

Paolo Granata
Mediabilia
L'arte e l'estetica nell'ecologia dei media

In copertina Joan Miró, *Il carnevale di Arlecchino*, 1924-25
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

© 2012 Logo Fausto Lupetti Editore
Via del Pratello, 31
40122 Bologna
www.faustolupettieditore.it

Distribuzione Messaggerie libri
ISBN 978-88-97686-41-5

1. Estetica e media: un approccio ‘ecologico’

È apparso da qualche anno – accolto con curiosità e forse con un pizzico di reticenza – un ambito disciplinare per molti versi ancora inedito, orientato a comprendere il complesso intreccio di relazioni e processi attraverso cui i media influenzano e condizionano il modo in cui sentiamo, percepiamo e facciamo esperienza del mondo. Si tratta dell'*estetica dei media*, il cui assunto risiede nel riconoscere al mondo stesso dei media un potere formativo, inteso alla lettera, tale cioè da dare forma ai nostri sensi, e all'uso che ne facciamo. Le modalità attraverso cui esercitiamo la nostra sensorialità variano, infatti, al variare dei media utilizzati.

Ogni medium in quanto tale nasce, appunto, per mediare il nostro rapporto col mondo, e così facendo finisce per modificare il mondo in sé e noi stessi con esso. Abitiamo, cioè, un mondo che non è più solo un mondo naturale, sottoposto alle leggi di natura, e che non è più – e forse non lo è mai stato – un territorio neutrale su cui esercitare la nostra sensorialità, bensì si tratta di un terreno di gioco in continua evoluzione in cui prevalgono le regole dettate dall'uomo stesso per condurre la propria partita col mondo. A tali regole è l'uomo per primo a doversi adeguare, anzi, queste finiscono per costituire un sistema di senso tale da influenzare i comportamenti e le esperienze dell'uomo stesso, che si trova perciò a fronteggiare più o meno consapevolmente gli effetti imprevisi generati da quelle stesse regole sul proprio modo di pensare e percepire il mondo. La partita è dunque sempre aperta – proprio perché aperto e dinamico è il terreno di gioco – ed è sempre più determinata da quel complesso sistema di regole – i media – per molti versi tacito e quindi invisibile, che fa da sfondo all'azione di gioco, uno sfondo talmente ampio e radicato ormai da costituirsi come un mondo a sé.

Insomma, è attraverso le regole del gioco connaturate ai media che ha luogo la partita più importante per lo sviluppo della senso-

rialità, ed è solo imparando a giocare – come ha suggerito lo storico olandese Johan Huizinga (1938) – che l'uomo impara a trasformare se stesso e a dare senso al proprio mondo. Ebbene, delle regole del gioco si occupa l'estetica dei media, laddove i media vengono recepiti in quanto sistema dinamico e complesso, un *ambiente* in continua evoluzione, di cui l'uomo fa parte, in cui è inglobato e con cui interagisce, e che da luogo a un'ecologia estetica.

Fare estetica: l'arte dell'esperienza

L'estetica è una disciplina anomala, caratterizzata dalla continua flessibilità e dalla mutevolezza, riflesso di quell'incessante divenire che è connaturato ai processi evolutivi di ogni cultura. O meglio, l'estetica è una disciplina *liquida*, che come tale scorre, si adagia e si dissemina acquisendo la conformazione propria del contenitore culturale in cui di volta in volta si trova ad agire, trasudando da esso in forme sempre nuove, incanalandosi nelle trasformazioni storico-culturali di ogni società, senza seguire un disegno rigido o predeterminato. Fuor di metafora, i suoi requisiti, se istituiti rigidamente al di là di uno specifico contesto critico-teorico, potranno durare per un arco cronologico limitato, proprio perché limitato è il grado di staticità di ogni cultura o società. Per tali ragioni l'estetica va considerata sempre a partire dalla sua attualità; nel significato letterale del termine, un *atto* pratico, circoscritto in un orizzonte storico-culturale stabilito. Pertanto, i discorsi condotti in seno all'estetica in questo contesto vengono declinati nell'accezione di un *fare* estetica, ovvero di una estetica applicata. O almeno, questo è l'intento metodologico delle pagine che seguono.

Per *fare* estetica, per perseguire cioè il progetto di una estetica applicata, è necessario affidarsi ad un tratto, per così dire, genetico dell'estetica, per isolare il quale è sufficiente risalire al suo etimo e quindi alla radice greca *aisth* che le conferisce una fisionomia strettamente imparentata con la sfera del sentire e con l'ambito della percezione psico-fisica che passa attraverso la rete dei sensi. Il test etimologico rivela d'altronde un'aderenza storica con l'etichetta istituiva proposta da Baumgarten nel 1735, successivamente ampliata nel suo celebre trattato iniziato nel 1750 ma non portato a compimento, a cui com'è noto si deve il battesimo della disci-

plina propriamente detta. Essa permette di rimarcare in questa sede i caratteri genetici, o ereditari se si vuole, appena evocati: l'ambito delle relazioni tra i sensi, la rete sensoriale. L'etichetta di *scientia cognitionis sensitivae*, infatti, risuona ancora oggi come una definizione calzante a descrivere il pieno esercizio delle facoltà percettive, e abbastanza elastica – o liquida, se si vuole – da comprendere in via prioritaria l'orizzonte del sentire, senza escludere altresì quello della *ratio* o, sempre in termini baumgarteniani, quell'*ars pulchrae cogitandi*, l'«arte del pensare in modo bello» (Baumgarten 1750, p. 27), intesa come esercizio della conoscenza sensibile. Tale accezione non si distanzia, in fondo, da quella fisionomia propria del suo etimo che la situa nella dimensione psicofisiologica del percepire e conoscere coi sensi, o con sensibilità, appunto; accezione perdurata, del resto, fino a Kant e Schiller. Si è detto, trattasi di un carattere genetico e, proprio per questa ragione, risulta arduo distaccarsene. Piuttosto, si tratta di legittimare, alla luce dell'attuale scenario sociale e culturale, un impianto interpretativo concepito come «un possibile ritorno a Baumgarten» (Barilli 1989, p. 30), al fine di «ridare alla sensibilità quel che è della sensibilità, cominciando dalla rivendicazione del suo valore conoscitivo» (Givone 1998, p. xiii). A conferma del valore conoscitivo che andrebbe accordato all'estetica, basti citare l'illuminante titolo individuato dal curatore Robert Storr per la 52^a edizione della Biennale Arti Visive di Venezia: *Think with the Senses/Feel with the Mind*. Il che rimanda ad una sorta di processo circolare, a doppia elica, connaturato al dna dell'estetica: sensi e intelletto giocano una partita a due sempre aperta. Lo scenario, il terreno di questa partita è uno solo: l'esperienza.

Nel rapporto fattuale e pragmatico che pone l'uomo in relazione col mondo, ad armonizzare gli strati della sensorialità con quelli propriamente cognitivi, interviene appunto la nozione di esperienza, così com'è stata introdotta nel pensiero filosofico del Novecento da un pragmatista d'eccezione, John Dewey, col suo *L'arte come esperienza* (Dewey 1934). Nel pragmatismo etico-pedagogico del filosofo statunitense si ritrova una forma sistematica di tassonomia dell'esperienza umana all'interno della quale s'inscrive quella particolare condizione percettiva che è l'esperienza estetica, vale a dire l'intensificazione e la completa apertura di tutto il ventaglio sensorio; que-

sta si presenta, infatti, nelle vesti di un rapporto pieno e integrale con la fisicità del mondo, in accordo con il naturalismo dinamico-evolutionista proprio del pensiero di Dewey, espresso in verità già in uno scritto precedente dal titolo *Esperienza e natura* (1925). Le condizioni formali dell'esperienza estetica non si distaccano dal senso o dall'esperienza comune, piuttosto si esplicano nella consapevolezza della partecipazione, dell'interazione, del rapporto uomo/mondo. A Dewey, infatti, bisogna riconoscere il merito di aver sfondato un varco epistemico che dal mondo dell'arte riporta il discorso estetico – il progetto di un'estetica applicata – al suo etimo, all'insieme eterogeneo dei fatti culturali che incidono sulla sensorialità, che «toccano le radici dell'estetico nell'esperienza» (1934, p. 20); un varco che schiude il continente dell'estetica sulla piena materialità del mondo, nella «completa compenetrazione di sé con il mondo degli oggetti e degli eventi» (p. 26). È l'estetica che si riflette nei fatti del mondo, in stringente presenza con esso, o più genuinamente ciò che è stato tradotto nei termini di un'estetica “mondana” (Barilli 1964).

Seguendo la linea interpretativa appena tratteggiata, si può facilmente emancipare il discorso estetico dall'assioma ben radicato nel pensiero contemporaneo secondo il quale nel mondo dell'arte l'esperienza estetica trova una sua manifestazione esemplare. Piuttosto, l'intento progettuale di una estetica applicata è tutto rivolto a «rivendicare per l'estetica un più vasto terreno di manovra» (Barilli 1976, p. 8), osservare «ciò che di “estetico” c'è nella cultura umana in generale» (Modica 1987, p. 157), e pertanto edulcorare ciò che è stato sintetizzato nei termini di una filosofia non speciale, la «caduta dell'esemplarità dell'arte» (Garroni 1986). È un tipo di approccio orientato a comprendere le condizioni di quella piacevole percezione che è l'esperienza estetica *tout court* come origine di significati e concetti, che trova già in Kant un suo iniziatore; è la ricerca di quell'atteggiamento estetico, «inteso al neutro come una dimensione socio-antropologica del modo di essere occidentale» (Perniola 2004, p. 64), un atteggiamento strettamente connesso con l'azione, il comportamento, l'attitudine, la materialità del vivere quotidiano, a cui si può attribuire una sorta di potere autonomo, «come *charme*, logica del prestigio, economia dei beni simbolici (...), dedizione appassionata, asceti mondani, ricerca del meraviglioso» (p. 65). In altre parole, *fare* estetica significa individuare gli

effetti estetici generati a partire dai fatti del mondo, riconoscere una specifica condizione estetica, isolare l'esperienza dell'*estetico*, acquisire una consapevolezza sensoriale.

Ecologia dei media

Un'inchiesta condotta in seno all'estetica dei media, così com'è stata brevemente delineata, non potrà pertanto non tentare di instaurare un dialogo con l'ambito di studi che più di ogni altro ha sondato, argomentato e adottato un approccio sistemico ai media, per descrivere i quali è giunto a servirsi della metafora biologica, concependo appunto i media come vero e proprio ecosistema di processi e relazioni; il luogo, il territorio, l'ambiente della sensorialità mediata, in altri termini, ciò che va sotto il nome di *media ecology*, o ecologia dei media.

Innanzitutto va precisato – ma lo si è già lasciato intuire – che il riferimento all'ecologia va inteso in senso letterale, in ossequio cioè all'etimo greco *oikos*, che significa “casa”, “abitazione” e a cui per estensione si fa ricondurre il termine “ambiente”. Va inoltre chiarito che il termine *media* – o *medium* al singolare – è utilizzato in un'accezione ampia, tale da comprendere non solo i media della comunicazione – il linguaggio, la scrittura, la stampa, la radio, la televisione, internet ecc. – bensì ogni artefatto umano capace di posizionarsi *in media res*, svolgendo cioè una propria e specifica funzione nel processo di interazione tra l'uomo e il mondo. Chiarito ciò, si può subito aggiungere che con l'espressione ecologia dei media ci si riferisce oggi giorno a un discorso – *logos* – ovvero a un ambito di ricerca interdisciplinare articolato attraverso un'ampia gamma di studi condotti lungo tutto il Novecento, accomunati da un approccio volto a conferire ai processi di interazione esistenti tra i media le caratteristiche di un sistema, dinamico e complesso, che a tutti gli effetti può definirsi dunque ambientale. Inoltre, l'accento sul sistema dei media non è fine a se stesso, bensì è inteso in una logica di stretta correlazione e interdipendenza con la cultura umana. Si tratta pertanto di un approccio ai media che può essere definito di tipo umanistico.

Nelle parole di Neil Postman, lo studioso statunitense che per primo è giunto a formalizzare tale espressione, l'ecologia dei media è «lo studio dei media in quanto ambienti»¹. Più in particolare si-

gnifica riconoscere all'insieme dei media la peculiarità di costituire l'ambiente su cui si innesta ogni aspetto dell'agire umano, e osservare dunque le varie trasformazioni culturali, sociali e soprattutto estetiche, intervenute in ogni epoca della storia umana, alla luce delle specificità dei vari media in relazione ai quali quelle stesse trasformazioni sono avvenute. Da questa prospettiva, l'etichetta oramai così comune di "nuovi media" – forse inflazionata ma per molti versi ancora capace di esercitare un certo *appeal* – suona quasi come una tautologia: il concetto di novità è, infatti, connaturato all'identità dei media. Nel corso della sua storia, l'uomo ha sempre rinnovato le sue possibilità di mediazione col mondo, trasformando l'ambiente e generando così una trasformazione di ritorno anche su se stesso, senza quasi mai abrogare gli strumenti in uso, piuttosto agendo su di essi, e lasciandosi agire, per ibridazione e accumulazione. D'altronde, la vocazione dei media a costituirsi come sistema fa sì che ogni mutamento occorso in una parte di esso intervenga a modificare repentinamente l'evoluzione del sistema nel suo insieme, che quindi risulta essere sempre in condizione di dinamica novità. Inoltre, considerare i nuovi media come il risultato di una integrazione o ibridazione di quelli precedenti li mostra per quello che sono: processi piuttosto che semplici strumenti; processi non esclusivamente lineari e deterministici come una certa immagine della modernità e della storia ha lasciato intendere, bensì il risultato dell'aspirazione cronica – a volte caotica – delle società a trasformare se stesse, o di quella vocazione naturale dei media a costituirsi attorno a un *continuum* storico-culturale che si realizza in un intreccio di relazioni, funzioni e prassi, a più livelli distinti ma tra loro correlati. Come è stato giustamente rilevato, i media stessi possono essere definiti *luoghi comuni*², incarnando un insieme di linguaggi, abitudini, modi d'uso e pratiche sociali che vanno ben oltre il semplice status tecnologico, proprio perché la tecnologia è un'espressione prima di tutto culturale, e non solo materiale. Ed è proprio nell'intreccio tecnologia/cultura che ha origine l'afflato interpretativo condotto nell'ambito dell'ecologia dei media.

Si è già accennato alla natura interdisciplinare dell'ambito di ricerca che va sotto il nome di *media ecology*. E infatti tale approccio si articola attraverso un'ampia serie di studiosi e pensatori appartenenti a differenti campi di studio, dalla storia all'antropologia cultu-

rale, dalla filosofia della tecnica all'epistemologia, dalla biologia alle scienze cognitive, dalla linguistica alla sociologia, dagli studi sulla comunicazione a quelli sui media, fino a comprendere anche la storia dell'arte e l'estetica. C'è chi ha descritto tali studiosi come un insieme eterogeneo di pensatori capaci di rimodellare e rinvigorire i tradizionali campi del sapere attraverso la capacità di intercettare nuove relazioni tra ambiti disciplinari apparentemente distanti tra loro³. Più in particolare va specificato che il progetto culturale della *media ecology* affonda le sue radici nella tradizione intellettuale nordamericana di matrice pragmatista. I punti di riferimento essenziali sono da rintracciare, infatti, in un vasto gruppo di studiosi – statunitensi da una parte e canadesi dall'altra – ovvero quei pensatori riconducibili alla cosiddetta Scuola di New York e a quella denominata, con alcune riserve, di Toronto⁴. Non mancano, inoltre, riferimenti alla tradizione intellettuale europea con la quale la *media ecology* ha sempre mantenuto e continua tutt'ora a mantenere un dialogo aperto.

L'eredità di McLuhan

Esiste una figura che senza riserva alcuna ha dato la spinta propulsiva, in termini di approccio e di metodo, di intuizioni e di argomentazioni, alla nascita dell'ecologia dei media come vero e proprio ambito di studi. Questa figura è Marshall McLuhan, il cui sistema di pensiero ha rappresentato per la *media ecology* un terreno assai fertile da coltivare⁵. McLuhan è, infatti, considerato uno dei padri ispiratori dell'ecologia dei media proprio per aver attribuito a questi ultimi la possibilità di costituire un ambiente, ovvero rappresentare lo spazio di senso sul quale s'innestano abitudini, comportamenti, modi di pensare e agire; in altri termini, la superficie che fa da sfondo alla sfera cognitiva e sensoriale umana. In una lettera indirizzata a Claude Bissell, allora rettore e figura di spicco dell'Università di Toronto, McLuhan scrive: «Gli ambienti, in quanto tali, sono impercettibili. Lunghi da essere meri contenitori, essi sono piuttosto processi attivi e pervasivi»⁶. E, infatti, nella prefazione al celeberrimo *Galassia Gutenberg* si legge: «Forse sarebbe stato meglio usare al posto di "galassia" la parola "ambiente". Ogni tecnologia tende a creare un nuovo ambiente umano (...) Un ambiente tecnologico non è soltanto un contenitore passivo di uomini, bensì un processo attivo che ri-

modella gli uomini al pari delle altre tecnologie». ⁷ Qualche anno più tardi, in *Counterblast*, McLuhan è ancora più esplicito: «L'ambiente è un processo, non un contenitore (...) I balinesi affermano: "Noi non abbiamo arte. Noi facciamo ogni cosa nella maniera migliore possibile"; il che vuol dire che loro agiscono sull'ambiente piuttosto che sul contenuto». ⁸

L'idea di ambiente come processo attivo, un processo avviato, plasmato, modellato dall'uomo attraverso interventi di tipo tecnologico con un conseguente effetto *feedback* sull'uomo stesso, assume, nelle stesse parole di McLuhan, l'accezione di una vera e propria *ecologia culturale* ⁹. Questa riguarda direttamente la sfera sensoriale, che è recepita in completa simbiosi con ambiente tecnologico. In altri termini si tratta del noto concetto di media intesi come protesi dei sensi, ragion per cui «Ogni estensione del sensorio attraverso la dilatazione tecnologica ha sempre un effetto di notevole portata nel realizzare nuovi rapporti o proporzioni tra tutti i sensi» ¹⁰. Aver colto il rapporto di interdipendenza esistente tra l'ambiente dei media e la sfera sensoriale umana fa di McLuhan un precursore dell'estetica dei media oltre che un antesignano della *media ecology*. D'altronde, il concetto stesso di media intesi come estensioni dell'uomo – vere e proprie protesi delle sue facoltà percettive o cognitive – s'intreccia con quello di ecologia dei media proprio perché «Tutto ciò che estende un organismo si frapperà anche tra quell'organismo e il suo ambiente, ovvero medierà tra l'organismo e l'ambiente; e tutto ciò che si frappona tra l'organismo e ciò che altrimenti sarebbe il suo ambiente diventa il nuovo ambiente dell'organismo». ¹¹

Riguardo alla figura di McLuhan, e alla sua influenza sulla *media ecology* in quanto ambito di ricerca interdisciplinare, va inoltre ricordato che l'approccio intellettuale del pensatore canadese, le cui radici abbracciano trasversalmente l'intera tradizione umanistica occidentale, e in particolare l'ambito della letteratura e della critica letteraria ¹², è un approccio che rifugge il rigido specialismo disciplinare. L'approccio McLuhaniano alla conoscenza è, infatti, un approccio di tipo intuitivo, esperienziale, esplorativo, capace di coniugare vertenze conoscitive differenti e far convergere discipline apparentemente distanti tra loro. In tal senso McLuhan può essere considerato un pensatore enciclopedico. Ed è questa sua peculiarità che ne ha fatto uno dei più brillanti pensatori del XX secolo. Per

queste ragioni, riconoscere l'enciclopedismo di McLuhan – superando dunque quei luoghi comuni che ne hanno fatto un “guru della cultura pop”, o un “profeta dei media”, o che lo hanno confinato al ruolo stretto e improprio di sociologo – rappresenta forse il punto di partenza per cogliere l'essenza stessa della *media ecology*, ovvero l'ambito di ricerca che più di ogni altro ne ha raccolto la piena eredità intellettuale. Pertanto, superare il rigido specialismo disciplinare, individuare inedite connessioni tra campi di studio apparentemente lontani tra loro, osservare l'ambito della produzione artistica e letteraria quale strumento per l'analisi critica della società, guardare alla cultura cosiddetta *pop* con vivace curiosità intellettuale, sono tutti tratti peculiari dell'approccio di metodo che la *media ecology* ha assimilato grazie al lascito mcluhaniano e che dunque ne preservano il portato critico e culturale.

La Scuola di Toronto

Nell'intento di tracciare una sommaria genealogia delle radici intellettuali proprie della *media ecology*, è necessario innanzitutto evidenziare che il percorso intrapreso e portato avanti da McLuhan si articola lungo una linea di continuità, e di implicita riconoscenza, con altre due figure di spicco della tradizione di pensiero nata in seno all'Università di Toronto. La prima è Eric A. Havelock, fine pensatore e autore dell'opera *Preface to Plato*¹³ a cui McLuhan si rifarà più volte per argomentare le ripercussioni del “nuovo” medium alfabetico – la scrittura fonetica – sulla cultura orale cosiddetta omerica, propria dell'antica Grecia¹⁴. La seconda figura è Harold A. Innis – autore di due classici del pensiero storico-economico, *Empire and Communications*¹⁵ e *The Bias of Communication*¹⁶ – nei confronti del quale è McLuhan stesso a riconoscere un debito intellettuale tale da portarlo ad affermare che il suo «Galassia Gutenberg andrebbe considerato una semplice nota a piè di pagina delle osservazioni condotte da Innis sul tema delle conseguenze psichiche e sociali della scrittura prima e della stampa poi»¹⁷. A queste due figure ne va aggiunta una terza, si tratta dell'antropologo Edmund S. Carpenter, con cui lo stesso McLuhan avviò agli inizi degli anni Cinquanta un importante progetto interdisciplinare sui rapporti tra cultura e comunicazione, che si consoliderà nel tempo come un vero e proprio

laboratorio *in nuce* di ecologia dei media, formalizzato attraverso le pagine della rivista “Explorations” curata dai due e aperta a contributi eterogenei quanto prestigiosi, tra i quali spiccano i nomi di Northrop Frye, Jean Piaget, George Luis Borges, Fernand Léger, ed altri¹⁸. Insomma, Havelock, Innis, Carpenter, assieme a McLuhan e alla sua spinta propulsiva rappresentano le coordinate di riferimento, all’interno del contesto canadese, che fanno da sfondo alla nascita della *media ecology* in quanto ambito di ricerca autenticamente interdisciplinare. Si fa strada fin dall’inizio un forte radicamento sui temi della storia, dell’antropologia, dell’economia e, in particolare con McLuhan, sulle forme espressive artistiche e letterarie intese in qualità di contrattare¹⁹ allo studio dei rapporti complessi sussistenti tra gli ambiti della tecnologia, della cultura e della comunicazione. Tali rapporti vengono perciò esplorati attraverso un approccio ai media considerati nella loro sistematicità, e cioè guardando alle trasformazioni culturali e sociali che avvengono in seno all’ambiente dei media in tutto il suo dinamismo.

La Scuola di New York

Sul versante statunitense, la figura a cui si deve, per così dire, l’istituzionalizzazione del concetto di ecologia dei media è – lo si è citato in apertura – Neil Postman. Per molti versi ispirato alle idee e all’approccio di McLuhan nell’intendere i media come ambienti, Postman introduce la *media ecology* nel sistema universitario statunitense già a partire dalla fine degli anni Sessanta, istituendo presso la New York University un vero e proprio programma accademico ad essa dedicato, con la finalità di sondare «le modalità attraverso cui i media influenzano la percezione, la conoscenza, i valori e i sentimenti umani»²⁰. Da quel momento in avanti, Postman orienterà il proprio percorso di ricerca verso l’ambito della pedagogia dei media, occupandosi in particolare del loro impatto sull’educazione, assumendo toni e posizioni spesso fortemente critici nei confronti dell’ambiente dei media contemporanei²¹.

Assieme a Postman va ricordata la figura di Louis Forsdale, docente di spicco presso la Columbia University, di cui lo stesso Postman era stato allievo, e per merito del quale McLuhan poté entrare in contatto col contesto accademico newyorkese contribuendo così

a fecondare l'approccio "ecologico" ai media in quella che successivamente venne definita la Scuola di New York, di cui gli stessi Forssdale e Postman possono essere annoverati come esponenti²².

Attorno alla Scuola di New York i destini sembrano ancora incrociarsi, perché al contesto intellettuale newyorkese è legata infatti un'altra figura di spicco nel panorama di studi sui rapporti tra tecnologia, storia e cultura, a cui McLuhan stesso fa più volte riferimento, e che a ragione può essere annoverato alla vasta compagine di studiosi su cui è radicato l'approccio della *media ecology*. Si tratta forse di uno dei più autorevoli pensatori del Novecento: Lewis Mumford, noto in particolare per il suo monumentale studio sull'evoluzione della città nella storia²³ e ancor prima per *Technics and Civilization*²⁴, facente parte di una sorta di trilogia sulla condizione umana, considerato oramai un classico della filosofia della tecnica in una prospettiva storica. L'approccio di Mumford, letto nello spirito della *media ecology*²⁵, può essere sintetizzato nel celeberrimo incipit: «Questo libro si apre con una città che era, simbolicamente, un mondo, e si conclude con un mondo che è diventato, per molti aspetti, una città»²⁶. Quello della città è, infatti, un esempio tra i più efficaci per comprendere il ruolo dei media intesi come ambiente creato, plasmato, agito dall'uomo²⁷. Per Mumford, la città stessa è il risultato di un'azione dell'uomo sul proprio ambiente naturale finalizzata a renderlo conforme ai propri bisogni di sicurezza, stabilità, condivisione di beni ecc. Ma allo tempo essa diventa un nuovo ambiente per l'uomo, capace cioè di instillare nel modo di pensare e percepire il mondo nuovi bisogni e nuove vertenze culturali. Mumford, dunque, fornisce a McLuhan un ampio ventaglio di concetti, primo fra tutti l'idea che la tecnologia possa costituire una sorta di ambiente invisibile²⁸, ovvero un mondo, il mondo della tecnica, che «non è isolato e racchiuso in se stesso, ma reagisce a forze ed impulsi che vengono da punti apparentemente lontani dall'ambiente che lo circonda»²⁹. O ancora, è Mumford ad argomentare con puntuali riferimenti nella storia della cultura umana il tema dell'assimilazione della macchina nel dominio concettuale dell'esperienza estetica³⁰, correlando strumenti e tecnologie a percezioni e modelli estetici, e concependo un complesso e dinamico sistema di interazione tra organico (i sensi) e inorganico (la tecnica) che ben si presta a corroborare il progetto di una ecologia dei media così com'è stata enucleata nella tradizione intellettuale statunitense.

Conviene soffermarsi ancora un momento sul fermento culturale e intellettuale riconducibile alla cosiddetta Scuola di New York, in quanto proprio grazie a un'altra delle sue figure di riferimento ci si può avvicinare più apertamente all'ambito dell'estetica e della filosofia dell'arte. Il riferimento in questo caso è a Susanne Langer, studiosa particolarmente influente sul percorso intellettuale di Neil Postman, autrice di *Philosophy in a New Key*³¹, meglio conosciuta in Italia per *Feeling and Form*³². L'approccio della studiosa statunitense risulta essere, da una parte, ben radicato nel pragmatismo di William James, e dunque nella tradizione filosofica nordamericana; dall'altra, si colloca in perfetta sintonia con il filone europeo del cosiddetto neokantismo, ed in particolare con la filosofia delle forme simboliche argomentata da Ernst Cassirer, di cui la Langer può essere considerata forse una delle migliori interpreti. L'apporto intellettuale di Susanne Langer alla causa della *media ecology* può essere intravisto innanzitutto nell'aver saputo assemblare una interessante sintesi tra i due sistemi filosofici in questione³³, e dunque aver gettato un'ancora importante sulla filosofia continentale, a cui l'ecologia dei media guarderà con sempre maggiore interesse. In secondo luogo, le va riconosciuto il merito di aver trasferito l'attenzione sugli aspetti simbolici dei media, considerati *in primis* come processi capaci di indurre una ristrutturazione formale dell'esperienza sulla base delle abilità astrattive proprie e innate dei modi della percezione. Com'è stato giustamente evidenziato³⁴, si tratta in altri termini di una sorta di legittimazione filosofica dell'assunto McLuhaniano "il medium è il messaggio", in lungo e in largo esplorato e per molti versi sapientemente sottoposto ad analisi all'interno del filone di studi che costituisce il vasto *corpus* dell'ecologia dei media.

Tra oralità e scrittura

Sganciate dal panorama accademico prettamente newyorkese, ma ugualmente essenziali nel tracciare il percorso genealogico della *media ecology* nel contesto statunitense, si incontrano almeno altre tre importanti figure. La prima è quella Edward Sapir, noto per gli studi sulla linguistica strutturale³⁵ a cui l'ambito di ricerca della *media ecology* attinge nel considerare il linguaggio qualcosa di più di un semplice veicolo di trasmissione di concetti o pensieri. Riconoscere il

relativismo linguistico argomentato da Sapir in coppia col suo allievo Benjamin L. Whorf – secondo cui il linguaggio espressivo utilizzato influenza il modo di pensare – rappresenta ancora una volta un modo alternativo per affermare che “il medium è il messaggio”, laddove al linguaggio stesso è attribuito un potere formativo, nel senso letterale di dare forma a un ambiente complesso e dinamico di interazione.

Una seconda figura, per molti aspetti vicina alla linguistica strutturale, è l'antropologo Edward T. Hall, autore di due opere di riferimento per l'ecologia dei media: *The Silent Language*³⁶ e *The Hidden Dimension*³⁷. L'influenza di Edward Hall su McLuhan e Carpenter, e sui continuatori della *media ecology* è dovuta a una serie di circostanziate argomentazioni sul concetto di spazio prossimico³⁸, meglio conosciuto come spazio sociale, o percettivo – visivo, acustico, tattile – che già s'intuisce essere un buon sinonimo del concetto di ambiente dei media nell'accezione discussa fino a questo momento. Inoltre, è sempre Hall che introduce una delle più lucide trattazioni sul concetto di media come protesi o estensioni dell'uomo³⁹, cavallo di battaglia del quadro teorico di McLuhan. Anzi, in questo caso è lo stesso McLuhan ad affermare, in una corrispondenza privata con Edward Hall, che «dire che ogni tecnologia o estensione dell'uomo crea un nuovo ambiente è una maniera ancora migliore per dire che il medium è il messaggio»⁴⁰.

La terza figura, quasi al pari dello stesso McLuhan per importanza, rappresenta un pilastro dell'approccio adottato dalla *media ecology*. Si tratta del padre gesuita Walter J. Ong, storico della cultura e delle religioni, studioso di retorica e comunicazione, docente – come lo stesso McLuhan – di letteratura inglese, a cui si potrebbe aggiungere l'aggettivo *applicata*; applicata cioè all'analisi dei rapporti di senso tra le “tecnologie” della parola – il linguaggio, la scrittura, *in primis* – e le forme di organizzazione ed evoluzione della cultura umana. Allievo di McLuhan negli anni della sua permanenza presso la Saint Louis University nel Missouri, Ong ne seguirà le tracce influenzandolo a sua volta attraverso uno studio magistrale sulla figura di Pietro Ramo⁴¹. Dimostrando un approccio analitico certamente più disciplinato rispetto a quello di McLuhan, in continuità con gli studi avviati da Eric Havelok, Ong ha introdotto una brillante tassonomia della storia e della cultura umana che tutt'ora rappresenta uno dei postulati teorici di maggiore interesse per l'eco-

logia dei media: si tratta della tripartizione enucleata nel volume *The Presence of the Word*⁴² secondo cui il pensiero nella cultura umana è soggetto alle influenze della cosiddetta oralità primaria, o età pre-alfabetica, dell'alfabetizzazione, o età della scrittura, e dell'oralità secondaria, anche detta post-letteraria, o età elettronica. In un testo successivo, *Orality and Literacy*⁴³, attraversando nuovamente le diverse fasi della storia umana, Ong giunge a delineare un lucido sistema teorico di riferimento tale da circoscrivere, secondo un modello aperto e in evoluzione, la complessità delle dinamiche tecnologico-ambientali e il modo in cui esse insistono sulla sfera cognitiva e sensoriale. E lo fa ancora una volta in una prospettiva storica, ma capace di fornire un modello interpretativo adatto altresì a descrivere la più stretta contemporaneità. Insomma, per le ragioni fin qui elencate, è facile intuire come a Walter Ong spetti un ruolo di riguardo nel prestigioso novero di studiosi e pensatori da cui l'ecologia dei media trae ispirazione.

L'elenco di autori e figure di riferimento della *media ecology* di matrice statunitense passato in rassegna fino a questo momento potrebbe proseguire ben oltre, dal pensiero sistemico di Gregory Bateson all'approccio storico-politico di Daniel Boorstin, dagli studi sull'arte di Susan Sontag, a quelli sulla storia di Elizabeth Eisenstein, o ancora Joseph Campbell, Frank Capra, James Carey, Noam Chomsky, Richard Buckminster Fuller, Erving Goffman, Marvin Harris, Alfred Korzybski, Alfred Kroeber, Humberto Maturana, Milman Parry, Jeremy Rifkin, Francisco Varela, Paul Watzlawick, Leslie White, Lynn White, Norbert Wiener, e molti altri.

L'anima europea della media ecology

Per quel che riguarda il versante europeo, va menzionato un numero certamente inferiore – ma non minore nel calibro – di studiosi e pensatori che a buon diritto possono essere annoverati all'ala continentale della *media ecology*. Un nome fra tutti, il francese Jacques Ellul⁴⁴, esponente di una visione da molti considerata pessimistica e certamente critica nell'affrontare il rapporto tra tecnologia e cultura in chiave storica. In *Le système technicien*⁴⁵ Ellul affronta le conseguenze più estreme dello sviluppo tecnologico, inteso in termini di dominio ideologico, in base al quale i media sono soggetti a un processo di *Pro-*

*pagandes*⁴⁶, una versione estrema e politicizzata del concetto di ambiente dei media. Un'altra figura europea – ancora un francese – può essere ricondotta all'ecologia dei media. Si tratta di Régis Debray, promotore della *médiologie*⁴⁷, un approccio per molti versi simile a quello di matrice statunitense visto fin'ora⁴⁸, declinato più di recente anche in termini di cultura visiva attraverso le pagine del volume *Vie et mort de l'image*⁴⁹. L'elenco degli studiosi europei a vario titolo riconducibili all'ambito di ricerca della *media ecology* può estendersi ancora fino a comprendere Vilém Flusser, e il suo approccio fenomenologico all'arte e ai media, così come, sempre sul fronte storico-artistico, troviamo Sigfried Giedion e Ernst Gombrich. Sul fronte dell'antropologia Jack Goody, su quello storico Fernand Braudel, Arnold J. Toynbee e Johan Huizinga, su quello letterario Ivor Richards, su quello filosofico Félix Guattari e, con alcune riserve, Jean Baudrillard e Paul Virilio. O ancora Friedrich Kittler, Jürgen Habermas, Niklas Luhmann sul versante del pensiero storico-sociologico, fin'anche uno dei principali esponenti della scuola storico-culturale e della neuropsicologia sovietica Alexander Luria.

Anche nel caso della compagine di studiosi europei, la lista degli autori riconducibili all'ecologia dei media potrebbe proseguire ben oltre. In questa sede, è dunque sufficiente rimandare ad alcuni lavori che hanno tentato, con brillanti risultati, di tracciare una sorta di storiografia della *media ecology*, laddove, come è stato più volte fin qui evidenziato, la nozione di ambiente è intesa come strumento euristico per eccellenza attraverso cui porre le basi di una visione sistemica in senso esteso e perciò fondata su un approccio ai media essenzialmente umanistico. Un primo lavoro di grande interesse è quello condotto agli inizi degli anni Settanta da William Kuhns sui cosiddetti profeti post-industriali⁵⁰, in cui si ritrovano gran parte degli autori statunitensi chiamati in causa fino a questo momento. Di quello stesso periodo è la dissertazione dottorale di Christine Nyström⁵¹, in cui l'autrice fa il punto sull'ecologia dei media come vera e propria disciplina nascente nel contesto accademico statunitense. Più di recente, invece, Lance Strate ha compilato un'ampia e documentata introduzione alla *media ecology*⁵², ricca di riferimenti bibliografici, insieme a un volume ad essa interamente dedicato⁵³. Un lavoro analogo è stato curato da Casey Man Kong Lum⁵⁴ con contributi di vari studiosi.

La scena contemporanea

Oggi il vasto ambito di ricerca dell'ecologia dei media è articolato all'interno del sistema universitario nordamericano attraverso un insieme di proposte didattiche, *curricula*, scuole di dottorato, conferenze e progetti di ricerca, nell'intento di travalicare i tradizionali programmi accademici nazionali, e allo stesso tempo consolidare l'approccio di cui la *media ecology* si fa portatrice. L'interesse per la disciplina è catalizzato principalmente dalla Media Ecology Association⁵⁵, attiva a partire dalla fine degli anni Novanta come network di studiosi, in prevalenza nordamericani, ma in realtà provenienti un po' da ogni parte del mondo. In particolare, sul versante canadese troviamo Eric McLuhan, che ha sapientemente seguito le orme del padre, Derrick de Kerckhove, per molti anni alla direzione del McLuhan Program in Culture and Technology presso l'Università di Toronto; la linguista Dominique Scheffel-Dunand, attuale direttrice del McLuhan Program; Robert K. Logan, collaboratore di McLuhan negli anni Settanta; David Sobelman, regista e autore di una serie di film-documentari su McLuhan; Arthur Kroker, autore assieme a Michael Weinstein del celeberrimo *Data Trash*⁵⁶, e molti altri. Sul versante statunitense troviamo il già citato Lance Strate – allievo di Postman, tra i fondatori e a lungo presidente della Media Ecology Association –, Paul Levinson, Susan Barnes, Thomas Gencarelli, James Curtis, Thomas Farrell, James Morrison, Paul Grosswiler, Camille Paglia, e altri più o meno attivi all'interno della Media Ecology Association. Nell'ambito della vasta branca dei *media studies*, un'ulteriore serie più o meno ampia di studiosi internazionali, ben noti in Italia, si può definire per molti versi vicina all'approccio coltivato negli anni dalla *media ecology*. Tra questi certamente Jay David Bolter e Richard Grusin, autori di *Remediation*⁵⁷, Howard Rheingold, teorico delle comunità virtuali, Joshua Meyrowitz, autore di una brillante monografia dal titolo *Oltre il senso del luogo*⁵⁸, Douglas Rushkoff, del quale è da poco uscito in Italia *Programma o sarai programmato*⁵⁹, Sherry Turkle, autrice dei celebri volumi *Il secondo io*⁶⁰ e *La vita sullo schermo*⁶¹, Jaron Lanier, del quale è appena uscito in Italia *Tu non sei un gadget*⁶², fin'anche Lev Manovich, il cui pluricitato *Il linguaggio dei nuovi media*⁶³, nel considerare i media come linguaggi, sembra strizzare l'occhio al celeberrimo saggio *The New Languages* firmato da McLuhan e Carpenter nel 1956⁶⁴.

Media e ambienti sensoriali

La superficie di contatto attraverso cui l'estetica dei media s'innesta nell'ambito circoscritto dalla *media ecology* è rintracciabile nel binomio cultura e tecnologia. Secondo l'approccio "ecologico", il rapporto tra l'uomo e il mondo si svolge tutto nella corrispondenza funzionale esistente tra i due ambiti in questione, cultura e tecnologia. Entrambi contribuiscono a sollecitare la sfera sensoriale e a plasmare i processi cognitivi. Il rapporto di identità funzionale tra i due ambiti diviene perciò essenziale a costituire i tratti dell'esperienza estetica. In questa prospettiva conviene accostare il concetto di medium elaborato dall'ecologia dei media a una definizione ampia di tecnologia, facendo ricorso alla parola greca *techne*, come tutto ciò che interviene a priori in qualsiasi processo di interazione tra l'uomo e il mondo. Ogni ambito della cultura umana è *techne*, perché da sempre l'uomo ha mediato il suo rapporto col mondo ed ha esteso il suo sistema sensoriale e cognitivo attraverso artefatti o intuizioni di natura pratica, nell'accezione di mezzi tipicamente materiali – dalla scheggia di selce che l'uomo arcaico utilizzava per aggredire le sue prede ai cristalli di silicio contenuti nei moderni microprocessori – o puramente ideazionali-cognitivi – dal linguaggio, ai numeri, alle idee in senso lato. Non c'è rapporto estetico col mondo che non sia mediato dalla *techne*, in senso ampio, che non sia condizionato o non avvenga all'interno di un qualche processo culturale frutto di elaborazione tecnica da parte dell'uomo. In questi termini si può asserire che la cultura è incorporata nella tecnologia; e l'esperienza umana, in questa prospettiva, è sempre riconducibile a un fatto tecnico, a un'acquisizione culturale e quindi tecnica che viene assimilata come fosse un fatto naturale, senza alcuna cesura tra tecnologia e cultura.

La tradizione intellettuale della *media ecology* fa proprie le intuizioni di McLuhan secondo le quali, nell'interazione col mondo, l'uomo è intrinsecamente coinvolto in processi di tipo tecnico, che si radicano profondamente nell'assetto sensoriale e cognitivo, nella corporeità e nelle strutture di comportamento, d'azione o nelle attitudini, così da riconfigurare il suo stesso ambiente, creandone uno nuovo, giacché: «Ogni nuova tecnologia, ogni estensione o amplificazione delle facoltà umane, quando le viene conferita una forma ma-

teriale, tende a creare un nuovo ambiente»⁶⁵. Nuove assunzioni di tipo culturale agiscono perciò al pari di quelle presenti nella sfera naturale, secondo un corollario che potrebbe suonare pressappoco così: *la tecnica nasce secondo cultura, ma agisce secondo natura*. Da sempre, infatti, l'uomo "sente" il mondo attraverso i suoi strumenti (*biomorfi*, i sensi veri e propri, o *tecnomorfi*, le protesi tecnologiche che ne espandono il portato). Essi sono una estensione extra-somatica della rete sensoriale umana con conseguente effetto *feedback* sull'uomo stesso e sulla sua visione del mondo, cioè quell'insieme di fattori storico-culturali a cui il pensiero filosofico novecentesco ha attribuito il nome di *Weltanschauung*. Ed è grazie a questo *feedback* che – rileggendo il celebre slogan McLuhaniano – le alterazioni indotte da qualsiasi medium sulle proporzioni e sulle condizioni dell'esperienza vanno a costituirne il messaggio, ovvero ciò che «controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana»⁶⁶.

In conclusione, il vero merito della *media ecology* sta nel riconoscere che la sfera sensorio-intellettuale – l'ambito proprio dell'estetica – risulta essere continuamente stimolata dai media, in quanto espressione di un continuo processo di mediazione col mondo. Per questa ragione, l'approccio della *media ecology*, e la coppia tecnologia/cultura su cui esso ruota, rappresenta un punto di innesto così efficace per una estetica che voglia definirsi mediale. Ecco perché se c'è un ambito attorno al quale sembra rifluire tutto il discorso dell'esperienza estetica, questo è proprio l'ambito dei media, laddove tecnologia e cultura si costituiscono come la trama e l'ordito del tessuto dell'esperienza *tout court*, le forme *a priori* storicizzate della evoluzione umana su cui si fondano le sue tante, e plurali, fasi culturali. Come McLuhan ha brillantemente dimostrato, qualsiasi società fonda se stessa sui fattori tecnologici assunti per trasformare il mondo e per conformarlo ai suoi bisogni, ai modelli di pensiero preesistenti; ma, una volta assimilati, questi agiscono profondamente sulla natura umana, modificando le condizioni stesse dell'esperienza, generando altresì nuove risposte ed esigenze sociali. Come si è tentato di mostrare, tale visione di dinamica reciprocità nell'intendere il rapporto tra tecnologia e cultura abbraccia trasversalmente l'intero percorso intellettuale della *media ecology*, tanto profondamente radicato nella tradizione di pensiero nordamericana, quanto – seppur in misura mi-

nore – in quella europea. La visione ecologica dei media ci riporta ancora una volta a un postulato del pensiero mcluhaniano: l'uomo forma l'ambiente ma nello stesso tempo ne è formato. In fin dei conti, nella partita a due sempre aperta tra l'uomo e il mondo, l'*homo aestheticus* tratteggiato dell'ecologia dei media non *usa* i media come fossero strumenti, bensì *vive* nei media in quanto ambienti.