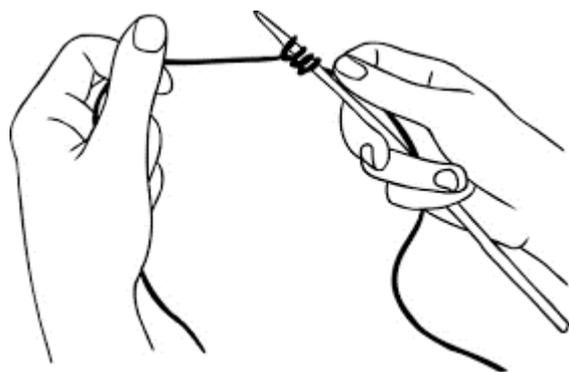




LUCCIOLE PER LANTERNE- Sognando la noesi

admin venerdì, 31 gennaio 2020 Fluxus



É sempre festa nell'asilo globale.

Marshall McLuhan

Je voulais être un mélange de Kurt Weill et Bertolt Brecht.

Dick Higgins

Nota introduttiva. *Uno.* L'espressione di *intermedialità* è qui di seguito usata per distinguere le nostre argomentazioni rispetto al termine americano di *Intermedia* coniato da Dick Higgins nel 1966. Termine che segue di pochi anni la

NO-COPYRIGHT

QUESTO SITO NON HA
COPYRIGHT

Cerca nel sito

If you're a:
RACIST
SEXIST
ANTI-SEMITIC
HOMOPHOBIC
BIGOT
YOU'RE NOT
WELCOME HERE!

sitemeter

nozione di *ipertesto* – come gestione delle conoscenze – di Theodor Holm Nelson e di una decina d'anni le tesi di *The Demon of Progress in the Arts* di Wyndham Lewis.

In *Horizons. The poetics and Theory of Intermedia* 1984, Higgins espresse il convincimento che *“much of the best work being produced today seems to fall between media.”*

Poi, per evitare la confusione con due espressioni analoghe – *mixed media* e *multimedia* – suggerì l'uso di *Intermedia* per quei lavori *“in which the materials of various more established art forms are conceptually fused rather than merely juxtaposed.”*

Higgins aveva ipotizzato, a ragione, che la separazione delle discipline artistiche corrispondesse alla gerarchia sociale di un'era industriale oramai rivoluzionata. Come egli stesso scrive, con l'automazione delle attività manifatturiere e l'arrivo di un'economia di servizi, nuove forme di espressione avevano preso il sopravvento ed erano forme capaci di sviluppare le zone in ombra tra i *media*. Di contro, una nuova “dialettica” tra *media* e vita quotidiana, con il suo “fluire”, avrebbe restituito all'arte – attraverso gli *happening* e i progetti di natura intermediale – una diversa creatività che volle visualizzare in una mappa, successivamente definita da Hannah Higgins: *“an open framework that invites play”*, perentoria sulle aree e i confini.

Aggiungiamo che Higgins, attento lettore di Georg Simmel, Walter Benjamin, Harold Innis (*Empire and Communication* è del 1950) e Sigfried Giedion (*Mechanization Takes Command* è del 1948), sapeva bene che nell'autunno del Novecento l'egemonia della forma di merce si sarebbe – per suo destino – *inverata* nella cultura visuale e voleva in qualche modo precederla. C'è un aneddoto che rivela questo obiettivo. Nel 1973 Robert Filliou visitò Vancouver, dove operavano alcuni artisti dell'*Intermedia Society*, e incontrò Higgins. Più tardi, raccontando questo viaggio sottolineerà che per Higgins *Intermedia* era soprattutto *“a model for a new kind of art school.”*

Nelle due decadi successive agli anni Sessanta l'espressione di *Intermedia* ebbe un certo successo in Canada, dove il pensiero di Marshall McLuhan era popolare nelle università, mentre fu pressoché ignorato in Europa,

Articoli recenti

- [LUCCIOLE PER LANTERNE- Sognando la noesi](#)
- [Appunti di Sociologia della Comunicazione – A.A.2019-20 – Parte III](#)
- [Appunti di Sociologia della Comunicazione – A.A.2019-20 – Parte II](#)
- [Appunti di Sociologia della Comunicazione – A.A.2019-20 – Parte I](#)
- [Appunti di Sociologia della Comunicazione – A.A.2018-19 – Parte I](#)

Categorie

- [Anno Accademico 2015-16](#)
- [Anno Accademico 2016-17](#)
- [Anno Accademico 2018-19](#)
- [Anno Accademico 2019-20](#)
- [Corso A.A. 2011/2012](#)
- [Corso A.A. 2012/2013](#)
- [Corso A.A. 2014/2015](#)
- [Corso A.A. 2016/2017 Trim. II](#)
- [Diversi](#)
- [Esercitazioni 2011/2012](#)
- [Esercitazioni 2012/2013](#)
- [Fluxus](#)
- [Fluxus Restaurant](#)
- [IED – Corso di antropologia culturale](#)
- [IED – Corso di Sociologia](#)
- [Racconti gourmand](#)

Meta

- [Accedi](#)

anche nell'opinione di molti degli artisti che si richiamavano a *Fluxus*.

Va aggiunto che il manifesto *Statement on Intermedia* del 1966 è, sottotraccia, in polemica con questo autore ritenuto, a torto, da molti, un *tecnofilo* e, per la sua insistenza sugli effetti delle tecnologie dei media, un determinista.

In seguito, con lo sviluppo della cultura digitale, il concetto di *Intermedia* ricominciò a circolare in forme e con obiettivi che non solo erano distanti da quelli di Higgins, ma spesso lo contraddicevano nel contenuto per promuoverlo nella forma, come nei *crossmedia* o nei *transmedia* di cui scrive Henry Jenkins.

Se poi, al di là dei tratti archeologici, consideriamo, con McLuhan, i *media* dotati di una temperatura, alla formula intermediale di Higgins andrebbe, oggi, sovrapposta una *carta termografica* che delinei la loro configurazione e, di conseguenza, il loro *status* di *aperti* o *chiusi*, sia perché il loro riscaldamento traccia il divenire della rappresentazione, sia perché gli *Intermedia* si generano per ibridazione ed agiscono da traduttori di esperienze e da metafore linguistiche matriciali.

Aux Bonheur des Dames.

Io non sono reale, io sono evento.

Lady Gaga

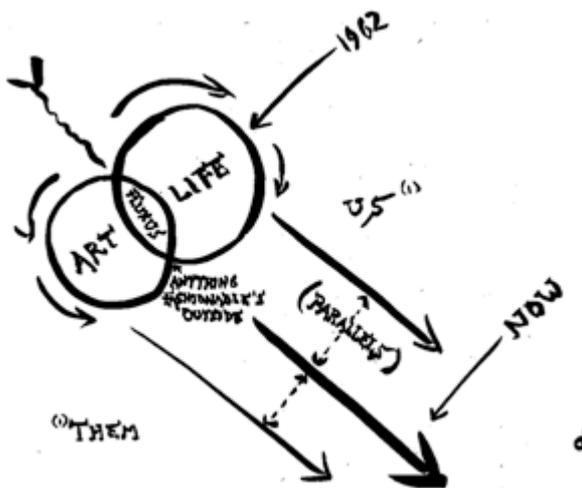
Due. Sono le valigie che narrano dei viaggiatori. Higgins definisce il *multimedia* la manifestazione di una fusione tra linguaggi estetici differenti, mentre il *mixed media* è un'espressione che corrisponde a un *mélange* egualitario di materiali e di componenti. In questo contesto l'*Intermedia* appare una forma espressiva focalizzata essenzialmente verso una nuova concezione del tempo teatralizzato. Tale espressione, in termini fenomenologici, è una figura di cui l'*happening* e soprattutto la *performance* rappresentano la sua cornice testuale entro la quale si esprimono i poteri

[RSS degli articoli](#)

[RSS dei commenti](#)

[WordPress.org](#)

della *mimesis*. È il suo *tableau* o, meglio, la sua esegesi, da cui *Fluxus* aveva sviluppato la forma liturgica. Va aggiunto, che a differenza di George Maciunas – il quale favorì gli *event* al solo scopo di farne degli strumenti per scardinare gli *intérieurs* borghesi – l'*Intermedia*, per Higgins, tende a rivalutare la natura empirica del gioco attraverso il quale si forma il gusto estetico, in sintonia con le tesi sulla *kalokagathia* di Friedrich Schiller. Nel sogno di Higgins il ventaglio degli *Intermedia* avrebbe dovuto sollevare il vento dell'arte moderna, ricomponendo le sue poetiche. Un sogno forse possibile, considerato che negl'anni '60 l'intermedialità appariva come un lievito in grado di attivare i processi fermentativi in uno spasmo di condensazione dei criteri che organizzavano la comunicazione. Di contro, oggi, nelle *performance*, che abita i *sweat-shop* dello spettacolo, il fine celebra i mezzi e consacra il cinismo dell'autenticità, il fine igienico delle illusioni, confezionato, come diceva Gottfried Leibniz, con "lo stupore metafisico del nulla".



Diffidate delle fate. Con una mano danno, con l'altra prendono.

Bernard Rosenthal

Tre. L'*intermedialità* appare attualmente una galassia di concetti che si sono strutturati nel tempo e che connettono tra di loro non solo comportamenti vicini – come parlare, vedere, agire – ma anche l'intertestualità di Julia Kristeva –

intesa come il passaggio di un sistema di segni ad un altro.

L'interdiscorsività o la *heterotopie* di Michel Foucault. Le figure dell'*ékphrasis*, e dell'*allegoria*, così come il concetto di *device* (con il suo archetipo nel *dispositivo* di Giorgio Agamben). La *médiologie* di Régis Debray. L'ipertestualità – sia classica che nella sua forma digitale pensata da Tim Berners-Lee – e la *remediation*, come è definita in *Understanding New Media* da Jay David Bolter e Richard Grusin.

A fianco dell'*intermedialità* c'è poi la *media ecology* della scuola americana e l'ampio terreno delle "pratiche intermediali" che si sono sviluppate nei diversi dipartimenti accademici di arte e di comunicazione visuale sulla scia del lavoro iniziale di Higgins.

Sia il concetto di *Intermedia*, sia quello di *media ecology*, fanno capo alle ricerche di McLuhan e nascono pressappoco negli stessi anni: il primo nel 1966, il secondo nel 1968, per opera di un altro newyorkese, Neil Postman, sociologo, educatore e *media theorist*.

Non si dimentichi che queste due nozioni hanno avuto un importante brodo di cultura nella "controcultura" degli anni '60 e nella *interdisciplinarietà*, con la quale nelle università si cercava di far convergere i metodi di ricerca e le costruzioni teoriche, nel tentativo di unificare la frammentazione del sapere specialistico.

Il *medium*, per McLuhan, è la figura che nasconde "*a ground of services*", la cui "estensione" e la cui densificazione sono più importanti del *medium* stesso. "*It is the environment that changes people, not the technology*". Rappresenta, *in nuce*, una concezione "environmentale" che nasce negli anni '50 e dalla quale, in seguito, germoglierà la metafora ecologista.

Come è risaputo, durante gli anni 1953-55 la *Ford Foundation* finanziò presso l'Università di Toronto una ricerca sugli *studi intermediali*. Il seminario "Culture and Communication" e la rivista *Explorations* – diretta da Edmund Carpenter, Marshall McLuhan e Jacqueline Tyrwhitt, architetto ed esperta in "*paesaggi*" – testimoniano

l'ingresso di questi studi nell'università e gettano le basi della "ricerca creativa sui *media*" divenuta oggi un aspetto fondamentale dei programmi di arte e delle scienze umanistiche.

Pour la petit histoire. Nel giugno del 2016 la *Media Ecology Association* tenne il suo primo congresso europeo a Bologna dove, tra l'altro, furono affrontati alcuni temi legati all'ecologia cognitiva come la "materialità digitale" e le *affordance*, partendo dal presupposto che il sistema dei media è oramai un ambiente nel quale abitano – come ebbe a dire Luciano Floridi – gli umani con le loro protesi elettroniche.

Around the counterculture. La *multimedialità* – come tecnologia della memoria e della comunicazione – ha degli *habiti* che non dipendono esclusivamente dalla *téchne*, ma è attraversata, nonostante la sua persistente opacità, da molti altri fattori – antropologici, culturali, politici, artistici e generazionali – specialmente là dove è spettacolo. Lo prova l'*happening* nel quale questi fattori ne disegnano una *Gestalt* (che qui definiamo come il modo con cui deve compiersi un evento) con circostanze espressive che caratterizzano gli anni '60 e affondano le loro radici nel Black Mountain College, in quel *Untitled Event* realizzato, nell'estate del 1952, da John Cage, in quel momento professore senza studenti e alle prese con la composizione elettronica *Williams Mix*. La narrazione vuole che Cage stesse leggendo *Le Théâtre et son double* di Antonin Artaud e alcuni testi di cultura antica orientale, in particolare di filosofia Zen. Testi che gli permisero di elaborare il concetto di *centricità* di un avvenimento, vale a dire la possibilità che esso si compia in una totale autonomia espressiva e formale da tutti gl'altri con i quali "convive". Qualche anno dopo, a Parigi, nel corso di un'intervista a proposito del tempo in un *event* dirà: "*laisser être*" (lascia che sia), contraddicendo la vocazione ontologica del tempo nell'*happening*. Al Black Mountain College *Untitled Event* fu vissuto dai suoi protagonisti e dal pubblico come una specie di *mentoring*, d'accordo con i metodi pedagogici di John Andrew Rice che lo dirigeva, ma non da Cage che da lì a pochi giorni ritornò sulla *centricità* nell'ambito

dell'esecuzione di *Sonatas et Interludes*. L'invito a questo concerto era stampato sulla carta per le sigarette e all'entrata, per il pubblico, era stato messo un grosso canestro con del tabacco...il resto è conseguenza! 18

Happenings in 6 Parts è invece il titolo esplicito che nel 1959 Allan Kaprow darà all'evento multimediale che foggerà questo genere e che avrà il suo apice nel 1969 in un campo di trifoglio allagato dalla pioggia a Woodstock.

Nell'intervallo ricordiamo, *en passant*, che "multi-media" (con il trattino), come espressione della sovrapposizione di media differenti in concorso per la realizzazione di opere d'arte viventi, lo si trova in alcuni appunti-progetti di Lawrence Alloway, allora conservatore del Guggenheim e nei testi dell'associazione *Experiments in Art and Technology* (E.A.T) che, tra i suoi "sognatori", ebbe Billy Klüver e Robert Rauschenberg reduci, nell'ottobre del 1966, dal festival newyorkese, *9 Evening: Theatre & Engineering*.

Quanto alla transizione dall'*happening* alla *performance* è una storia di coagulazioni semantiche che si implementa – per usare lo *slang* digitale – negli anni '70, radicalizzando i *media* al sistema dei sensi e alla ginnastica dei corpi



NEW MEDIA CHANGING TEMPORAL-SPATIAL ORIENTATION OF SELF

PROTESTS USE OF HIS NAME

Claude Adams, former State Department employee, recently today testified before the Senate Investigating Committee that he is not now and has never been a member of the Communist Party. He said his name had been placed on the membership list of a Communist front organization without his permission and that the editor did not remove it until he had protested repeatedly.

TRAVELER TELLS OF RANGE BELIEFS

Dr. W. B. White, missionary among the native tribes of Canada, told the Kiwanis Club some strange beliefs held by these primitive people. He said that the native constantly use the name of an enemy who will mischievously. Rev. White said that it might seem strange, even to us, but it's something sorcerers do. For to possess a name or his image is to possess a portion of his self, and when you say that, you have him at your

side like these," said Mr. White. He said that native peoples emphasize upon the name of their enemies, and when they are frightened or beset by their enemies, they change their names publicly, in a ceremony, or secretly -- thereby take on another name. He said that they do this to frighten their enemies, and to express about the only way to get ahead. He said that it strikes us as a fact, yet it is nothing more than an approved expression of desire, and I dare say that you will find a great deal of relief that disquiet from this existence has been beneficial. He said that despite the "three personal pronouns," and "he" occur when the speaker, object spoken to, and where are nevertheless languages. He said that do not dis- i, me, mine. He said that is similar with the Mead would in- hat here we are mental feature u, for as Mead is from mine to the development society. Ob- maturation is (page 17)



McCarthy's photomontage of Communist Browder and Democrat Tydings kills Senator Tydings politically

SORCERY AMONG SAVAGES

Rhodesia: Recent reports warn that the natives of the Zambesi believe they can kill or injure an enemy by obtaining his likeness and introducing it into an unpleasant situation. Or, if they possess his name, they can render powerless the mightiest man any part of the victim external to his body, so he is at their mercy. He is manipulated and destroyed at will.

The Colonial Office has promised

to investigate these reports and to punish offenders.

Anthropologists interviewed in London pointed out that sorcery is confused with witchcraft. Witch-practitioners perform no rites, utter no spells, possess no medicines. They can injure others in has no eternal symptoms. At times (Continued on page 2)

WAIT TILL FINNEGAN TWIGS

Down: Wait for that the Finnegan Twigs and Anglo-American donated him, birth of an option that was broader to forced in the waste, and as for libdullin what of Himana, that their folvubular high fidelity dailidaller and in appearance up to the minute (hearing that anybody in that road duchy of Wollimston schemed too halve the wrong type of date) brella antennas for distance, getting and connected by the magnetic links of a Bellini - Tosti coupling system with a vitatone speaker.

harmonic condenser engine (the Mole) they caused to be worked harbour craft emittances, key clickings, vaticum cleaners, key to woman formed mobile or man hamshack and wobble down in an serve him up a meglogoturny mar goroomb, eclectically filtered for

HISTORIC TIME COMES TO END

All the Chinese bandits having chopped off all the foreign ears, we have time to consider not only the subject ATROCITY, but the subject BANDITS, and the subject MISSIONARIES, and the subject FOREIGNERS, and the subject CHINESE. All the politicians who are going to be elected have been excited; and all the artificial really regards as either very important or very interesting has been exhausted. All historical events have happened.

T. S. ELIOT FLIES HOME

On leaving New York today Mr. Eliot said: "Only people who have body is in the plane, but all the rest of you is not, and that is why it is so exhausting. You need at least seventy-two hours after you come down to meet yourself and get put together again."

TIME - SPACE DUALITY GOES

Today scientists announced that Western notions of time and space once believed to be intuitive and universal, are, in fact, neither. Recognition of this fact stems from two sources: (1) a growing awareness that other cultures do not share these particular metaphysical concepts, and (2) realization that these concepts are rapidly changing in our own society.

Since the Renaissance the metaphysics underlying our language and thinking has imposed upon the universe two grand cosmic forms connected aspects of reality. These are (1) static, three-dimensional infinite space, and (2) kinetic, one-dimensionally uniform and perpetually flowing time, which is, in turn, the subject of a three-fold division: past, present, and future.

But for modern man, linear thought, chronological order, historical sequence, causal relationship, and all that these imply, are no longer of vital importance. Time standing alone, has ceased to be of primary value only as an ingredient of a larger whole is it now important. The novel, the autobiography, the essay are no longer structured by sequential time, while emphasis upon causality and succeeding impressions, is being replaced by emphasis upon the single gestalt standing alone. The "past" and the "future" have become part of the "now", and time and space are one.

Scholars are divided in their enthusiasm over these changes. Some argue that the end of the time-space duality, inseparably connected with science since the Renaissance, means the end of science. They view with alarm the new role of space, and fear for the printed word and the analytical argument. One large foundation has thrown its full weight behind traditional time studies. Other scientists are not so sure, and wonder if perhaps science will not only survive but flourish in this new climate.

Attempts to explain this revolutionary trend must be sought not in changes in the techniques of production of commodities, but in changes in the techniques of packaging and distributing ideas and feelings, which for man at least is as important as the food-quest itself. The power for change is not in the content of the messages, but in the form of the media themselves. Just as in the industrial revolution, human relations and personality patterns were changed more by the means of production than by the commodities produced, so with these new media, the form is all-important.

Un giorno Erik Satie, seduto al tavolino di un caffè parigino, disse a Fernand Leger che era con lui: "Sai, bisognerebbe creare della musica d'arredamento, cioè una musica che facesse parte dei rumori dell'ambiente in cui viene diffusa, che ne tenesse conto. Dovrebbe essere melodiosa, in modo da coprire il suono metallico dei coltelli e delle forchette senza però cancellarlo completamente, senza imporsi troppo. Riempirebbe i silenzi, a volte imbarazzanti, dei commensali. Risparmierrebbe il solito scambio di banalità. Inoltre, neutralizzerebbe i rumori della strada che penetrano indiscretamente dall'esterno".

Nelle carte di Marsiglia la conoscenza è una serratura.

*L'éruv è l'archetipo dell'evento in arte. Ciò che disvela
la magia del limes, la soglia della finzione.*

Se il contenuto di un *medium* è il contenuto del *medium* che lo precede, la *remediation* è ciò che ne modifica il senso, ovvero la "cosa", facendo inevitabilmente assomigliare l'*intermedialità* a un tavolo di dissezione per incontri occasionali. Ma guai ad aspettarsi qualcosa da una macchina da cucire e da un ombrello. La riproduzione è *vergine*: rompendo l'uovo non si ottiene che una frittata, perché questa "cosa" – l'opera – "*ne peut qu'être représentée par autre chose*", come scrive François Regnault, glossando Jacques Lacan.

Questo "qualcosa d'altro" è il vuoto. Ciò che sta dalla parte del reale e che, con qualche *sourd glissement*, noi chiamiamo arte, vale a dire ciò che non ha contenuto. (A dispetto di Samuel T. Coleridge, il reale non si amalgama con il simbolico, lo domina, riducendolo a rappresentazione e rendendo incerta la funzione narrativa dell'allegoria).

Lacan, nel suo ventesimo seminario, parlando del *Finnegans*, rileva come il significante viene sempre in soccorso del significato, ma per essere enigmatico deve palesarsi nella forma di *lapsus* più che di intermediazione linguistica. Detto altrimenti, il *medium* è il messaggio che modifica la nostra relazione con l'esserci dell'esperienza, introducendo in questa l'*imprévu*.

Al di là di questa *mise in abime* della rappresentazione, non va sottovalutato che dietro la *intermedialità* dorme la nozione di opera d'arte totale – la *Gesamtkunstwerk*, un geniale inganno filisteo per ridurre – identificandole l'una nell'altra – la vita e l'arte. Inganno giustificato da una fittizia contrapposizione con una società industriale che lo aveva promosso e finanziato.

L'espressione la dobbiamo – e non deve sorprendere – a un teologo, Karl Friedrich Trahdorff, la sua degenerazione a Richard Wagner.

In ogni modo, la *Gesamtkunstwerk*, attraversando i confini del Novecento, si frantumerà contro le avanguardie storiche, attualizzandosi – ciò che oggi chiamiamo *performance* nella maggior parte dei casi non è che una sua forma recuperata: lo spettacolo sa come organizzare la *nostalgia*, ricomponendo le rovine da esso inflitte alla vita corrente – e si rafforzerà nei progetti della propaganda dei totalitarismi che hanno listato a lutto il Novecento: il sintomo contiene sempre una razionalità che acceca, basta guardare agli esiti di questa stagione.

Come distopia, caratterizzata dalla fluidità che domina nel contemporaneo i confini di genere, la *Gesamtkunstwerk* è un *analogon* della forma di *infosfera* nella quale – per impiegare un neologismo di Floridi – masse di *e-migranti* cercano la Zacinto che si specchia nelle acque dello spettacolo.

Non è infatti per caso che il digitale sia assunto a modello di scomposizione di quel reale che – al pari della pietra del S. Michele – affiora prosciugato, totalmente disanimato e alfabeticamente irraggiungibile.

Oggi, il dominio della fluidità – funzionale allo spettacolo integrato – ha di fatto appannato il percorso fenomenologico della forma. Per conseguire questo dominio l'astrazione concettuale è stata privilegiata alla materialità di genere dell'opera, in un processo inverso a quello che Jørgen Bruhn attribuisce a Clement Greenberg, quando questi stigmatizza una "*visual art invaded by other mediums*." Va inoltre detto che non tutto è fluidificato, la narrazione e la cultura mercantile non lo consentono, ma solo i confini tra i generi ridotti ad etichette dal predicato di "post", incollato frettolosamente a "moderno".

In quest'ottica l'*intermedialità* è stata spesso utilizzata dai *newcomer* con l'obiettivo di oscurare il senso dell'opera di per sé, avvelenandone il contesto, ovvero sia l'evidenza sintomatica in quanto tale, perché il sintomo, nella modernità, rivela la "vita offesa" dalla quale fugge inutilmente.

Più in generale, il destino dei generi che compongono l'*intermedialità* è lo stesso della modernità: un lungo declino dei media *caldi* e un imporsi di quelli *freddi*, coniugati da un'incessante *artificazione* morfologica e dominati da una *Kunstwollen* (A. Riegl) come espressione conclusa del neo-capitalismo finanziario.

Il vero fascino del realismo sta nella sua incapacità di comprendere la realtà.

Bernard Rosenthal

Di che colore sono, nella contemporaneità, i fili conduttori dell'*hasard*? Quali di essi uniscono il mondo della vita alla *noes*? Quali forbici li tagliano? Mnemosine quando si spoglia rivela l'invisibile. Peccato che lo faccia al buio! In questo buio l'*intermediazione* vanta spesso forme cospirative che annunciano le relazioni di somiglianza. Eliminando ogni dettaglio, sognano la totalità. Non è stato sempre così. Le barricate di François Couperin hanno la loro *intermediazione* nel mistero che le descrive: il clavicembalo.

In questa constatazione ermeneutica, in questo essere ogni volta l'altrimenti – usando il dialetto heideggeriano – “emerge il relazionale in quanto tale” nella sua dimensione sintomatica. Questa dimensione, scrive Innis, è la causa formale che *ambienta* gli effetti intermediali dei generi.

Higgins, nel disegnare la sua mappa, privilegiò la crisi d'identità delle poetiche che deteriora la morfologia della comunicazione, ma salva l'*événementiel*. Forse sognava una nuova “zimologia”. Sapeva bene che il valore dell'apparenza *densifica* la rappresentazione ed esalta l'illusione, come quella di certi poeti visivi sedotti dall'ibridazione, che sognano di andare a letto con Gilda e si ritrovano con Rita, affogati in un sogno senza porte.

Complessivamente, nel buio della figurazione le immagini hanno sempre una dimensione *anacronica* che viola il candore lemmatico di cui sono portatrici e che s'infrange contro l'ortodossia delle cornici testuali. Senza catarsi non

c'è *nepsis*, svanisce il potere della parola di separare i poeti dalle loro illusioni, consolandoli oscenamente!

Può la figura retorica conciliarsi con l'evento intermediale? Domare l'ossimoro di un realismo iconico alle prese con l'improbabile? *Fluxus* sognava di essere una forma di atteggiamento vissuto che ribalta l'ovvio. Per George Maciunas era evidente, per i suoi gratificati un inconveniente.

La piega nasconde sempre un *disegno* in forma di enigma, può un *collage* pescare lo sguardo? Significare una cosa diversa da quella che si vede? Solo la forma di spettacolo fa di questi miracoli, come quando mette le fotografie di Clark Gable e Scarlett O'Hara sulla copertina di *Guerra e pace* di Lev Tolstoj.

Nella trappola dell'*intermedialità*, intesa come una trasgressione frontaliera, il cammino attraverso i confini dei generi tende a confondersi per diventare avvenimento imprevisto, scoperta fortuita, illusione di qualcosa, progetto assiomatico in cui è "installata" una speranza euristica nella forma di un altro genere di conoscenza. Questa confusione brilla soprattutto nella poesia visiva, cosiddetta, perché defigura il sintomo per promuovere lo sguardo scaturito dall'evidenza visuale dello spettacolo. Una poesia che fa delle piccole apparenze l'apologia dell'apparizione, illudendosi che il destino ontologico della parola sia di adattarsi al messaggio invece di fronteggiare il sintomo. Come scrisse Friedrich Nietzsche, la carta che brucia si curva.

La poesia è stata l'arte di insegnare agli uomini ad essere ingannati dalla parola.

Il visivo come guarnizione rivela il pasticcio culinario della poesia.

Nella poesia viva la lettura, sostituita dallo sguardo che scivola sull'immagine o sui ghirigori, finisce per diventare un oggetto semiotico in cui si rifrange la scopofilia (*Schaulust*): un'avidità pulsionale più che una *leurre*. Dentro questo presagio, in cui lo spettacolo divora la vista, l'ermeneutica, uscendo dal bianco della nebbia, consuma ciò in cui abita, la "rappresentazione", a giusto titolo divenuta un'opera in cerca di un chiodo in un museo. A giusto titolo, perché questo realismo dell'apparenza semina l'illusione che il reale sia solubile nelle immagini che lo contraffanno. Che l'immaginabile sia riconducibile alle cronache visuali dello spettacolo. Che nell'adesso della leggibilità (G. Didi-Huberman) la poesia ritrovi i suoi archivi. La centralità del senso, che emerge sempre come un enigma che ustiona.

La vera poesia è nell'altrove della parola che dipinge, nel brusco rabbrivire della voce, nel canto dei "churinga" che coniugano il ronzio delle api al sibilo della freccia.

Lo vediamo nella stagione delle odi malinconiche, che ricamano la *belle époque*. Fu una pratica inaugurata da Guillaume Apollinaire che fece della parola una *création picturale* adagiata sul tappeto *auratico* di una scrittura *maudit*. Poi, con le avanguardie, vennero gli ermetismi e i manierismi composti di decori retorici che fuggono la crisi tra la parola e il mondo. L'impotenza dei lessemi sulla furbizia dei garbugli iconici. La fine dell'ascolto, che i greci consideravano la forma dell'ospitalità interiore.

L'usabilità dei media non è che la conseguenza essenziale della Verlässigkeit.

(Alla maniera di Heidegger)

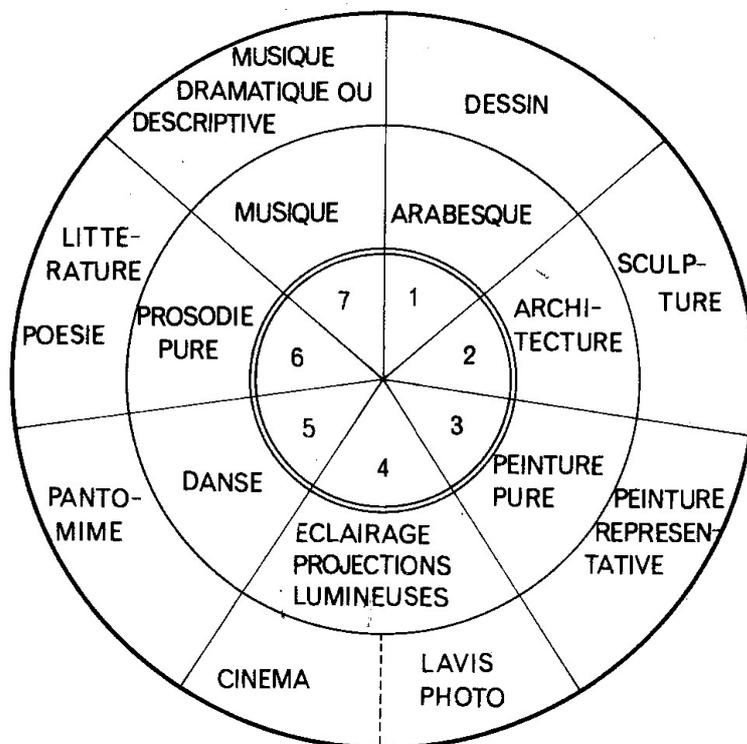
In pittura il gatto è il custode delle soglie, una prolessi.

Entr'acte. Da sempre una "pulsione classificatoria" affligge la *gnòsis* e in particolare l'arte, come un luogo sconosciuto da comprendere e decifrare, coinvolgendo le sue bordure –

configurate come un suffisso parodico – e i suoi confini, dove tutti i *couplage* sono possibili.

Per la scolastica lo testimonia il catalano Raimondo Lullo, *doctor illuminatus*. Nella sua dottrina l'arte ha la capacità di confezionare elementi semplici e primi, tracciando un'ontologia che attinge alla struttura stessa del reale. Elementi raffigurati da lettere e simboli diversi – cerchi, figure mobili, agglutinate – che traggono origine dalla tradizione cabalistica, suscettibili di relazioni combinatorie e capaci di promuovere ogni erranza.

Nella stagione dell'illuminismo ci proverà Charles Batteux quando, nel 1746, pubblicherà *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Uno dei primi tentativi di delineare un vero e proprio "sistema delle arti". Il punto d'avvio della riflessione di Batteux è la constatazione della necessità di una sistematizzazione del discorso relativo all'esperienza artistica, al fine di comprendere sia il valore dei suoi *mezzi specifici*, che la posizione e il ruolo giocato dalle singole arti nel complesso della cultura del suo tempo. L'originalità del lavoro risiede, da un lato, nell'aver ordinato in un unico quadro sinottico, teoricamente autonomo, mezzi espressivi diversi, dall'altro, nell'aver individuato nella *forma di espressione* la funzione dell'arte. Aggiungiamo che Batteux, studioso, non a caso, di teologia, ebbe una certa fama quando Immanuel Kant, nella *Critica del giudizio*, divulgò il suo *Versuch* (tentativo), prendendone le distanze.



1, Lignes; 2, Volumes; 3, Couleurs; 4, Luminosités;
5, Mouvements; 6, Sons articulés; 7, Sons musicaux.

Nonostante le avanguardie storiche, in particolare dopo il surrealismo, sarà Etienne Souriau, da alcuni definito il padre dell'estetica contemporanea, a promuovere, nel corso della decade dell'illusione, un impossibile statuto epistemologico per le arti, inseguendo pericolose cosmogonie.

Lo farà dalle pagine di *L'avenir de l'esthétique* 1929, disprezzato da André Breton e celebrato dagli amanti dei colletti di celluloido.

Così, è dall'idea dell'arte come un *pleroma*, che Souriau visualizzerà, nella forma di un *gateau* ontologico, una delle ultime illusioni del Novecento: di ridurre i generi a categorie funzionali ai *media*, spogliate dall'ombra del negativo, ridotte a consuetudini fenomenologiche, a corrispondenze corrose sui loro impossibili confini.

Lo stesso farà Higgins, con il suo meticoloso e continuo lavoro di "imprigionamento" dei generi, delle poetiche e dei metodi, vale a dire, dei modi di procedere – all'interno di un *classificatore* anglosassone, scientifico e linguistico – declinato come una sfida al mondo newyorkese della cultura e soprattutto a se stesso.

Sulla scia di McLuhan, Higgins mostrò come le tecnologie mediali, autogenerandosi, divengono estensioni dei sensi di cui forgiavano il messaggio. Pragmatico, sapeva che il conoscere è fatto di nessi a cui è possibile conferire una dimensione visuale, non per caso nella grafica degli *Intermedia* ciò che è nominato, ordinato e classificato è ciò che, profanando Heidegger, crea *l'Ereignis*, da cui derivano le configurazioni dell'essente, il contesto intorno a cui le proprietà dei media si raccolgono. Di contro, ciò che non si adegua a questo neo-*Geviert* (quadratura) è rigettato dalla sua *mappa di Molvena* nei cerchi senza nome dove regnano il confuso e l'inclassificabile.

"Entr'acte: Les étoiles tombent du ciel." Alfred Jarry 1895.

*A volte non sono sufficienti il fosforo del senso e la
ceralacca del contenuto.*

Bernard Rosenthal

Timeo Danaos et dona ferentes.

L'astuzia della forma è di trascendere ciò che dice tramite ciò che dice. Ogni stagione ha le sue chimere intermediali, nel *Barnum's American Museum* c'è una sirena che fu acquistata a peso d'oro da un certo dottor Griffith. Era stata pescata nei pressi di un'isola del Pacifico. Misura circa otto piedi. Erano anni in cui – ha stigmatizzato Daniel J. Boorstin – le favole non si erano ancora arrese agli pseudo-eventi della società dello spettacolo.

Poi piovve, ciò che l'espressione intermediale ha guadagnato in complessità ha perduto in concretezza, perchè la sua *imago* non è più in grado di attraversare l'oscuro. È il motivo per il quale le immagini digitali soffrono di una bulimia da realismo e sono condannate a condensarsi.

Nei recenti sviluppi dell'ideologia digitale le interfacce dei *crossmedia* – come sono chiamati dai *netizen* – per poter essere efficaci, devono essere caratterizzate da un altro predicato, quello dell'immediatezza. Un'immediatezza che banalizza il *medium* a favore delle tematiche *agée* di quel *medium*. Come hanno notato Bolter e Grusin, l'*intermedialità* in questo modo finisce per enfatizzare il processo o la *performance*, piuttosto che il genere, come espressione artistica compiuta. Finisce per valorizzare le *window*, che in un'epoca ancora recente potevano essere oscurate con le pagine dei giornali.

Resta la fascinazione, perchè questa *intermedialità* digitale con le sue finestre esprime una logica che le avanguardie storiche avevano proficuamente inventato con il *collage* e il fotomontaggio. Allora come tragedia, oggi come inganno, dal momento che, insegna la *rimediazione*, tutti i media dipendono da altri media nel sogno "souverainiste" di rimediare il reale in nome dell'*Umwelt*.

Non c'è aspetto degli *Intermedia* di oggi o dei *crossmedia* del nuovo avvento che non sia già apparso nelle avanguardie storiche come un trasalimento o come una *performance* di domesticazione. Lev Manovich ha definito l'estetica neo-mediale con l'espressione di *Infoestetica*, ma per rischiarare questa estetica dell'evento non basta il gas illuminante del *Large Glass* di Marcel Duchamp, né la donna stuprata che solleva la fiamma a gas negli *Etant donnés*. Non basta neppure il congegno chimico-musicale del grande poeta Raymond Roussel. Quell'enorme gabbia di vetro trascinata sulla scena dal chimico *Bex*, dentro la quale c'è "un immenso strumento musicale formato da diffusori a tromba di rame, corde, archetti circolari, tastiere meccaniche d'ogni sorta" azionato e compromesso con i gas.

Nella contemporaneità il contenuto di un'opera d'arte, scrive McLuhan, è l'espressione del *medium* che ce la mostra, è la ragione principe per la quale la critica esalta nell'arte povera il fascino dell'inesprimibile, la parodia della bellezza apollinea. Quest'opera d'arte non può che realizzarsi come spettacolo mistico – il tacere che domina l'etimo è un ripudio della parola – e apparire come un'icona senza

ombre, senza la forza del negativo e l'oscurità del sintomo.

Appare financo numinosa. Nei musei splende come portatrice di una supposta epifania dell'invisibile che Arthur Danto – contraddicendo se stesso – definì regressiva.

Quanto al predicato di povero qui ha la funzione di un arcaismo che invita all'ascesi mercantile. Nessuna *art-land* è più sinistra del "paese dei balocchi".

*La tecnica, in quanto è legata senza saperlo al vuoto
dell'essere,*

è l'organizzazione della penuria (des Mangels).

Martin Heidegger

In *The bias of Communication* (1951), Innis sottolinea come c'è un potere, nella forma di *medium*, che altera l'azione degli altri *media* con i quali entra in relazione: "Il monopolio londinese della ferrovia fu stroncato dall'invenzione del telegrafo che incoraggiò la concorrenza delle province", la diffusione della *performance* rende inutile la storia dell'arte, sospende il senso delle poetiche a favore degli enigmi della forma, soprattutto favorisce l'interscambiabilità tra il museo e il centro commerciale.

Questo potere della *performance* risiede nel fatto che non ha confini, né margini. Che può estetizzare il sociale e il politico. Che può essere pervasiva e far coincidere il registro del simbolico con l'ordine del linguaggio.

In una prospettiva estetica la *performance* valorizza la combinazione dei significanti, scegliendo il restauro al *reficere*, concentrando un massimo d'informazioni improbabili in un tempo e in uno spazio sempre più digitalizzato nell'altrove. Appare come una bordatura della *Cosa* che circoscrive l'ordine simbolico. Intensifica il vuoto causativo del reale favorendo un realismo apparente, che conferisce all'intermedialità una illusoria potenza che lo sguardo non possiede più da tempo. Almeno da quando Leonardo cercò di fabbricare una chimera a partire da un pezzetto di lucertola, un criceto, un serpente e un pipistrello.

Una *performance* non andrà mai oltre il teatro come il sogno non va mai oltre la poesia, lo sapevano bene Michael Kirby che nel suo libro *Happenings* (1965) li definisce una sorta di *music-halls* o Maciunas che quando pensava ad un'azione Fluxus sognava le feste a Versailles di Luigi XIV.

La materia è la sostanza etica della vita corrente.

Bernard Rosenthal

La parola Zyme si ripete tredici volte nella Bibbia.

La intermedialità, soprattutto quella digitale, appare inattaccabile dalle sanzioni dell'ontologia perchè, anche se è perimetrata dalle sue finestre, anche se è vissuta come un prodotto antropologico dell'immaginario, di fatto è fluida, in un movimento che Floridi ha definito di ri-ontologizzazione continua.

Dentro questo movimento cercare di estirpare la sua complessa tassonomia si capovolge nell'annichilire le condizioni per smascherarla in quanto tale, a meno di insinuarsi nell'irriducibile scarto dentro il quale regna ancora la figura retorica dell'*ékphrasis*, una figura capace sia di amplificare l'eloquenza performativa della parola – nella sua essenza, pensiero di una *ratio* – sia di mettere a nudo la forma di spettacolo *ipostatizzando* i suoi prodotti.

Va da sé, è una figura oscillante e fragile a causa delle sue battaglie contro l'eterno presente digitale in cui la *performance* alleva le sue ierofanie. Battaglie nella forma di una descrizione – per citare il racconto kafkiano, *Beschreibung eines Kampfes* – e senza la consolazione di una vittoria.

Tuttavia, il frastuono di foglie cadute che Odradek fa nel muoversi, supera quello delle illusioni processate dalla macchina digitale. Muovendosi i fili conduttori dell'*hazard* trasformano un "rocchetto di spago piatto a forma di stella" in qualcosa che ha la capacità di vivere, di parlare, di violare

il principio di non contraddizione aristotelico, fino all'iperbole dell'immortalità.

Come ogni forma Odradek, al pari di Immanuel Kant, ha bisogno della sensazione per funzionare. Funzionando costringe la gnoseologia ad occuparsi dei contenuti sintomatici dell'arte e sorride.

In onore dello zuavo del Pont de l'Alma, con gli scarponi nell'acqua della Senna.

Per concludere. Sulle piattaforme digitali Higgins è diventato popolare grazie a un aneddoto in cui spartisce il *gateau* dell'*intermedialità* tra generi e professioni in mezzo alle quali spicca quella del calzolaio con una invidiabile quinta parte del merito.

Un calzolaio reale come il signor Kearney che potremmo incontrare al Temple Bar di Dublino. Come il Leprecauno, ciabattino delle fate, che nasconde la sua pentola di monete d'oro alla base dell'arcobaleno. Reale come Jusep Torres Campalans o Nat Tate.

Un calzolaio che deve il suo successo, come certi cappellai, ad un'altra tavola, non meno importante di quella di Lautréamont, disegnata da Dimitrij Mendeleev, come ci raccontano le statistiche sulle malattie professionali.

Ebbene, questo calzolaio è il grano di mirra con il quale Higgins ha imbalsamato il cadavere dell'arte della *twenty-fourth street*, è il notaio di *Fluxus* che ha rifiutato di trasferire, per conto di George Maciunas, il fondo creativo di questo movimento a Ginger Island, in nome di una rivoluzione di cui quest'isola sarebbe stata il primo gradino.

Questo calzolaio è il sogno della piccola "a" di portare il "grande tutto" – di cui parla Benjamin – davanti all'abisso del sintomo. Invano.

LUCCIOLE PER LANTERNE – (Sognando la noesi) – Gianni-Emilio Simonetti

(Gennaio 2020)