo determinati atteggiamenti nell'osservare, pongo la mia mente in uno stato di comprensione del quadro, viaggio all'interno della storia dell'arte, sono già all'interno di una *topica*. La televisione ha creato la sua *topica* nel porre lo spettatore seduto davanti ad uno schermo attraverso una relazione bipolare e nella suddivisione dei programmi attraverso sempre la bipolarità produttore-consumatore. L'"effetto di dislocazione" operato dalla videoarte si situa proprio qui. L'"effetto di dislocazione" è proprio quel senso di estraneità che provoca un'opera video: stessa tecnologia della televisione, stesso schermo, eppure un mondo completamente diverso. Niente di familiare viene in aiuto allo spettatore. L'imperativo realista caro alla televisione cade completamente. La televisione si basa sull'imperativo di dare un'immagine il più vicino alla realtà. Il video ci dimostra proprio il contrario! La realtà, come ormai abbiamo

L'Art Video, op. cit., p. 49

⁸ R. Berger, *Ai confini delle arti elettroniche*, in Immagine e Pubblico, n. 1, Roma 1991, p. 16

imparato a capire, è una costruzione. È da *Scoperta della pittura* che Berger ci urla che l'opera non è imitazione della realtà. La realtà dello schermo è una realtà meccanica, un reale colto e costruito dalla macchina. L'artista video ci fa vedere lo stato di costruzione dell'immagine, ce lo mette davanti. Quello che ci fa vedere l'artista video è dunque che l'immagine è sempre una costruzione. Questo atteggiamento è senza dubbio un atteggiamento estetico ma, per forza di cose, anche politico: «Mettendo l'accento sulla soggettività, per forza fino all'exasperazione, gli artisti video ci fanno scoprire che l'autorità di cui è investita la televisione è affare di potere.»⁹ L'"effetto di rilocalizzazione" è dunque questo porci all'interno di situazioni sperimentali come spettatori attivi, all'interno di territori poco battuti. Per ricollegarci con ciò che si diceva sopra, l'"effetto di rilocalizzazione" sta proprio nell'esperienza unica che il video ci dona: quella di essere, più che immagini da guardare, flussi da vivere.

A questo punto arriviamo a ciò che Berger afferma ne *La telefissione*: il medium è l'inconscio. Infatti per l'autore la grandezza della videoarte sta proprio nel fatto di arrivare all'interno delle parti più profonde del nostro essere. Come se la razionalità venisse annullata per un'esperienza in divenire. È come se il video ci portasse all'interno del nostro stesso inconscio superando la dimensione razionale dell'analista. «All'analisi del discorso razionale per mezzo di concetti, essa [la videoarte] sostituisce delle costruzioni di immagini, di suoni, di oggetti, di movimenti che affettano la nostra sensibilità piuttosto che la nostra intelligibilità, come se l'artista, attraverso il suo lavoro (e l'espressione "lavoro dell'artista" sarà l'equivalente di "lavoro del sogno"), dà a vedere ciò

⁹ R. Berger, *La problematique*, op. cit., p. 56

che l'analista si limita a concettualizzare. Installazioni, ambienti, sculture video prendono figura, la terza dimensione aiuta, di calchi del nostro inconscio, mentre l'analisi resta all'interno della dimensione lineare.»¹⁰

L'”effetto di ricollocazione” è allora questa nuova esperienza irrazionale cui ci porta la videoarte. Per meglio capire tutto ciò occorre riportare le distinzioni operate dall'autore, mi riferisco ai due tipi di videoarte distinti dall'autore: monovideo e multivideo. «Io chiamo monovideo la banda che l'artista crea con dunque la destinazione di passare sia su un monitor sia su uno schermo televisivo.»¹¹ Il monovideo è dunque un'opera che rispetta la visione classica: uno schermo da guardare seduti. Il multivideo invece rompe con la visione bipolare a favore di una molteplicità di schermi che chiamano la partecipazione dello spettatore. Il multivideo si iscrive all'interno di installazioni, performance, sculture video o azioni video: tutte esperienze che rompono con il monovideo. Tre cambiamenti fondamentali accompagnano il multivideo:

1) Rottura della relazione bipolare a favore di uno spazio multipolare

2) «Gli accessori con i quali gli artisti accompagnano la loro video opera abbandonano le funzionalità tradizionali per mettere in atto poteri e significati che si scoprono proprio solo in occasione dell'incontro con il video»¹²

¹⁰ *Ibid.* p. 58

¹¹ R. Berger, *Ai confini delle arti elettroniche*, op. cit. p 16

¹² *Ibid.*, p. 15

3) Il nostro spirito e il nostro corpo vengono completamente coinvolti a diversi livelli.

Il monovideo e il multivideo si bloccano però nel loro rapporto con il mercato. Anzi la stessa videoarte ha il suo problema nel mercato dell'arte. Infatti se ampliamo la categoria di video all'intero mercato vediamo che incominciano a rientrare una serie di prodotti fuori da quelli fino a qui delineati. Il lato commerciale del video si riferisce anche ad oggetti che ristrutturano le nostre capacità comunicative. Senza riportare tutti i punti espressi dall'autore, possiamo dire che il videoregistratore, le videocassette, i giochi elettronici, la televisione privata, formano nuovi generi, nuove categorie e nuove esperienze d'ascolto. Tutto ciò crea un ambiente elettronico che noi viviamo giorno per giorno. Qual è, a questo stato di cose, il ruolo dell'artista video? Berger è chiaro: «Per quanto possa sembrare strano io non esito ad affermare che gli artisti video, sulla scia de Descartes, tentano di costruire un nuovo cogito, una nuova forma di pensiero. La sostanza dell'essere non scaturisce infatti unicamente dal pensiero concettuale; passa o può passare oggi dall'immagine concettuale.»¹³ Il cerchio si chiude. Seguendo il pensiero dell'autore siamo tornati al punto di partenza. L'importanza dell'artista viene in nostro aiuto oggi come fondatore della Visione. Colui che ci fa ragionare alla luce dei cambiamenti tecnologici. Questo sarà il punto di partenza anche degli artisti che operano con il computer.

¹³ *Ibid.*, p. 17

6) *L'immagine numerica*

Di grande importanza è la riflessione che Berger compie, intorno agli anni Novanta, sull'immagine digitale. Abbiamo visto come per l'autore l'immagine digitale si riferisca in particolar modo alla *computer art*.

Le immagini generate al computer ridefiniscono, in maniera profonda, lo stesso concetto di immagine. Infatti ciò che contraddistingue questo tipo di immagine è un fattore puramente tecnico, il quale plasma completamente il modo di concepire e pensare le figurazioni. L'immagine è completamente composta digitalmente attraverso una codifica binaria, fattore che prende il nome di digitalizzazione. Da un punto di vista tecnico la digitalizzazione si articola in due parti: campionamento e quantificazione. «Il campionamento, o *sampling*, trasforma i dati continui in dati discontinui (discreti), ovvero dati relativi a unità distinte: persone, pagine di un libro, pixel. Poi ogni campione viene quantificato; vale a dire che gli viene attribuito un valore numerico tratto da una scala predefinita.»¹⁴ Il computer insomma ha la capacità, da cui deriva la sua forza, di essere in *primis* un traduttore, nel senso che può tradurre qualsiasi linguaggio in un codice binario. Da qui la sua natura di essere multimediale o, in una forma più negativa, unimediale. Il punto si trova dunque in questa sua capacità di essere un metamedium «capace non solo di riappropriarsi delle funzioni estetiche di tutti i mezzi precedenti, ma anche di realizzare ciò che prima o non era possibile o era

¹⁴ L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002, p. 47

estremamente difficile.»¹⁵ Il computer viene dunque a configurarsi come il medium universale. Il medium che comprende e traduce tutti i medium precedenti inglobandoli in un linguaggio solo. Tutti gli ambiti della vita sono ormai influenzati dalla digitalizzazione.

Ciò su cui si vuole focalizzare in questo capitolo è l'immagine digitale. Occorre in ogni caso sottolineare che per l'autore i confini tra un'immagine computerizzata artistica o scientifica vengono a sfumare con il computer in quanto «numerosi immagini prodotte a fini scientifici, quindi di ordine documentario e dimostrativo, possono essere viste e spesso vengono offerte allo sguardo in una prospettiva estetica.»¹⁶ È chiaro che comunque, al di là dei limiti dissolti, la natura ontologica dell'immagine numerica risiede nella sua capacità di essere qualcosa di "altro" rispetto a qualsiasi referente. Ciò che ha fatto parlare più di tutto migliaia di studiosi è la perdita di referente caratterizzante il computer. Annullando qualsiasi macchina fotografica, macchina da presa, telecamera, qualsiasi occhio tecnologico o no sul mondo, l'immagine numerica si caratterizza per un abbandono della prima parte del processo imitativo: quello del referente. Se, secondo i semiologi, ogni processo creativo è un processo di simulazione, cogliere il reale, creare il modello e applicarlo, la simulazione informatica salta la prima tappa. Essa parte già dal modello. Le tecnologie della simulazione «imitano la capacità umana di simulare. Le tecnologie insomma che simulano (o possono simulare) la simulazione umana.»¹⁷ Il processo di simulazione è già inscritto all'interno del *software*: anche se perdita di referente non vuol dire perdita di significato, come mette ancora in luce Bettetini. È come se il

¹⁵ M. G. Mattei, *Il percorso storico della computer art*, in A. Balzola e A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004, p. 269

¹⁶ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 52

¹⁷ G. Bettetini, *L'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1996, p. 134

computer ci portasse all'interno della nostra mente, delle nostre capacità creative facendoci vedere i nostri modi di simulazione. «Le tecniche di simulazione riproducono anche, con maggior "fedeltà" nei confronti della tecnologia video, il lavoro di contrazione-estensione della memoria e del lavoro intellettuale.»¹⁸ D'altronde anche la stessa Intelligenza Artificiale è un tentativo di operare sul computer come simulatore delle nostre capacità mentali. È vero che il computer ci fa entrare nei meandri della nostra mente ridefinendo gli stessi termini in gioco. Anche Berger sottolinea come il concetto di simulazione sia cambiato con l'avvento del computer. Se prima il termine simulazione era visto in una accezione negativa come un travestimento, una falsificazione, oggi la simulazione designa le operazioni di previsione matematiche del computer. La simulazione è adesso un atto positivo che cambia le nostre categorie semantiche. L'autore vede positivamente questo cambiamento in quanto produce un definitivo abbandono del concetto di imitazione della realtà. La simulazione sarebbe allora, secondo molti studiosi, l'atto creativo del nostro cervello che il computer imiterebbe o per lo meno ci renderebbe visibile oltre qualsiasi copia o calco del reale. Il problema di questa visione risiede nel fatto che dietro queste analisi, per quanto giuste, si ritrova quella visione dei medium come estensioni di noi stessi cara a McLuhan. Per quanto questa visione sia giusta e affascinante non tiene abbastanza conto dell'essenza del computer, o dei media, come un qualcosa di "altro", che agisce e reagisce oltre noi. È un punto fermo in Berger. Lo dimostra il fatto che, ha proposito delle immagini generate al computer, egli afferma tre distinzioni fondamentali nei tre punti che seguono:

¹⁸ M. Lazzarato, *Videofilosofia*, Manifestolibri, Roma 1996, p. 126

1) I festival come flussi di immagini sempre ricominciati. È quello che Berger chiama *iconurgia* e cioè il potere di generare immagini a volontà e senza fine, la quale fa saltare qualsiasi distinzione di genere che i festival si ostinano a determinare.

2) Il punto 1 è rafforzato dalla natura della stessa materia dell'immagine che per l'autore si configura più come assenza di materia. Nelle immagini digitali gli esseri – Berger usa proprio questo termine – sono sprovvisti di carne, di spessore, di volume. È ciò che egli chiama *Ectoplasmismo sintetico*.

3) I due punti precedenti ci portano all'interno del terzo punto. «Da quel che posso constatare, sembra proprio che il mondo delle immagini di sintesi, che si tenta così spesso di addomesticare per mezzo di contenuti e trattamenti realistici, si situi sempre a distanza, *in qualche altrove*.[...] Il “paese di sintesi”, invece (per ora chiamiamolo così), è refrattario all'empatia, o per lo meno si presta male a questa esperienza. Il computer si contraddistingue per quella che io chiamerei *l'alterità sintetica*, che crea la propria natura, la propria progenie, e incomincia a instaurare con noi una relazione di tipo nuovo.»¹⁹

Possiamo dire insomma che, se è vero che l'immagine digitale ci porta all'interno dei nostri modi di simulazione è anche vero, e forza ancora più importante, che essa è un qualcosa che non si riduce al mondo umano, sfugge a qualsiasi Io, Noi ecc. Essa è, appunto, un'alterità sintetica.

All'immagine computerizzata l'autore dà un nome significativo: *Infografia*. Il neologismo è il prodotto di una unione tra il termine

¹⁹ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit., p. 92

“informatica” e il termine “grafia”. Con questo termine Berger vuole sottolineare tutte le immagini prodotte con il computer. Una vera e propria rottura tecnica, estetica ed epistemologica. La particolarità dell'*infografia* sta nel suo essere completamente priva di paletti separatori tra le varie immagini. Si riprende l'argomentazione che si era accennata sopra: non c'è più distinzione tra le immagini digitali scientifiche o artistiche. La scienza si avvicina sempre più all'arte. Con l'entrata in campo degli oggetti frattali, possibilità aperta solamente dal computer, i confini tra i diversi ambiti vengono a svanire. Gli oggetti frattali riescono, attraverso la loro malleabilità, a ridisegnare tutti gli ambiti della vita, fino ai meandri più bui delle scoperte biologiche, fisiche ecc. Ma queste immagini appaiono non solo scientifiche, per l'autore, in quanto esse si dotano di una valenza estetica. È un problema di livelli di interpretazione. La riproduzione di un volo di un uccello, o la comparsa di minerali e cristalli, non può far altro che aggiungere e arricchire la nostra esperienza del mondo non solo da un punto di vista scientifico e dimostrativo, ma anche da un punto di vista artistico ed estetico. Quelle immagini ci portano all'interno di altre visioni, nuovi modi di vedere la macchina nei suoi rapporti con l'uomo. Le immagini digitali «da una parte, hanno un carattere “dimostrativo”, essendo subordinate all'uso di ciò che si vuole fare; dall'altra parte, esse hanno un carattere che io chiamerei “mostrativo” nella misura in cui esse presentano caratteristiche che appartengono o potrebbero appartenere al dominio dell'arte.»²⁰ Per questo, prosegue l'autore, le immagini digitali cosiddette scientifiche spesso sono più belle di qualsiasi opera di *computer art*. Il computer ridefinisce nuovamente tutte le nostre categorie di arte e di scienza. Per questo esso non può essere considerato un nuovo strumento da aggiungere a quelli

²⁰ R. Berger, *L'origine du futur*, op. cit. p. 108

vecchi ma deve essere considerato come uno strumento che riesce a ridefinire le nostre concezioni di arte e un nuovo modo di vedere gli strumenti e la tecnologia.

Per Berger c'è un altro punto importante connesso a ciò che stiamo dicendo: l'interattività. L'interattività è un concetto ampio – né abbiamo già parlato - che non si ferma solo alla natura dell'immagine digitale. Essa coinvolge tutta la realtà emergente. Nell'ambito dell'immagine digitale l'interattività assume una grossa importanza. Infatti essa viene a creare quella che l'autore chiama la "Transazionale in movimento". Per l'autore le immagini di sintesi sono un primo passo, creato dagli scienziati e dagli artisti, verso questo movimento estremamente più complesso. L'interattività rompe con tutti i modi di visioni elaborati fin'ora. C'è una rottura della visione speculare e dello spazio bipolare. Un superamento dei canoni di esperienza artistica fino ad'ora provati. Lo spazio diventa pluridimensionale e lo spettatore uno *spettatore*. «Al di là del rinnovamento della rappresentazione, al di là del rinnovamento dei meccanismi di percezione e di intellesione, al di là del rinnovamento della nostra organizzazione spaziale, forse ci dobbiamo aspettare negli anni a venire una *organizzazione sintetica globale*.»²¹ Avvento della Realtà Virtuale? Una vita artificiale? Come ormai sappiamo bene la risposta dell'autore è senza dubbio positiva. Il potere di queste immagini digitali – bisogna continuare a ripeterlo – sta soprattutto nel loro potenziale premonitivo, veggente. Bisogna saperle leggere e quindi saper farsi le giuste domande: «perché non pensare che l'immagine di sintesi, una volta varcati i limiti dello schermo bidimensionale, possa condurci alle soglie della *post-immagine*, come Lascaux ci ha

²¹ R. Berger, *Il nuovo Golem*, op. cit. p. 104

portati alle soglie della *pre-immagine?*»²² Se il video era una transizione tra l'immagine specchio e l'immagine-oggetto, oggi l'immagine-oggetto digitale è, agli occhi dell'autore, anch'essa transitoria. Una transizione molto più complessa. Una transizione che abbozza i primi lineamenti del nostro avvenire.

²² *Ibid.*, p. 106

APPENDICE

VOCABOLARIO BERGERIANO

Alterità sintetica: per Berger questo termine sta ad indicare l'essenza delle nuove immagini digitali. Esse per l'autore si presentano come delle immagini refrattarie all'empatia umana: esse vivono in un *qualche altrove*.

Ectoplasmismo sintetico: si riferisce all'essenza delle nuove immagini di sintesi. Esse sono prive di materia, di spessore, di sangue come se la differenza tra di loro non fosse una differenza di materie.

Figure flusso: le nuove immagini moderne si caratterizzano per la loro fluidità. Esse tendono sempre più ad essere generate da supporti instabili e volatili. Queste immagini si sviluppano insieme alla società fluida.

Iconurgia: è il nuovo potere della tecnologia di generare immagini senza fine.

Infografia: l'infografia nasce dall'unione del termine grafia con quello di informatica. Sta ad indicare la nuova immagine digitale prodotta al computer.

Insegneria: neologismo nato dall'unione del termine insegna e del termine ingegneria. Sta ad indicare l'insieme dei segni, dei segnali, delle iscrizioni, degli stimoli visuali che si manifestano nella nostra vita quotidiana.

Mesocosmo: tra il macrocosmo e il microcosmo Berger aggiunge il mesocosmo. Questo starebbe a significare tutti i comportamenti quotidiani di una data epoca: modo di vestire, di camminare, di sposarsi ecc.

Oltredisciplinare: questo concetto viene fuori dalla presa in considerazione della crisi delle discipline. Ogni disciplina ha dei limiti dal quale non può prescindere. L'oltredisciplinare è il nocciolo duro, il *tendere a* di ogni società e pensiero da cui prendono vita tutte le determinazioni e le formalizzazioni disciplinari. È imparentato, più che con un pensare, con un sentire, con una integrazione simbolica da parte dei membri del gruppo.

Onto-urgia: l'ontologia tradizionale non riesce più a spiegare i nuovi cambiamenti tecnologici. L'onto-urgia (-urgia: dal greco *ergon*, anticamente *wergon*, "fare su") è allora quella nuova ontologia che non si basa più su concetti fissi e immutabili, quali quello di Essere, ma su concetti che si fanno insieme allo sviluppo della tecnologia.

Razzo della tecno-comunicazione: questo è quel tipo di comunicazione operante a livello economico-industriale. Comprende principalmente tre categorie: quella politica, quella economica e quella tecnica. L'industria utilizza il razzo come arma verso i cittadini per un profitto sempre maggiore.

Reomorfismo: il reomorfismo è un termine preso dalla geologia che sta ad indicare lo stato di scioglimento di una roccia in un ambiente ultrametamorfico. Per Berger esso esplica bene la condizione della Società e del Sé nell'era contemporanea.

Sistema aperto: è un nuovo metodo di approccio al reale. Un metodo che dovrebbe riuscire a spiegare una realtà sempre più ipercomplessa. È un metodo a-lineare e reticolare che anticipa il concetto di Rizoma.

Tecno-immaginario: Il tecno-immaginario dovrebbe essere il nuovo immaginario che lo sviluppo della tecnologia ci impone.

Tecno-informazione: Come è intuibile la tecno-informazione è quel tipo di informazione che può essere veicolata solamente attraverso delle tecnologie.

Tecno-logismo: secondo Berger questo dovrà essere la prima filosofia che integri la tecnologia nella sua riflessione. Così facendo non mira tanto a conoscere il mondo quanto a trasformarlo.

Tecno-Logos: il tecno-logos è la nuova forma di pensiero che sta nascendo con le nuove tecnologie. È principalmente composta da una unione con il pensiero umano e lo sviluppo dall'Intelligenza Artificiale.

Tecnomorfismo: questo neologismo è imparentato con quello di tecno-logismo in quanto esso designa sia il potere della tecnica sia i risultati del tecnologismo.

Tecno-urgia: con questo neologismo Berger vuole indicare il potere modellante della tecnica. Per Berger il termine tecnologia non rende abbastanza conto del potere *sui generis* della tecnica. Con il suffisso -urgia (dal greco *ergon*, anticamente *wergon*, "fare su") il significato viene posto più che sul discorso sulla tecnica (tecno-logia) sulla forza della tecnica (tecno-urgia).

Telantropismo: i telantropi sono per l'autore i nuovi esseri che stanno nascendo con lo sviluppo delle nuove tecnologie. Gli spostamenti accelerati e la comunicazione sempre più veloce stanno creando degli esseri ibridi che stanno facendo emergere una nuova specie antropologica.

Telemica: la Telemica è uno dei due fenomeni del telantropismo e precisamente quello inerente allo sviluppo degli spostamenti. Durata e spazialità di tipo nuovo sono la diretta conseguenza di questo sviluppo.

Urbanicoli: i nuovi esseri che abitano la città. La città è divenuta un polmone tecnologico dove noi siamo attaccati e che ci fa diventare urbanicoli.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- Abruzzese A. e Miconi A., *Zapping, sociologia dell'esperienza televisiva*, Liguori, Milano 1999.
- Abruzzese A., *Sociologia della comunicazione*, Laterza, Roma 2007
- Albano L., (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, con saggi di Giorgio De Vincenti, Alberto Abruzzese, Elena Dagrada, Sandro Bernardi, Paolo Terni, Pietro Montani, Adriano Arpà, Gino Frezza, Marco Maria Gazzano, Mimmo Raffaele; Bulzoni Editore, Roma, 1999
- Amaducci A., *Il video, l'immagine elettronica creativa*, Lindau, Torino 1997
- Aristarco G. e T., (a cura di), *Il cinema verso il centenario*, contributi di: G.C. Argan, G. Aristarco, R. Armes, R. Arnheim, S. Ceccato, C. Dall'Oglio, T. De Mauro, G. Dorflès, F. Ferrarotti, M. Fichera, F. Frascani, S.F. Hedin, L. Hurwitz, A. Kovács, L. Malerba, L. Michaels, M. M. Gazzano; Dedalo, Bari 1992

- Balzola A. e. Monteverdi A. M., (a cura di) *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, con sgg. di Sandra Lischi, Emanuele Quinz, Gilberto Pellizzola, Marco Maria Gazzano, Alessandro Amaducci, Fabio Amerio, Mauro Lupone, Tommaso Tozzi, Antonio Caronia, Carlo Branzaglia, Lorenzo Taiuti, Maria Grazia Mattei, Valentina Tanni, Simonetta Cargioli, Elisabetta Ajani, Saverio Barsali, Alessandro Pontremoli, Emanuele Quinz, Antonio Camurri; Garzanti, Milano 2004
- Barthes R., *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Édition du Seuil, Paris 1970 [trad. it., *S/Z*, Einaudi, Torino 1970]
- Baudrillard J., *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968 [trad. It., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2007]
- Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1978 [trad. it., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2007]
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi, Milano 1988
- Benjamin W., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955 [trad. it., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2008]
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in "Zeitschrift für Sozialforschung", Frankfurt am Main 1936 [trad. It. *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1955]

- Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 [trad. it., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1994]
- Berger R., *Découverte de la peinture*, Fauconnières, Lausanne 1958 [Trad. It. *Scoperta della pittura*, Il Saggiatore, Milano 1960]
- Berger R., *La mutation des signes*, Denoël, Paris 1972
- Berger R., *Art et communication*, Casterman, Paris 1972 [Trad. It. *Arte e comunicazione*, Paoline, Roma 1974]
- Berger R., *La téléfission, alerte à la television*, Casterman, Paris 1976 [Trad. It. *La telefissione, allarme alla televisione*, Paoline, Roma 1977]
- Berger R., *L'effet des changement tchnologique*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne 1983
- Berger R., *Téléovision, le nouveau Golem*, Iderive, Lausanne 1991 [Trad. It. *Il nuovo Golem, televisione tra simulacri e simulazione*, Raffaello Cortina, Milano 1992]
- Berger R., *L'origine du futur*, Rocher 1996
- Berger R., *A l'aube du XXI siècle: vers une trans-réalité?*, Simposium del Videoart festival di Locarno del 1993
- Berger R., *Le virtuel jubilatoire*, Simposium del Videoart festival di Locarno del 1994
- Berger R., *A l'aube du XXI siècle: vers une trans-réalité?*, Simposium del Videoart festival di Locarno del 1993

- Berger, *Ai confini delle arti elettroniche*, in Immagine e Pubblico, n. 1, Roma 1991
- R. Berger, *La mutation au vif, vers une nouvelle interface*, reperibile sul sito dell'autore: http://college-de-vevey.vd.ch/auteur/rene_berger.htm
- Berger, *Vers une cyber-coevolution. La culture "immersive"*, in *Cybe-Renè*, reperibile sul sito dell'autore: http://college-de-vevey.vd.ch/auteur/rene_berger.htm
- Berger, *Naturale/artificiale: verso una nova ibridazione?*, in Catalogo Accademia di Belle Arti di Urbino inaugurazione anno accademico 2002/03,
- Berardi F. (a cura di), *Cibefilosofia*, Castelvevchi, Roma 1995
- Berardi F., *Mutazioni e cyberpunk*, Costa e Nolan, Genova 1994
- Bettetini G., *L'audiovisivo*, Bompiani, Milano 2006
- Bianco e Nero, nn 554/555, rivista bimestrale
- Bonito Oliva A., *Autocritica Automobile, attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977
- Boniolo G. e Vidali P., *Filosofia della scienza*, Mondadori, Milano 1999

- Cacciari M. e Donà M., *Arte tragedia e tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2000
- Costa M., *Dimenticare l'arte*, Franco Angeli, , Milano 2005
- Costa M., *L'estetica dei media: avanguardie e tecnologia*, Castelvecchi, Roma 1999
- Cazeneuve J., *L'Homme téléspectateur*, Denoël, Paris 1974 [trad. It., *L'uomo telespettatore: la televisione come fenomeno sociale*, Armando editore, Roma 1989]
- Capucci P., *Il corpo tecnologico*, Baskerville 1994
- D'agostini A., *Analitici e continentali*, Raffaello Cortina, Milano 1997
- D'angelo P., *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma 2007
- Deleuze G., *Logique du sens*, de Minuit, Paris 1969 [trad. it., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2006]
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, de Minuit, Paris 1988, [trad. it., *La piega*, Einuadi, Torino 2004]
- Deleuze G., *L'image-temps*, de Minuit, Paris 1985 [trad. it., *L'immagine tempo*, Ubulibri , Milano 1985]
- Deleuze G. e Guattari F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, de Minuiti Paris 1980 [*Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1997]

- De Kerckhove D., *Brainframes*, Bso/Origin, Utrecht, 1991 [trad. it., *Brainframes*, Baskerville, Bologna 1993]
- Debord G., *Le société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris 1967 [trad. it., *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002]
- Derrida J., *La voix et le phènomène*, Presses Universitaires de France, Paris 1967 [trad. it., *La voce e il fenomeno*, Jaka Book, Milano 1968]
- De Saussure F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1913 [trad. It., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma 1994]
- De Vincenti G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993
- De Vincenti G., *Jean Renoir, la vita i film*, Marsilio, Venezia 1996
- Galimberti U., *Psiche e Techne*, Feltrinelli, Milano 1999
- Gilrlanda E., *Il cinema digitale*, Dino Audino, Roma 2006
- Fagone V. (a cura di), *L'Art Video 1980-1999*, con sgg. di René Berger, Vittorio Fagone, Marco Maria Gazzano, Edgar Morin, Anne Marie Duguet, Pierre Levy, Rinaldo Bianda, Michel Chion; Mazzotta, Milano 1999

- Ferraris M., *Differenze, la filosofia francese oltre lo strutturalismo*, Alboversò, Milano 2007
- Foucault M., *Le mots et le choses*, Gallimard, Paris 1966 [trad. it., *Le parole e le cose*, BUR, Milano 2007]
- Foster H., *The return of the real*, MIT, Cambridge 1996 [trad. it., *Il ritorno del reale*, Postmedia, Milano 2006]
- Gazzano M. M., *La Videoarte alla ricerca di un nuovo linguaggio*, in "Cinema Nuovo", a.33 n. 1, febbraio, Dedalo, Bari 1984
- Gazzano M. M., *Passaggi teorici dal cinema alla video arte*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Cine ma Tv*, Lindau, Torino 2004
- Granieri G., *La società digitale*, Laterza, Roma 2006
- Guattari F., *La révolution moléculaire*, Recherches, Paris 1977 [trad. it., *La rivoluzione molecolare*, Einaudi, Torino 1978]
- Heidegger M., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976
- Jameson F., *Firme del visibile*, Donzelli, Roma 2003
- Levy P., *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris 1994 [trad. it., *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 1996]
- Levy P., *Qu'est-ce que le virtuel ?*, La Découverte, Paris 1995 [trad. it., *Il virtuale*, Raffaello Cortina, Milano 1997]

- Lazzarato M., *Videofilosofia*, Manifestolibri, Roma 1996
- Lacan J., *Écrits*, 2 Volume, éditions du Seuil, Paris 1966 [trad. It., *Scritti. Volume secondo*, Einaudi, Torino 1974]
- Lischi S., *Visioni elettroniche*, Marsilio, Venezia 2001
- Lyotard J. F., *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971 [*Discorso, Figura*, Mimesis, Milano 2008]
- Lyotard J. F., *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979 [trad. it., *La condizione postmoderna* Feltrinelli, Milano 2007]
- Maldonado T., *Tecnica e cultura*, Feltrinelli, Milano 1979
- Manovich L., *The language of new media*, MIT, Cambridge, 2001 [trad. it., *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002]
- Marolda P., *Il sensibile e l'astratto*, Edizioni La Goliardica, Roma 1996
- Macrì T., *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Milano 2002
- McLuhan M., *Understendig media: the extension of man*, McGraw Hill, New York 1964 [trad. It., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008]
- McLuhan M., *The mechanical Bride*, Vanguard Press, New York 1951 [trad. it., *La sposa meccanica*, SugarCo, Milano 1994]

- Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1961 [trad. it., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989]
- Modica M., *Che cos'è l'estetica*, Editori riuniti, Roma 1997
- Montani P., *L'estetica contemporanea*, Carocci, Roma 2004
- Morin E., *L'esprit du temps*, Grasset & Fasquelle, Paris 1962 [trad. It., *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2007]
- Nietzsche F., *La volontà di potenza*, Mimesis, Milano 2006
- Pasolini P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972
- Pareyson L., *L'estetica*, Bompiani, Bologna 2002
- Pecchioli M.(a cura di), *Neo televisione*, con sgg. di Marcello Pecchioli, Marco Maria Gazzano, Elena Colombo, Giorgio Simonelli, Marco Senaldi, Gianluca Perretta; Costa & Nolan, Milano 2005
- Perniola M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004
- Perniola M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 2004
- Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000
- Perniola M., *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Milano 1985
- Piaget J., *Le structuralisme*, Universitaires de France, Paris 1968 [trad. It., *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968]

- Valery P., *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, Abscondita, Milano 2002
- Vattimo G., *Le avventure della differenza*, Garzanti, Milano 1988
- Vattimo G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI E SU BERGER

- Abruzzese A., *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova 2000
- Abruzzese A. e Miconi A., *Zapping, sociologia dell'esperienza televisiva*, Liguori, Milano 1999
- Abruzzese A., *La Grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Luca Sassella, Roma 2007
- Aristarco G. e T., (a cura di), *Il cinema verso il centenario*, contributi di: G.C. Argan, G. Aristarco, R. Armes, R. Arnheim, S. Ceccato, C. Dall'Oglio, T. De Mauro, G. Dorfles, F. Ferrarotti, M. Fichera, F. Frascani, S.F. Hedin, L. Hurwitz, A. Kovács, L. Malerba, L. Michaels, M. M. Gazzano; Dedalo, Bari 1992
- Balzola A. e. Monteverdi A. M., (a cura di) *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, con sgg. di Sandra Lischi, Emanuele Quinz, Gilberto Pellizzola, Marco Maria Gazzano, Alessandro Amaducci, Fabio Amerio, Mauro Lupone, Tommaso Tozzi, Antonio Caronia, Carlo Branzaglia, Lorenzo Taiuti, Maria Grazia Mattei, Valentina Tanni, Simonetta Cargioli, Elisabetta

Ajani, Saverio Barsali, Alessandro Pontremoli, Emanuele Quinz, Antonio Camurri; Garzanti, Milano 2004

- Berger R., *Socrate*, Trois Collines, Genève 1949
- Berger R., *29 Objets-prétextes*, Seghers, Paris 1949
- Berger R., *Griffures*, Clairefontaine, Lausanne 1949
- Berger R., *L'homme-annexe*, Presses littéraires de France, Paris 1952
- Berger R., *Chlore et Silex*, Le Messager Boiteux de Paris, Paris 1953
- Berger R., *Célestin*, Éditions du viaduct, Lausanne 1954
- Berger R., *Feuillets retranchée*, Éditions de Beaune, Lausanne 1965
- Berger R., *La traverse interrompue*, Éditions du Grand-Chêne, Lausanne 1958
- Berger R., *Découverte de la peinture*, Fauconnières, Lausanne 1958 [Trad. It. *Scoperta della pittura*, Il Saggiatore, Milano 1960]
- Berger R., *Connaissance de la peinture*, (12 Volumi) Centre International des arts, Club français du Livre, Novorop, Paris, Monte-Carlo, Lausanne 1963
- Berger R., *Art et communication*, Casterman, Paris 1972 [Trad. It. *Arte e comunicazione*, Paoline, Roma 1974]
- Berger R., *La mutation des signes*, Denoël, Paris 1972

- Berger R., *La téléfission, alerte à la television*, Casterman, Paris 1976 [Trad. It. *La telefissione, allarme alla televisione*, Paoline, Roma 1977]
- Berger R., *L'effet des changement tchnologique*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne 1983
- Berger R., *Jusqu'où ira votre ordinateur*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne 1987
- Berger R., *Téléovision, le nouveau Golem*, Iderive, Lausanne 1991 [Trad. It. *Il nuovo Golem, televisione tra simulacri e simulazione*, Raffaello Cortina, Milano 1992]
- Berger R., *L'origine du futur*, Rocher 1996
- Costa M., *L'estetica dei media: avanguardie e tecnologia*, Castelvecchi, Roma 1999
- Fagone V., *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990
- Flusser V., *La cultura dei media*, Mondadori, Milano 2004
- Gazzano M. M., *Sulla linea dell'avanguardia: la videoarte nelle storie del cinema*, in L. Albano (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Bulzoni, Roma 1999
- Gazzano M. M., *Passaggi teorici dal cinema alla video arte*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Cine ma Tv*, Lindau, Torino 2004
- Genosko Gary, *McLuhan and Baudrillard: the master of implosion*, Routledge, Florence 1999

- George T. e Françoise W., *Plaidoyer pour des universités citoyennes et responsables*, Presses universitaires de Namur, Namur 1998
- Harvey P. L., Gilles L., Basarab N., *La nouvelle education: NTIC, transdisciplinarité et communautaire*, Presses Université Laval, Québec 2001
- Machado A., *Made in Brasil: tres decadas do video brasileiro*, Illuminuras Ltda, São Paulo 2007
- Perniola M., *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Milano 1985
- Popper F., *Art, Action e partecipazione: l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck 1980
- Randazzo A., *Bambini psico-programmati: essere consapevoli dell'influenza della pubblicità, della TV, dei videogiochi*, Leone Verde, Torino 2007

VIDEOFILMOGRAFIA ESSENZIALE

- Antonioni M., *Blow up*, Gran Bretagna/Italia, 1966
- Antonioni M., *Zabriskie Point*, U.S.A., 1970
- Antonioni M., *Professione: reporter*, Francia/Italia/U.S.A./ Spagna, 1975
- Antonioni M., *Il mistero di Oberwald*, Italia/Germania, 1981
- Cahen R., *Karine*, Francia 1976 (opera video)
- Cahen R., *Juste le temp*, Francia 1983 (opera video)
- Clouzot H. G., *Il mistero Picasso*, Francia, 1956
- Godard J. L., *Fino all'ultimo respiro*, Francia, 1960
- Godard J. L., *Il bandito delle ore undici*, Francia, 1965

- Godard J. L., *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*, Francia, 1965
- Kubrick S., *2001: Odissea nello spazio*, Gran Bretagna/U.S.A., 1968
- Kubrick S., *Arancia Meccanica*, Gran Bretagna, 1971
- Kubrick S., *Eyes Wide Shut*, U.S.A./Regno Unito, 1999
- Paik N. J., *Global Groove*, U.S.A., 1974 (opera video)
- Paik N. J., *Zen for TV*, U.S.A., 1963 (opera video)
- Toti G., *Panetopolis*, Italia, 1993 (opera video)
- Toti G., *L'Originidite*, Italia, 1994 (opera video)
- Vasulka W., *Art of memory*, U.S.A., 1973 (opera video)
- Vasulka S. e W., *Cantaloup*, U.S.A., 1980 (opera video)

- Vasulka S., *Lilith*, U.S.A, 1987 (opera video)
- Wenders W., *L'amico Americano*, Germania, 1976-77
- Wenders W., *Tokio Ga*, Germania/U.S.A, 1985
- Wenders W., *Lisbon Story*, Germania/Portogallo, 1994

