

Antonio Tursi

Internet e il Barocco.

L'opera d'arte nell'epoca della sua digitalizzazione

All'inizio d'ogni percorso, è bene offrire al viaggiatore alcuni punti di riferimento che possano essergli utili per inquadrare l'avventura nella quale sarà coinvolto. Senza eliminare il piacere e la possibilità della scoperta del cammino strada facendo. Perciò, in questa nota, ci limitiamo a dichiarare tre elementi che possano aiutare nella decisione di intraprendere il viaggio senza però anticiparlo.

Il primo di questi elementi è rappresentato dal campo di indagine di questo studio. Esso è definito con una certa precisione dal sottotitolo *l'opera d'arte nell'epoca della sua digitalizzazione*. Cerchiamo qui di segnalare un modo di intendere il concetto di opera d'arte emergente in un'epoca segnata dalla diffusione delle tecnologie digitali. La nostra argomentazione riguarda, quindi, il concetto di arte proponibile all'inizio del XXI secolo, del secolo che si apre all'insegna di un ritmo dell'innovazione tecnologica senza precedenti, in cui l'essenza della tecnica strutturante il nostro ambiente, l'ambiente in cui abitiamo quotidianamente, è da ricercare, a nostro avviso, nelle tecnologie di elaborazione, trasmissione e memorizzazione di informazioni, sotto forma di stringhe binarie composte da 0 e 1. Queste tecnologie, con una semplificazione di cui riconosciamo i limiti, le riconduciamo a un unico medium: Internet. Per essere più precisi, possiamo dichiarare che prendiamo in considerazione Internet per ciò che permette, non per ciò che è. Non ne analizziamo, cioè, gli aspetti più propriamente tecnici, bensì prendiamo in considerazione il cibernazio, lo spazio dei flussi generato dalle reti, la nostra nuova dimensione dell'abitare.

Rispetto a questa nuova dimensione abitativa, che ne è dell'arte? Considerando il concetto generale e astratto di opera d'arte, nessuna opera d'arte e, ancor meglio, nessun genere artistico in particolare è tematizzato specificamente in questo lavoro. Ciò, naturalmente, non significa che non saranno proposti esempi concreti, in particolare nei *links*. Ma scopo principale di questa nostra trattazione resta quello di fornire delle connessioni tematiche, di indicare una direzione, di *mostrare* il concetto di arte della nostra epoca. Il campo di riflessione di questo lavoro è dunque il rapporto tra opera d'arte e Internet. Si tratta di un rapporto istituito dal comune ruolo che entrambe assolvono: rendere possibile l'abitare, caratterizzandolo come disponibile al movimento. Questa lettura ci sembra offrire una peculiare possibilità di legare, avvicinare e intrecciare il concetto di arte e quello di medium, di osservarne la connessione.

Con ogni evidenza, il rapporto arte-mezzi non caratterizza esclusivamente le opere prodotte nel nuovo millennio. Infatti, lo si esplicita ormai continuamente dalle discussioni seguite all'avvento della fotografia prima e del cinema poi. E, di là dalle esplicitazioni compiute nel secolo appena trascorso, bisogna risalire ancora indietro. È un rapporto inscindibile e quindi sempre presente lungo la storia.

A noi pare che sia opportuno risalire sino al XVII secolo, il secolo del Barocco, quando emerge un peculiare modo del rapporto tra arte e mezzi, che resistere immutato sino alla nostra epoca, sebbene non venga da tutti riconosciuto. In questo senso *il Barocco c'entra con Internet*; in questo senso un periodo storico ovvero un momento della storia sociale e, più in particolare, della storia dell'arte viene messo in relazione con una tecnologia di comunicazione.

Il secondo dei tre elementi di riferimento (il metodo) ci pare possa aiutare il lettore a inserire la nostra riflessione sul rapporto tra opera d'arte e mezzi di comunicazione, dal Barocco al tempo presente, nell'ambito di un particolare tipo di studi. Infatti, va detto che il risalire al Barocco è riscontrabile anche in altri autori. In particolare, definire il tempo attuale come «neobarocco», è proprio di Omar Calabrese: «In che cosa consista il “neobarocco” è presto detto. Sta nella ricerca di forme (e nella loro valorizzazione) in cui assistiamo alla perdita dell'inezienza, della globalità, della sistematicità ordinata in cambio dell'instabilità, della polidimensionalità, della mutevolezza» (Calabrese, 1987: vi). La sua analisi del nostro tempo è davvero stimolante. Le caratteristiche che egli individua devono essere considerate con attenzione per comprendere la società in cui viviamo, l'industria culturale che ci pervade, l'arte che creiamo. Ma la sua definizione di «neobarocco» è difficile da accettare, poiché deriva da una relazione di *analogia* con il Seicento, per mezzo della quale è ottenuta la definizione «neobarocco», a sua volta tipica di un formalismo il quale, per quanto condotto agli estremi e perciò utile a fini euristici, resta sempre corroso da una aporia intrinseca che merita di essere discussa. Non prima però di aver fornito il criterio utilizzato da Calabrese. Egli si propone, infatti, di rendere «rigoroso» il metodo formalista seguendo questa strategia: “*primo*: analizzare i fenomeni di cultura come *testi*, indipendentemente dalla ricerca di spiegazioni extratestuali. *Secondo*: identificarne delle *morfologie* soggiacenti, articolate in diversi livelli di astrazione. *Terzo*: separare l'identificazione delle morfologie da quella dei *giudizi di valore* di cui le morfologie sono investite dalle varie culture. *Quarto*: identificare il sistema assiologico delle categorie di valore. *Quinto*: osservare le *durate* e le *dinamiche* tanto delle morfologie quanto dei valori che le investono. *Sesto*: giungere alla definizione di un

'gusto' o di uno 'stile' come tendenza a valorizzare certe morfologie e certe loro dinamiche, magari attraverso procedure valorizzanti che hanno a loro volta una morfologia e una dinamica identiche a quelle dei fenomeni analizzati (Calabrese, 1987: 24).

In definitiva, «l'idea è che si possano trovare certe "forme profonde" come caratteri comuni a oggetti anche disparati e senza apparente rapporto causale fra loro» (Calabrese, 1987: 12), la cui storicità «viene limitata a un 'apparire-nella-storia'» (Calabrese, 1987: 24).

L'idea generativa non ci convince, "l'apparire-nella-storia" non ci basta. Non ci sono "forme profonde", mentre gli oggetti non appaiono-nella-storia, ma sono storia. Forme e storicità segnano l'aporia da cui nessun formalismo si libera. Infatti, delle due una: o la "forma" è unica, ma trascendentale (come in Immanuel Kant); o, se si vuole un legame con la storia, si deve parlare di "forme", al plurale. Un plurale disperso in un'infinità di forme differenti. In termini leggermente diversi, si può dire che se le forme spirituali sono storiche (sempre dunque "forme", non un'unica forma) non possono essere a priori; anche se, a rigor di logica, in quanto non lo crediamo possibile, potrebbero essere staccate dal sensibile, e cioè puramente spirituali (obiezione contro la teoria di Erwin Panofsky). Proporre due sole forme, classico e barocco (come fa Heinrich Wölfflin nel suo *Rinascimento e Barocco*), o altre riduzioni del genere, significa ordinare il divenire storico entro categorie che non le sono proprie. Categorie che, ripetiamolo, possono essere utili per osservare dei fenomeni, ma che devono essere respinte in sede di sintesi teorica, restituendo quei fenomeni alla loro propria storicità.

In questo senso, anche un autore per noi fondamentale, quale è Marshall McLuhan, incorre in una lacuna analoga, quando ipo(sta)tizza «*media caldi*» e «*media freddi*». Salvo dover dire che proprio questa lacuna è in contraddizione o con l'intero suo sistema, se la nostra lettura vuole essere sistemica, e in questo caso crediamo sarebbe più corretto parlare piuttosto di raffreddamento e riscaldamento; o con l'insieme non formalizzabile dei suoi frammenti, se la nostra lettura vuole essere a questi orientata.

Dunque, se è esclusa l'analogia, perché il Barocco? Secondo quale ottica quel periodo storico è da noi accostato all'età delle reti digitali? Il nostro metodo consiste in una ricognizione storicamente fondata. Il Barocco è *l'origine* della modernità, di cui noi viviamo la fine o la cui fine è da poco sopraggiunta (tarda modernità o postmodernità). Ciò che affermiamo è iscritto perciò nella dinamica del moderno, nella sua proposta e nel suo rifiuto, nel tentativo di superarlo. Ciò che affermiamo è espressione di una ragione mediologica barocca che insiste lungo tutta l'avventura moderna. Quella che tentiamo è un'archeologia della modernità mediologica nelle sue svolte decisive, a partire da quella svolta iniziale e privilegiata che è la prospettiva barocca. Il Seicento barocco, anche con la sua prospettiva, è un momento privilegiato poiché con esso si iscrive nella modernità il germe dell'alterità, dell'altro irriducibile: la ragione barocca è una ragione "altra", è «*la Ragione dell'Altro*», come ha ben scritto Christine Buci-Glucksman.

«Alla realtà 'piena' che governa e governerà una certa idea 'progressista' della modernità (la pienezza della 'grande forma' classica, la pienezza di un senso della storia adeguato alla realtà, la pienezza della verità come sistema e del soggetto come centro e identità), il barocco contrappone fin dall'inizio un'autentica concezione 'postmoderna' della realtà. L'instabilità delle forme in movimento rivela la struttura sdoppiata e sdoppiabile di ogni realtà: *Engaño e Desengaño*, illusione di un incantesimo e mondo disincantato» (Buci-Glucksman, 1992: 135).

Il fiume carsico-Barocco rende friabile una certa idea monolitica di modernità. Questo fiume a volte emerge dagli abissi e dimostra che «la persistenza del barocco nella modernità [è] allora quella di un elemento eterogeneo, estraneo e inassimilabile, di un'incompiutezza perenne in cui le forme, 'deformalizzate', attingono uno spazio di movimento puramente qualitativo. Un pensiero del corpo, o piuttosto della generazione dello spazio a partire dal moto, dalla presenza-assenza della corporeità» (Buci-Glucksman, 1992: 144).

Se questa richiesta di presa di distanza dalla modernità (da quel tipo di modernità) sia ora predominante nella società occidentale, se sia stata soddisfatta (cosicché gli immaginari collettivi, con le cui icone ci confrontiamo, possano dirsi aver superato i desideri metropolitani), è una questione che resterà irrisolta in questo lavoro, pur facendo sovente capolino. Ciò soprattutto nella consapevolezza che la risposta disponibile, "postmoderno", è una risposta *senza qualità*, essendo formulata sulla base della qualità propria del moderno.

In ogni caso, questa risposta, se anche ci rifiutiamo di darla esplicitamente, è data indirettamente da un elemento troppo spesso trascurato: lo stile della scrittura. La trattazione di un tema unico *arte/mezzi come abitare in movimento* procede con un *bricolage* di idee, un frullato di ingredienti, un accostamento di motivi forniti da discipline molteplici e autori diversi. Da un lato, questo frullato riprende quell'esposizione a *mosaico* propria di due autori così lontani eppure così

fondamentali: Walter Benjamin e Marshall McLuhan. Dall'altro lato, l'esposizione a mosaico viene ormai dal centro stesso dell'accademia, poiché questa è la condizione del sapere postnarrativo, dell'università postdipartimentalizzata e alla ricerca della interdisciplinarietà, anche se la sua volontà di abbattere i muri può essere addirittura in ritardo rispetto alla loro assenza (i due labirinti di Jorge Luis Borges, di cui diremo).

«Una scrittura lacerata, divenuta frammento, montaggio, citazione» (Buci-Glucksmann, 1992: 75). Citazioni dunque, «predoni armati che balzano fuori d'improvviso e strappano l'assenso al lettore ozioso», come ebbe a scrivere proprio Benjamin; ma poiché, come ci avverte Calabrese, «tutto è citazione» (Calabrese, 1987: 49), citazione neobarocca, frammenti che tentano di esprimere una possibile configurazione unitaria di pensiero. Scrittura nomadica, volente o nolente, per una nomadologia possibile. C'è però anche una volontà forte che ha richiesto l'utilizzo di una molteplicità di frammenti, di citazioni, quella di ringraziare i nostri *auctores*. Del resto, il testo si articola costantemente nel confronto con essi, a iniziare dai primi due paragrafi, in cui prendiamo in carico il pensiero di Heidegger e di McLuhan, per continuare grazie al lascito di Benjamin [...].

[Questo è l'inizio del volume di Antonio Tursi *Internet e il Barocco. L'opera d'arte nell'epoca della sua digitalizzazione*, Roma, Cooper, 2004, pp. 19-24.

I due volumi citati sono Christine Buci-Glucksmann, *La ragione barocca*, Genova, Costa&Nolan, 1992; Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987].