

L'esperienza nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

The experience in the age of mechanical reproducibility

di Giovanni Campus e Gianpaolo Cherchi
(Università degli studi di Sassari e Università Vita-Salute San Raffaele)

Abstract: This article is conceived both as a reply and a summary of the arguments presented in the last issue of this journal (N. 12/13 2015).

Through the concepts of *Erfahrung* and *Erlebnis* and the Walter Benjamin concepts of “aura” and “choc” and of “first” and “second” technique, the authors argue against the declarations of “poverty” and “death” of the possibility of experience apparently made by both Benjamin and, lately, Agamben. Following the history of the idea of experience to the present day, after the cases of the so called “Psychedelic Experience” and of the contemporary “UX” (User Experience in an electronic environment), the authors identify in Benjamin’s work an ever-open possibility for experience, through the recurring process of choc and cyclical destruction and reconstruction of the “medium”. That process, defined by Benjamin as “innervation”, is apt to integrate new devices into the system of perception. Considering the language as the first technology, this process presents also a strong affinity with the first experience of language as described by Agamben.

Keywords: Benjamin, Experience, Agamben, Medium, Psychedelic Experience, User Experience, Innervation.

0. Premessa metodologica; 1. Dichiarazione di morte. Un nuovo genere di barbarie; 2. *Erfahrung* ed *Erlebnis* come distinte espressioni del Soggetto; 3. Lo choc della perdita dell’aura; 4. Prima e seconda tecnica. Innervazione 5. L’esperienza dopo la tecnica: psichedelia e UX; 6. In luogo di conclusione (l’esperienza è morta: viva l’esperienza!)

*Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense,
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience,
He knew the anguish of the marrow
The ache of the skeleton;
No contact possible to flesh
Allayed the fever of the bone.*
(T.S. Eliot, *Whispers of immortality*)

0. Premessa metodologica

Il presente articolo vuole ricongiungere all'interno del nostro paradigma conoscitivo, attraverso una metodologia fedele al programma di ricerca della storia critica delle idee, l'oscillare dell'idea di esperienza fra l'indicare il movimento dialettico della coscienza che conosce (e che fonda la dialettica stessa, o per lo meno la esplica fenomenologicamente) e l'indicare piuttosto un punto di vista personale individuato secondo le sue determinazioni spazio-temporali.

La natura storica delle forme dell'esperienza deriva dalla storicità delle forme della percezione, ovvero dell'apparato percettivo umano di cui riconosciamo a Benjamin l'individuazione e la chiarificazione attraverso il concetto di *Innervazione*. *Ab origine* le due esperienze specifiche dell'uomo (e quindi forse le due sole esperienze), l'esperienza del linguaggio e quella della morte, sono certamente connesse ma è verosimile sostenere che la seconda divenga esperienza solo attraverso la prima. Il linguaggio è il luogo in cui la negazione assume la consistenza di realtà tangibile. Ma il linguaggio è anche il primo luogo in cui, nel passaggio dalla infanzia alla parola, facciamo esperienza *della* tecnica, ed è dunque la *prima facie* dell'innervazione. Prima del linguaggio può esistere al massimo la proibizione (nell'Eden), con il linguaggio si manifesta la negazione immanente del tutto. Qualcosa che non ha esistenza né materiale né psichica, ma solo linguistica.

Non tanto nelle differenze fra *fare* e *avere* esperienza, più o meno rendibili con le espressioni tedesche *Erlebnis* e *Erfahrung*, quanto in ciò che accomuna queste due accezioni del termine nella loro genealogia e archeologia troviamo dunque illuminante la lezione benjaminiana. Tale nozione viene messa alla prova durante le esperienze novecentesche che hanno seguito lo *choc* dell'invenzione-diffusione del cinema – riportato da Benjamin come luogo di termine della possibilità dell'esperienza – termine che evidentemente deve essere esso stesso dialettizzato.

Se il cinema fu per Benjamin il campo in cui misurare il rapporto tra tecnologia e percezione, ovvero tra tecnica e esperienza, è infatti nella sottocultura delle droghe dette "psichedeliche" degli anni '60 e '70 che questo termine ricomparirà prepotentemente come non solo possibile ma necessario, mentre oggi si presenta nella forma della "esperienza d'uso" e delle varie forme di "design dell'esperienza" legate ai media digitali.

La conclusione sottolinea l'attualità della lettura benjaminiana – che a discapito della sua vulgata non predica affatto una "fine" dell'esperienza – e conseguentemente la continuità del regime di verità (o *episteme*) attuale rispetto a quello novecentesco. L'esperienza è morta, viva l'esperienza!

1. Dichiarazione di morte. Un nuovo genere di barbarie

L'esperienza è morta. Dopo la dichiarazione di morte annunciata nell'800 nei confronti dell'arte, il '900 certifica la morte dell'esperienza, quasi come se si trattasse di una conseguenza inevitabile e del tutto conseguente alla prima. Abbandonato il regno della "bella apparenza", quel regno «che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse prosperare»¹, l'arte si stacca dal suo *fondo esperienziale*, perdendo l'involucro che garantiva la sua esistenza e rendeva possibile la sua fruizione. Così, se l'arte muore perché vengono meno quelle condizioni che rendevano possibile il suo adeguamento alla realtà², allo stesso modo l'esperienza «non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare»³, poiché l'uomo contemporaneo non è in grado di tradurre in esperienza l'enorme flusso di eventi che lo investono nella vita quotidiana. Come l'arte, perciò, anche l'esperienza sembra destinata a rimanere per noi *un passato*. Essa si configura come un adulto che ha già vissuto tutto, e che in virtù di questa autorità conferitagli dal suo passato può garantire l'unica dimensione possibile dell'esperienza come quella di un *avere*, come un possesso che si lascia in eredità, come un lascito che si trasmette ai posteri:

sempre le persone più anziane l'avevano comunicata ai più giovani. Concisamente, con l'autorità della vecchiaia, nei proverbi; prolissamente, con la sua loquacità, nei racconti; talvolta narrando paesi stranieri, al camino, davanti a figli e nipoti. Ma dov'è andato a finire tutto questo?⁴

La possibilità di vivere eventi che possano trasformarsi in esperienza pare essere qualcosa che non sia più possibile fare. Come è stato possibile tutto questo?

Lo sviluppo della tecnica, culminato con la catastrofe della guerra mondiale, ha fatto sì che la gente tornasse dai campi di battaglia senza alcuna esperienza comunicabile, ammutolita, traumatizzata, in preda allo *choc*. E le testimonianze di guerra, tutto quel materiale riversatosi, anni dopo, nella letteratura e nella documentazione storica sulla guerra, «era tutt'altro che esperienza che scorre dalla bocca all'orecchio»⁵, perché il vero contenuto dell'esperienza rimaneva inaccessibile e incomunicabile, indicibile. In virtù di questo enorme sviluppo della tecnica, allora, «una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini»⁶. Del tutto nuova, certo, ma questa esperienza così configurata sembra avere proprio le stesse caratteristiche che il sofista Gorgia attribuiva all'Essere – inconsistente, in conoscibile, incomunicabile.

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Prima stesura dattiloscritta, in *Aura e choc. Saggio sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 67.

² Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

³ G. Agamben, *Infanzia e Storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978, p. 5.

⁴ W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in *Aura e choc. Saggio sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012, p. 397.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 398.

Così, è la tecnica che ha realmente esautorato e impoverito l'esperienza? Veramente lo sviluppo tecnico ha fatto sì che le esperienze, oggi, si possano compiere solo «fuori dell'uomo»⁷?

Si, ammettiamolo: questa povertà di esperienza non è solo povertà nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell'umanità in generale. E con questo una specie nuova di barbarie. Barbarie? Proprio così. Diciamo così per introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie. A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo.⁸

In cosa consista questo nuovo genere di barbarie, e in che modo questa stessa barbarie possa avere una connotazione positiva, è quanto cercheremo di comprendere in questo articolo. Per affrontare la questione, tuttavia, è necessario muovere un passo indietro, e affrontare prima la questione da un punto di vista semantico-linguistico. D'altra parte la Storia delle Idee è, più spesso di quanto non si creda, anche una storia di *parole*, di significanti attorno ai quali le idee e i concetti si aggregano.

2. *Erfahrung* ed *Erlebnis* come distinte espressioni del Soggetto

Fedele al principio che non sia possibile parlare di esperienza in termini sovra-storici, Benjamin (come Hegel) utilizza il termine tedesco *Erfahrung*, rifiutando il termine *Erlebnis* dotato di un'accezione maggiormente psichico-fenomenologica. Lungi dal volerci soffermare in questioni puramente linguistiche, nel tentativo di comprendere quale delle due accezioni renda maggiormente conto del senso autentico dell'esperienza, e non essendo nel nostro interesse il voler dare una definizione positiva dell'esperienza, quel che qui ci interessa mostrare è che nonostante i due termini esprimano due diverse connotazioni della dimensione esperienziale, entrambi siano preceduti dal prefisso *er-*, che nella lingua tedesca viene associato ad una enorme quantità di verbi e alle loro derivazioni sostantivate, e che indica ed esprime (in senso generico) il compimento di un processo⁹. Questa specificazione di tipo linguistico, pur non fornendo alcuna garanzia sul legame logico che intercorre fra i due termini e fra i loro significati, ci permette tuttavia di collocare le due ricorrenze terminologiche all'interno di un macroinsieme semantico costituito, appunto, dal prefisso verbale *er-* (o meglio dalla funzione che esso viene ad assumere), rilevando così che esse rimandano entrambe ad una unità processuale giunta al suo compimento.

Questo vale sia tanto per la nozione di *Erfahrung* che per quella di *Erlebnis*. La prima indica una esperienza risultante da una durata e da una sedimentazione di contenuti

⁷ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 7.

⁸ W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in *Aura e choc*, cit., pp. 398-399.

⁹ «drückt in Bildungen mit Verben aus, dass etwas erfolgreich abgeschlossen wird, zum gewünschten Erfolg führt, dass man eine Sache bekommt, erreicht» Cfr. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/er>

nella memoria che riemergono poi come autocoscienza, e risulta facile comprendere come questo tipo di esperienza sia intimamente legata ad una natura processuale: essa è l'esperienza di cui parla Hegel nella *Fenomenologia*, il cui titolo originario doveva essere, per l'appunto, *Scienza dell'esperienza della coscienza* (*Wissenschaft der Erfahrung des Bewußtseins*), e si configura come la struttura del processo dialettico che la coscienza compie fino a diventare Soggetto assoluto¹⁰. Dall'altro lato, *Erlebnis* indica il tentativo di cogliere il flusso costante dell'emotività e dell'attività psichica umana in una *esperienza pura*, di natura non sostanziale e puramente qualitativa: essa parrebbe definire un tipo di esperienza che si presenta come una corrente ininterrotta, senza inizio né fine, in cui non sia possibile parlare di compimento, ma unicamente di processualità. E tuttavia questo tentativo di cogliere una esperienza pura si rivela una contraddizione nel momento in cui non è in grado di rendere conto concettualmente del suo stesso tentativo, e affida questo compito ad una intuizione immediata, che già dai tempi di Schelling risulta essere più legata al linguaggio della mistica e della poesia che a quello rigoroso della concettualità filosofica. Ed è infatti per via di questa contraddizione di fondo (o, potremmo dire, di metodo) che la *filosofia della vita* è costretta a reintegrare l'io cartesiano, il soggetto trascendentale, come garante e depositario dell'esperienza pura e immediata dell'io empirico:

È chiaro che non vi è altro inizio possibile che dall'ego cogito, sia per una egologia trascendentale-descrittiva come per una *psicologia pura dell'interiorità*, indispensabile come disciplina psicologica fondamentale, desunta descrittivamente (e di fatto del tutto esclusivamente) dalla esperienza interna. Poiché si rifiuta ogni tentativo moderno di distinguere dottrina psicologica da dottrina filosofica della coscienza, questa osservazione è della massima importanza.¹¹

Erfahrung ed *Erlebnis* appaiono allora due distinte espressioni di un unico sostrato, due diversi *modi* per definire la sostanzialità di questo processo, che nient' altro è che il processo

¹⁰ «Ora, questo *movimento dialettico* (*dialektische Bewegung*) che la coscienza esercita in sé stessa – tanto nel suo sapere quanto nel suo oggetto – nella misura in cui ai suoi occhi sorge il nuovo vero oggetto, è ciò che si chiama propriamente esperienza (*was Erfahrung genannt wird*).» (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano, 2008, p. 165).

¹¹ «Significherebbe ora precludersi l'accesso all'una e all'altra dottrina, se si dovesse cominciare con la teoria della sensazione, lasciandosi fuorviare dalla tradizione sensista ancora imperante. Un tal modo di cominciare implicherebbe che, a mo' di presupposto, si intendesse la vita di coscienza in base ad una presunta evidenza immediata, come complesso di dati della *sensibilità esterna* o, nel migliore dei casi, *interna*: per connettere poi questi dati in unità varie, si dovrebbe poi ricorrere a qualità gestaltiche. Per evitare poi l'atomismo bisognerebbe aggiungere un'altra dottrina, per cui le forme risultassero necessariamente fondate nei dati, e il tutto di ciascuna unità sensibile fosse in sé anteriore alle sue parti. Ma la dottrina della coscienza che assume un cominciamento radicale non trova dinanzi a sé né tali dati né tali unità, se non come pregiudizi. Il cominciamento è per essa costituito dall'esperienza pura e per così dire ancora muta che ora per la prima volta deve essere portata all'espressione pura del suo senso proprio. L'espressione realmente prima però è l'ego cogito cartesiano» E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano, 1970, pp. 41-42.

di compimento del Soggetto. Un Soggetto che si presenta come unità di coscienza e autocoscienza, la cui "maturazione" corrisponde esattamente alla sua esperienza¹², o meglio alla sua sedimentazione e accumulazione. Se da un lato il Soggetto è colui che si costituisce nella sua processualità esperienziale, che *fa* esperienza, dall'altro il Soggetto si concepisce come compiuto nella misura in cui ha raggiunto la sua maturità, ovvero nella misura in cui *ha* esperienza. In altri termini, soggetto dell'esperienza e soggetto della scienza coincidono, e confluiscono in un unico Soggetto Assoluto, al quale l'intera immagine della Totalità è assolutamente chiara e limpida, finalmente sottratta all'oscurità dell'ignoto, e per il quale non vi è più niente di inconoscibile.

Che non sia, allora, l'atto stesso di questo compimento a caratterizzare l'esperienza come un qualcosa di *già compiuto*, di *già fatto* e che, proprio in virtù di ciò, *non ci è più dato di fare*?

3. *Lo choc della perdita dell'aura*

All'idea del compimento – per dirla con le parole di Adorno e Horkheimer – è associata necessariamente, come correlato dialettico, l'idea della *sventura*¹³. Questa sventura, nella nostra analisi, è propriamente quella cui è andata incontro l'esperienza nell'epoca contemporanea, completamente esautorata ed impoverita a tal punto da non essere più possibile.

Come abbiamo accennato nell'apertura di questo saggio, l'omicidio dell'esperienza viene imputato da Benjamin allo sviluppo della tecnica, la cui massima forma di espressione rintraccia nella catastrofe bellica, ma che, come dice Agamben, si esprime benissimo nella «pacifica esistenza quotidiana», la quale, a questo scopo, risulta «perfettamente sufficiente»¹⁴. L'analisi del processo di distruzione dell'esperienza non può prescindere dalla chiarificazione e dalla definizione del concetto benjaminiano di *aura*. Essa è, secondo una definizione che sembra tautologica, «ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica»¹⁵. Pur essendo questa la definizione fornita dallo stesso Benjamin, allo stesso tempo non sembra

¹² «L'esperienza che la coscienza fa di sé, se guardiamo al concetto stesso di esperienza, non può includere in sé meno dell'intero sistema della coscienza, cioè dell'intero regno della verità dello Spirito. Ecco quindi che i momenti della verità si presentano in questa peculiare determinatezza: non si tratta di momenti pure, astratti, ma di momenti che sono tali per la coscienza, o meglio, per la coscienza che sorge in concomitanza e in rapporto a essi. In questo senso i momenti del Tutto sono *figure della coscienza*. Poiché è un continuo sospingere se stessa verso la propria esistenza vera, la coscienza raggiungerà infine un punto in cui si spoglierà della parvenza di essere intaccata da qualcosa di estraneo che è solo per essa e che appare come un altro. A quel punto il fenomeno sarà uguale all'essenza, e con ciò l'esposizione della coscienza coinciderà con la vera scienza dello Spirito. Allora, infine, cogliendo questa sua propria essenza, la coscienza designerà la natura dello stesso sapere assoluto» (G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 167).

¹³ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, p. 11.

¹⁴ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 5.

¹⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Prima stesura dattiloscritta, in *Aura e Choc*, cit., p. 56.

esaurire tutti i significati che a questo termine l'autore stesso attribuisce. L'*aura*, infatti, è un concetto plastico, fluido, caratterizzato da una «eterea atmosfericità»¹⁶, la cui distruzione equivale ad una liberazione e una apertura. In cosa allora propriamente consistano questa liberazione e questa apertura, è quanto cercheremo di mostrare.

Benjamin parla di una *fine dell'epoca della percezione auratica*, un'epoca in cui l'oggetto veniva percepito nel suo *hic et nunc*, nel suo involucro di autenticità, che costituiva il *medium* percettivo mediante il quale l'oggetto stesso era colto. Il problema dell'autenticità dell'*aura*, ovvero il problema di individuare ciò che consente di cogliere il tratto essenziale di un'opera nel suo *hic et nunc*, impone allora di volgere lo sguardo al problema della sua *origine*. «Questa risiede nella mimesi come fenomeno originario di ogni attività artistica»¹⁷. Nella mimesi, nella pratica imitativa della realtà, vi è una polarità dialettica. Chi imita «recita il suo oggetto»¹⁸, ovvero mette in atto contemporaneamente due tecniche distinte: danza e lingua, gesto corporeo e gesto labiale, *apparenza* e *gioco*. Laddove l'apparenza «è lo schema più sottratto e quindi anche più costante di tutte le modalità di procedura della prima, mentre il gioco è la riserva inesauribile di tutte le modalità di procedura sperimentali della seconda tecnica»¹⁹. La polarità dialettica che agisce fra la prima e la seconda tecnica, fra l'apparenza e il gioco, assume un interesse concreto solo se è in grado di svolgere un ruolo storico. Ma essenziale dell'*aura*, aggiunge Benjamin, è soprattutto il fatto di partecipare del processo storico, e di subire mutamenti e trasformazioni radicali, ai quali corrispondono altrettanto radicali cambiamenti di carattere percettivo. Pertanto, alla *fine dell'epoca della percezione auratica*, alla perdita dell'*aura* e, dunque, al restringimento dello spazio della sua apparenza, corrisponde «un enorme guadagno in termini di spazio di gioco»²⁰. La fine della percezione auratica consegna il soggetto ad un nuovo tipo di percezione, in cui il *medium* non è più l'*aura* nella sua esistenza unica ed irripetibile del *qui e ora*, ma è una percezione di natura diversa, svuotata del suo «singolare intreccio di spazio e di tempo»²¹, e consegnata alla riproducibilità tecnica. Questo cambiamento *mediatico*, questa trasformazione della percezione che provoca la distruzione dell'*aura*, si caratterizza come uno *choc*, come un *trauma*: il trauma della morte, alla quale l'esperienza è da sempre originariamente collegata. Ancorata ad una determinata forma d'apparenza, ad uno schema procedurale costante e stabile che trova fondazione nella sua funzione rituale, l'esperienza auratica subisce una trasformazione profonda, sia in ambito individuale che nell'ambito della collettività. Svuotata del suo valore culturale ed esoterico, riservato a pochi, l'esperienza viene resa visibile a tutti mediante la sua riproducibilità tecnica, e acquista un valore esclusivamente

¹⁶ W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., Introduzione a cura di A. Pinotti e A. Somaini, p. 20.

¹⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Aura e choc*, cit., p. 67 nota 10.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 67 nota 10.

²¹ *Ivi*, p. 57.

espositivo. Nella perdita di importanza del contesto rituale in cui gli uomini *facevano* esperienza, allora, va ricercata la causa dello *choc*²². *Choc* che si configura come una vera e propria *apocalisse culturale*²³. Venuto meno il suo carattere sacrale, svuotata del suo contenuto auratico e segreto, resa accessibile a tutti e definitivamente consumata, l'esperienza mediata *dalla* tecnica sembra essere divenuta un'esperienza esclusiva *della* tecnica. Assorbito dall'incessante sviluppo tecnologico e dalla continua riproduzione di un mondo sempre più esautorato delle sue tracce, l'uomo lascia che siano le macchine a fare esperienza al suo posto. L'esperienza pare essere veramente *qualcosa che non ci è più dato di fare*.

Tuttavia, nell'emancipare l'esperienza «dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale»²⁴, la riproducibilità tecnica consegna *quella stessa esperienza* ad uno spazio più ampio: più precisamente quello spazio che è la riserva inesauribile di qualsiasi possibile procedura sperimentale dell'esperienza stessa. Uno spazio nel quale è possibile agire in termini di gioco.

4. Prima e seconda tecnica. Innervazione

Il carattere storico della percezione è affermato da Benjamin con grande chiarezza:

²² Ci si potrebbe in realtà chiedere perché Benjamin dia a ciò che lui intende come *aura* proprio il nome di *aura*, o meglio ancora perché egli esprima il *significato dell'aura* attraverso il *significante "aura"*. La questione potrebbe forse apparire marginale e irrilevante, se non fosse che la storia delle idee è anche e soprattutto una storia di concetti, e quindi una storia di parole. Etimologicamente il termine *aura* deriva dal greco *alos*, che denota quel campo di radiazione luminosa, quella corona di luce (l'aureola) che nelle raffigurazioni rituali e religiose indica la santità. Pertanto, questa eterea atmosfericità dell'*aura* sembrerebbe essere un attributo figurativo utilizzato, per l'appunto, nell'arte sacra, ovvero in una forma di rappresentazione che trova la sua ragion d'essere (il suo valore d'uso) all'interno di un contesto rituale. Se si pone attenzione, inoltre, al metodo benjaminiano e all'importanza che viene assegnata all'allegoria intesa come *immagine dialettica*, si comprende come l'attributo figurativo dell'*aura* possieda già in sé stesso, come suo correlato dialettico necessario e complementare, il momento della caducità. In quanto immagine dialettica, l'*aura* contiene già in sé stessa il momento della sua perdita, il momento dello *choc*. C'è poi un'altra traccia che potrebbe essere interessante seguire: «Il nesso Medium-aura che troviamo nella *Piccola storia della fotografia* contiene però anche un altro implicito riferimento: quello che chiama in causa un'altra importante tradizione che riguarda il concetto di medium, e cioè la tradizione dell'occultismo e della fotografia spiritica sviluppatasi nella seconda metà del XIX secolo, in particolare quel versante della fotografia che, verso la fine del secolo, cercava di registrare sulla lasta fotografica i corpi astrali, i fluidi e l'aura che, invisibili ad occhio nudo, si supponeva circondassero ogni corpo.» Antonio Somaini «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». *Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*, «Fata Morgana», anno VII, n. 20, maggio-agosto 2013, pp. 117-146. P. 141.

²³ Il riferimento è ad E. de Martino, e in modo particolare al termine tedesco *Wahnstimmung*, da lui adoperato per designare una situazione di sinistro spaesamento che agisce nella percezione del soggetto, il quale rimane tuttavia incapace di esprimere e di definire. Si tratta pertanto di una situazione di ambiguità e di ambivalenza, nella quale ad una sovrabbondanza di senso corrisponde un difetto e una scarsità di significato. Cfr. E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 2002.

²⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Aura e choc*, pp. 58-59.

Insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale ma anche storico.²⁵

Da tale carattere storico bisogna partire per considerare il *carattere storico della stessa esperienza*.

Se tecnica vi è sempre stata da quando è esistito l'uomo, essa non sempre si è manifestata in uno stesso e identico modo: laddove la «prima tecnica» (*erste Technik*, termine con cui Benjamin designa i rituali primitivi e le pratiche magiche) puntava a impiegare l'uomo il più possibile, e massimamente nel sacrificio umano, la «seconda tecnica» (*zweite Technik*) tende a farvi ricorso il meno possibile. Il suo modello è l'aereo telecomandato privo di equipaggio, e la sua aspirazione è quella di rendere disponibili per l'essere umano forze altrimenti impegnate nel confronto con le forze ostili della natura.

La seconda tecnica è improntata all'ideale di un «gioco combinato» (*Zusammenspiel*) di uomo e natura, di un «equilibrio» (*Gleichgewicht*) tra l'essere umano e l'apparecchiatura, che trova il suo culmine teoreticamente più pregnante nel concetto di «innervazione» (*Innervation*), una modalità dell'incorporazione in virtù della quale medium tecnico e corpo umano cessano di essere contrapposti come l'artificiale al naturale.²⁶

Qui corre ad esempio tutta la differenza fra teatro e cinema. Fra l'irripetibilità di un gesto eccezionale e la ripetibilità di un evento che deve essere riproducibile nella sua essenza, e che viene riprodotto, spezzettato, già nella sua prima attuazione in funzione delle esigenze dell'*Apparat* tecnico. Eppure tanto l'irripetibilità quanto la ripetibilità costituiscono le polarità dell'esperienza.

Questo ha portato il critico d'arte e filosofo Marco Senaldi a parlare di *Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità spirituale*,²⁷ rilevando come la caratteristica di riproducibilità sia ormai entrata nell'essenza stessa dell'opera d'arte, che non necessita affatto più di essere riprodotta, in quanto sempre riproducibile. Ciò ha travalicato però l'opera stessa e la caratteristica di riproducibilità è diventata il marchio dell'arte (Warhol *docet*): con la perdita definitiva e irrecuperabile dell'autenticità, ogni forma inautentica (compresa la vita quotidiana) assurge *automaticamente* al rango di arte, realizzando paradossalmente nello spazio di produzione capitalistico le utopie delle avanguardie storiche.

I cineasti e gli uomini di cinema appaiono essere i più avveduti su quanto accaduto. Lo stesso Benjamin fa riferimento al Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (citato con il titolo originario di *Si gira*), che in netto anticipo sui tempi aveva «illuminato» la dimensione proiettata dell'individuo e della società – proiettata sullo schermo – come

²⁵ *Ivi*, p. 56.

²⁶ Dall'introduzione di A. Pinotti e A. Somaini, W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 45.

²⁷ Cfr. Marco Senaldi, *Enjoy!: Il godimento estetico*, Meltemi, Roma, 2003, pp. 35–47.

dimensione dell'autenticità dell'inautentico, ovvero la scoperta della dimensione (ormai?) originaria dell'inautentico.

Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell'interprete attraverso il test è stato Pirandello.²⁸

Questo aspetto di "test", ovvero «la prestazione sottoposta a un test»²⁹ meccanizzato, viene posto in relazione con il test atletico in cui il *performer* affronta sfide "naturali". In questo possiamo leggere ancora in altro modo la differenza tra *prima e seconda tecnica*. Il successo in questo "test" consiste nel saper conservare la propria umanità dinanzi all'apparecchiatura³⁰ e riuscirci assume anche un sapore di riscossa verso il modello di produzione meccanizzato che vede il *lavoro morto* prendere il sopravvento sul *lavoro vivo*.

Infatti, è un'apparecchiatura quella davanti alla quale la maggior parte degli abitanti delle città sono costretti a spogliarsi della loro umanità negli uffici e nelle fabbriche per la durata della giornata lavorativa. Alla sera, poi, le stesse masse riempiono i cinema per vedere come l'attore cinematografico li vendica, non solo affermando la sua umanità (o ciò che a loro sembra tale) nei confronti dell'apparecchiatura, bensì, addirittura, assoggettandola al proprio trionfo.³¹

Benjamin rileva del resto che Pirandello riesca a vedere di questo fenomeno solo «l'aspetto negativo della cosa»³², esprimendo dunque chiaramente che ne esistano di positivi.

Questa nuova forma di esperienza sarebbe a sua volta in grado di fondare un tempo nuovo. Dice Godard nel suo *Histoire(s) du cinema* (ma il gioco è ambiguo, poiché la riflessione non è autonoma ed è certamente mutuata da Benjamin) che è così che l'arte del XIX secolo, il cinema, fece esistere il XX³³. Intendendo come già in Benjamin che gli avvenimenti del XX secolo nascano per essere filmati, rievocando le stesse immagini di adunate di massa e di guerra meccanizzata che Godard utilizza nell'opera citata. La differenza fra gli *Apparatur* della produzione, della distruzione e della ri-produzione appare del tutto irrilevante ed essi sono sovrapponibili.

Del resto anche che la nostra memoria (e dunque anche la nostra fantasia, ovvero il nostro immaginario) appaiono ormai del tutto meccanizzate e dipendenti dal *medium*, come giustamente rileva Agamben

²⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p.65.

²⁹ *Aura e choc*, cit., p. 31.

³⁰ Questo discorso è sviluppato in Antonio Somaini «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica», cit. in particolare alle pp. 144-145.

³¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p.65.

³² *Im*, p. 66.

³³ Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinema*, 4b, *Les signes parmi nous*, min. 33.

Messa di fronte alle più grandi meraviglie della terra (poniamo, il *patio de las leones* nell'Alhambra), la schiacciante maggioranza dell'umanità si rifiuta oggi di farne l'esperienza: preferisce che, a farne l'esperienza, sia la macchina fotografica.³⁴

E bisogna rilevare, a nostra volta, che la stessa sorte è toccata all'immaginario, e alla nostra fantasia.

Lo sappiamo ancora meglio noi, che abbiamo visto nell'11 settembre 2001 la società dello spettacolo giungere a un nuovo *choc*, quello che a pochi giorni di distanza Karlheinz Stockhausen definì *the biggest work of art that there has ever been*³⁵.

Nella prima versione dattiloscritta (1935-36) de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin definì il cinema come «L'oggetto attualmente più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica»,³⁶ passo che venne poi espunto dalle versioni successive ma che mostra nella sua struttura di essere stato ben meditato.

È cruciale per noi notare la parola *attualmente* insieme con il desiderio di considerare l'estetica nel suo stato generale di “dottrina della percezione”.

Oggi noi dobbiamo dire che, dal cinema ad oggi, sono subentrati altri “oggetti più importanti” nell'ambito della dottrina della percezione, altri oggetti in grado di rompere l'*aura* del *medium* precedente.

5. *L'esperienza dopo la tecnica: psichedelia e UX*

L'oppressione del quotidiano, che in *Essere e Tempo* si configura come *inautentica*, e viene confinata nella dimensione del *si* generalizzato e impersonale, nella riflessione benjaminiana assume invece una valenza del tutto opposta: lungi dall'essere negata, la povertà anonima dell'esperienza viene analizzata per il *valore di novità* che essa rappresenta, poiché la miseria che si manifesta non solo «nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell'umanità in

³⁴ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 7.

³⁵ Le parole furono pronunciate nel corso di una conferenza stampa ad Amburgo pochi giorni dopo l'evento, il 16 settembre 2001, poi parzialmente ritrattate dallo stesso Stockhausen che volle specificare che si trattava della più grande opera d'arte “ad opera di Lucifero”. Il testo completo della conferenza stampa è stato pubblicato dalla rivista *MusikTexte*, n. 91 ed è anche disponibile sul sito <http://www.stockhausen.org/hamburg.pdf>

³⁶ Cfr. Antonio Somaini «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». cit. Somaini ricostruisce la storia dell'uso del termine Medium, dai “media diaphana” medievali in poi, arrivando a definire il medium come l'ambiente di percezione, e potremmo dire “il luogo dell'esperienza”. Il passo benjaminiano citato si trova in *Aura e Choc*, cit., p. 47.

generale»³⁷ si configura come una miseria del tutto nuova, «una specie di nuova barbarie»³⁸ che tuttavia introduce un concetto nuovo, *positivo*, di barbarie.

Un'anticipazione di questa seconda nuova (positiva) barbarie del presente la potremmo trovare negli usi che il termine esperienza ha assunto dagli anni '50 del secolo XX ad oggi. Due casi esemplari che vorremmo portare all'attenzione sono *psichedelia* e *UX*, intendendo con questi termini nel primo caso la sotto o contro cultura sviluppatasi negli anni '50 e '60 che predicava l'uso di sostanze psicotrope (e in particolare l'LSD) per raggiungere stati alterati di coscienza, nel secondo caso *UX* è la sigla utilizzata dagli addetti ai lavori per indicare la *user experience*, ovvero l'esperienza d'uso riferita in particolare ai media digitali - *hardware* e *software*. Si tratta di due grandi campi d'uso che si riferiscono all'esperienza come a qualcosa di "ingegnerizzato", tanto che in particolare nel secondo caso, o meglio a partire dal secondo caso, si parla anche di *experience design*, o di *design dell'esperienza*. Differenze sostanziali rispetto al cinema non ce ne sono: un *Apparat* tecnico pre-disposto ci conduce in un *medium* in cui l'esperienza avviene. Verrebbe da dire: prima in forma di *choc*, e poi man mano con l'instaurarsi di una forma socialmente recepita, come esperienza propriamente detta. Esperienza nominiamo infatti tanto quello che conferma la regolarità dell'esistente (*avere esperienza*) tanto quello che eccede la regolarità (*fare esperienza*).

Per venire al caso della psichedelia: *Are You Experienced* è il titolo del primo e forse più importante disco registrato da Jimi Hendrix, nel 1967, con il suo gruppo, a sua volta passato alla storia della musica della cultura con il nome di *The Jimi Hendrix Experience*. Il riferimento all'esperienza psichedelica era per i suoi contemporanei diretto ed immediato. Hendrix e l'LSD erano quasi una cosa sola, l'idea che accompagnava tale concetto di esperienza era che si potesse nuovamente apprendere qualcosa di nuovo e "allargare i confini della propria mente" solo attraverso una pratica diretta e non verbale. Si alterna nella posizione di causa e di spiegazione l'interesse per le culture orientali o native americane, queste ultime a loro volta direttamente portatrici di un'idea "sacra" di alcune piante i cui effetti erano in grado di generare stati di coscienza alterati. Lo stesso studio di queste culture vide in quegli anni un grande incremento dovuto proprio all'interesse per queste sostanze. È di qualche importanza rilevare che per la maggior parte gli esponenti di tale movimento ritenevano a loro volta di ribellarsi rispetto alla tecnica, considerando la propria posizione come una sorta di "rivoluzione spirituale", benché fosse strettamente legata a un prodotto di sintesi. Solo le menti più illuminate di quella generazione lessero il fenomeno nella sua dimensione storica, e ancora una volta come un allargamento del campo dell'esperienza reso possibile appunto dalla tecnica. Non è una notizia che lo stesso Walter Benjamin abbia condotto "esperimenti" con l'uso di hashish, e più limitatamente oppio e mescalina. Non era tanto interessato alla alterazione della coscienza quanto alla capacità veritativa che riteneva di

³⁷ W. Benjamin, *Esperienza e Povertà*, in *Aura e choc*, cit. p. 398.

³⁸ *Ibidem*.

poter attribuire all'alterazione delle percezioni. Ormai dovremmo dire: *a un diverso medium*. Presumibilmente per questa ragione i curatori della citata raccolta *Aura e Choc* hanno scelto di inserire una sezione dedicata a "Sogno e hashish" riportando il testo benjaminiano *Hashib a Marsiglia*³⁹, ma sono facilmente reperibili anche i "rapporti" delle altre esperienze benjaminiane⁴⁰. Particolarmente interessante per il nostro studio è la breve cronaca di quella con la mescalina, che fra le sostanze citate è certamente quella in grado di indurre le modificazioni più radicali. Nel mezzo del linguaggio estremamente frammentato e oscuro del *report*, Benjamin ci consegna una sorta di poesia dedicata alla mano:

Diese Hand | ist aller Hand. | Meine Hand | ist sie genannt.⁴¹

Oltre a non poter fare a meno di apprezzare la potenza evocativa di questi versi, che contengono sia quell'*altrove*, che quel linguaggio che abbiamo posto a fondamento dell'esperienza, è singolare che subito dopo Benjamin, nella sua fantasticheria, trovi il bisogno di ricorrere al termine *innervazione*.

Ha un basamento sul quale si può scrivere l'epigrafe desiderata. Non è nel posto dove io penso che si trovi. La mano del catatonico e il suo piacere: con il minimo mutamento di innervazione combina il massimo mutamento delle rappresentazioni. Questo risparmio è il suo piacere. Egli è come un disegnatore che ha fissato una volta per tutte i contorni del suo disegno e ora, con milioni di nuovi tratteggi, ne ricava immagini sempre nuove.⁴²

Un dato per noi interessante, seguendo le suggestioni della nostra lettura è che Benjamin annoti di seguito

La maleducazione è il dispiacere che il bambino prova per il fatto di non essere capace di magia. La sua prima esperienza del mondo non è che gli adulti sono più forti, ma la sua incapacità di praticare la magia.⁴³

Sono qui dunque messi in poche righe in gioco e in relazione i concetti di innervazione, di esperienza, e di magia. Il loro vincolo appare strettissimo così come la letteralità in cui

³⁹ *Aura e choc*, cit., sezione VI, Sogno e hashish, pp. 313-344. Il testo *Hashib a Marsiglia* è alle pp. 337-344.

⁴⁰ In italiano: Walter Benjamin, *Verballi di esperimenti con la droga*, in *Opere Complete*, Einaudi, Torino, 2004. Vol 6, pp.72-123. Le annotazioni di Benjamin sull'esperimento con la mescalina sono alle pp. 119-123. Cfr. anche anche *Annotazioni non datate su esperimenti con la droga*, pp. 192-193.

⁴¹ "Questa mano è ogni mano / la mia mano è il modo in cui è chiamata." (traduzione nostra) ma *Allerbend* secondo la trascrizione di Fritz Fränkel, che assisteva all'esperimento, e invece *aller Hand* secondo la trascrizione di Benjamin stesso. Le due trascrizioni hanno anche una disposizione dei versi oltre che significati leggermente diversi: in un caso è "di ogni genere, di tutti i tipi", nell'altro è "tutte le mani".

⁴² Walter Benjamin, *Opere Complete*, cit. p. 120.

⁴³ *Ibidem*.

ci sembra di dover prendere il concetto di *possibilità di esperienza*, che può essere allo stesso modo favorito come negato dalla tecnica.

Ancora a seguire (qui siamo quasi nel campo più delle "curiosità") Benjamin ci annuncia lo svelamento del "mistero di Pierino Porcospino", (*Strunwelpeter*). Se però pensiamo alle mani di Pierino Porcospino, e alle illustrazioni che accompagnavano quel libro noto a ogni bambino tedesco, l'allegoria *dell'innervazione* può risultare in qualche modo chiarita, ma si tratta forse solo ancora di una nostra suggestione.

Uno scherzo del destino vuole che l'autore di Pierino Porcospino, Heinrich Hoffmann, portasse lo stesso cognome di Albert Hoffmann, scopritore dell'LSD, dietilamide dell'acido lisergico che diede l'avvio alla grande stagione psichedelica.

Ci sono esperienze di cui la maggior parte delle persone evita di parlare perché non si conformano alla realtà quotidiana e sfidano ogni spiegazione razionale. Non sono eventi esterni particolari, bensì accadimenti delle nostre vite interiori, che vengono generalmente respinti come creazioni della fantasia ed esclusi dalla memoria. L'immagine familiare del nostro mondo subisce d'improvviso una trasformazione insolita, stupefacente o allarmante; la realtà ci appare in una nuova luce, assume un significato particolare. Esperienze del genere possono essere leggere e fugaci come un soffio d'aria, oppure fissarsi profondamente nelle nostre coscienze.⁴⁴

Questo carattere refrattario dell'esperienza nei confronti della realtà quotidiana si rivela essere, tuttavia, un qualcosa di soltanto apparente. Il giudizio di refrattarietà e di non conformità alla realtà trova il suo presupposto fondativo in un atto di violenza. Esso deriva dalla fiducia cieca e solida in un mondo che si ritiene essere l'unica forma di realtà che sia possibile sperimentare. Le immagini familiari del nostro mondo diventano pertanto l'unica forma possibile della realtà, l'unico sistema di verità universalmente valido. L'errore sta nel ritenere paradigmatica una determinata modalità di rapporto fra soggetto e oggetto, un determinato *medium* fra presenza e mondo. Il che «equivale ad assumere come una struttura metafisica della realtà ciò che è soltanto un risultato storico determinato»⁴⁵. Se tuttavia è vero che il *medium* percettivo è condizionato non solo in senso naturale, ma soprattutto in senso storico, allora si dovrebbe convenire che vi sono esperienze che rendono possibili «forme di *realtà* che non sono invece caratteristiche e individuanti per la *nostra* esperienza culturale»⁴⁶. Tale è per esempio l'esperienza paranormale delle partecipazioni magiche. E tale è l'esperienza che si fa in questa nuova (positiva) barbarie dell'epoca moderna. Se ritorniamo per un attimo ancora una volta alla coppia *Erlebnis/Erfahrung*, è singolare notare come quest'ultimo termine sia legato a *fabren*, viaggiare. Ed è proprio nei termini di un "viaggio" (*trip*) che viene correntemente definita l'esperienza psichedelica, la quale viene

⁴⁴ A. Hoffmann, *LSD. Il mio bambino difficile*, Urra, Milano 2005, p. 3.

⁴⁵ E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 205.

⁴⁶ *Ibidem*.

invece comunemente (ed erroneamente) associata al campo dell'esperienza individuale. Questo viaggio collega l'esperienza individuale alla comunicabilità dell'esperienza. Tale tipo di esperienza conserva però anche le caratteristiche di ineffabilità e di autorità (che richiede "guide" e "maestri") che erano propri dell'esperienza nella sua forma arcaica. Tuttavia è un fatto che la prospettata espansione globale delle coscienze non c'è stata e che, passata l'ubriacatura psichedelica, tutto sia rimasto più o meno come prima. Sulla questione, ad ogni modo, il citato Agamben è *tranchant*:

Anche l'odierna tossicomania di massa dev'essere vista nella prospettiva di questa distruzione dell'esperienza. Poiché ciò che differenzia i nuovi drogati dagli intellettuali che scoprirono la droga nel XIX secolo, è che questi ultimi (almeno i meno lucidi fra di essi) potevano ancora illudersi di star compiendo una nuova esperienza, mentre per i primi si tratta ormai soltanto di sbarazzarsi di ogni esperienza.⁴⁷

Ma l'odierna tossicomania di massa non è da cercare tanto o solo nelle droghe per uso ricreativo, sebbene in alcuni casi queste sembrano seguire il discorso agambeniano, quanto nella diffusa "medicalizzazione" del disagio mentale, che si traduce in un "design" del farmaco atto a conformare il *medium* in cui sempre più persone si muovono, vivono e percepiscono.

In questo secondo senso, per tragico che possa essere, non si tratta di uno sbarazzarsi, quanto di un riformulare, in modo certamente coercitivo e disciplinare, l'esperienza stessa. Tuttavia, tramontata la grande "stagione psichedelica" oggi è soprattutto il mondo dell'informatica a offrirci un uso sovrabbondante del termine "esperienza". C'è molto in comune con quanto accaduto con la chimica della droga e del farmaco, nell'idea della ingegnerizzazione, della guidabilità, o progettabilità dell'esperienza. Quello che si è perso progressivamente è per lo più il senso di un possibile recupero di una dimensione spirituale attraverso l'esperienza "aumentata" dalla tecnica, per quanto correnti di pensiero così orientate non possano mancare.⁴⁸

Ai nuovi "ingegneri dell'esperienza" è richiesto piuttosto di ridisegnare il mondo nel suo accesso ordinario. Ridisegnare la vita quotidiana attraverso la presenza pervasiva di dispositivi in grado di reagire all'uomo, o di stimolarne le reazioni. Il concetto di "dispositivo" in senso foucaultiano sembra insomma oggi aver raggiunto la sua pienezza semantica.

Some years ago, HCI⁴⁹ researcher Panu Korhonen of Nokia outlined to me how HCI is changing, as follows: In the early days the Nokia HCI people were told "Please evaluate our

⁴⁷ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., pp. 8-9.

⁴⁸ Per un approccio *Cfr.* Ad esempio Oliver Krüger, "Gaia, God, and the Internet: The History of Evolution and the Utopia of Community in Media Society." *Numen* 54, no. 2, 2007, pp. 138-73.

⁴⁹ HCI: *Human Computer Interaction*, interazione uomo macchina.

user interface, and make it easy to use.” That gave way to “Please help us design this user interface so that it is easy to use.” That, in turn, led to a request: “Please help us find what the users really need so that we know how to design this user interface.” And now, the engineers are pleading with us: “Look at this area of life, and find us something interesting!” This, in a nutshell, tells a story of how HCI has moved from evaluation of interfaces through design of systems and into general sense-making of our world.⁵⁰

Non è per nulla raro imbattersi in affermazioni di tal fatta in testi specialistici di questa disciplina e i tecnici dell'*interaction design* appaiono essere piuttosto consapevoli del loro ruolo sociale nell'epoca dell'*Ubiquitous computing*, ovvero della pervasività del *medium* digitale. Il termine *medium* va però sempre inteso, come detto, in senso allargato, in quanto non si limita unicamente a designare l'insieme delle condizioni naturali che rendono possibile la percezione sensibile, né il solo dispositivo tecnico che la rende eventualmente possibile, ma secondo l'accezione di Benjamin per la quale il suo ambito di riferimento *include anche* il dispositivo tecnico attraverso il quale la percezione avviene, risultando in un fatto *mediatico*, più che *mediato*. Il *medium* dunque non si risolve nello strumento tecnico che si frappone fra l'uomo e il mondo e che filtra la circolazione immediata e diretta dell'esperienza, ma lo comprende.

Il *medium designa* certamente l'insieme delle condizioni che rendono possibile la percezione – ma nell'epoca dell'interazione pervasiva fra uomo e macchina anche il termine *Experience Design* in voga fino a pochissimi anni fa sta cedendo il posto a User Experience (abbreviato UX). Possiamo considerare questo un segno linguistico della progressiva *innervazione* anche del *medium* digitale.

Oggi viene richiesto ai progettisti di guardare a aree del mondo della vita da “espandere”. La facilità con cui la massa si è appropriata di dispositivi mobili e applicazioni di realtà aumentata – rispetto alla diffidenza e incomprensione per la “vecchia” *realtà virtuale* – non dovrebbe lasciare molti dubbi sullo sviluppo dell'apparato percettivo umano nelle prossime generazioni. Preme rimarcare ancora una volta che né le caratteristiche di ingegnerizzazione, né quelle di asservimento alla struttura economica, ovvero al capitale, possono costituire un elemento in nessun modo nuovo per respingere questi apparati o

⁵⁰ «Qualche anno fa, il ricercatore HCI Panu Korhonen della Nokia mi fece notare come il lavoro del reparto HCI fosse cambiato: ai suoi albori gli veniva richiesto “valutate la nostra interfaccia utente, e rendetela più semplice da utilizzare”. In seguito la domanda divenne “aiutateci a progettare l'interfaccia in modo che sia facile da usare”, e questa in seguito divenne la richiesta: “aiutateci a scoprire le vere esigenze degli utenti in modo che impariamo attorno a cosa progettare la nostra interfaccia”. Oggi, la richiesta che gli ingegneri ci porgono è questa: “Guardate a questa area della vita, e trovate qualcosa di interessante per noi!”. Questo in estrema sintesi è il racconto di come l'interazione uomo-macchina si sia trasformata dalla semplice valutazione delle interfacce alla progettazione di sistemi a un'operazione generale di *dazione di senso* nei confronti del mondo» H. Rex Hartson, Pardha S. Pyla, *The UX Book: process and guidelines for ensuring a quality user experience*, Elsevier, Amsterdam/Boston, 2012, p. X (Traduzione nostra).

dispositivi in luogo di altri. Nel seminale *Computers as Theater* di Brenda Laurel, che dalla sua prima edizione nel 1991 è rimasto attraverso varie edizioni e ampliamenti un testo di riferimento per gli *insiders* dell'interazione uomo-macchina, leggiamo

Thinking about interfaces is thinking too small. Designing human-computer experience isn't about building a better desktop. It's about creating imaginary worlds that have a special relationship to reality: worlds in which we can extend, amplify, and enrich our own capacities to think, feel, and act.⁵¹

è dunque già presente e cosciente la volontà di espandere il mondo, e l'esperienza che viene progettata è l'esperienza della capacità di espandere l'esperienza. Per questo la Laurel in particolare si soffermerà sugli aspetti formali di ritmo, iterazione, interazione, potremmo dire *test* per usare un termine benjaminiano, facendo ricorso non solo alla metafora teatrale, ma alla filosofia e alla tecnica proprie del teatro – che abbiamo visto essere in relazione piuttosto alla prima che alla seconda tecnica – per integrare così da subito i nuovi artefatti nel campo dell'umano “naturale”.

Laurel non solo è disposta a tollerare ma addirittura auspica un maggiore livello di incertezza nel funzionamento dell'apparato tecnico, perché ciò le lascia supporre di conseguire una maggiore *qualità* dell'esperienza, che è a sua volta concepita come un qualcosa di desiderabile in quanto tale, e che del resto è quello che è stato realizzato con i contemporanei social network, la cui concezione non è estranea a queste idee: al prezzo di una fortissima costrizione formale (cioè su cosa e quanto e quando è possibile fare) ci è permessa una mimesi dell'interazione in cui, a differenza di quanto accadeva nel cinema, tutti siamo finalmente attori e spettatori – costantemente sottoposti al doppio *test* della macchina e dell'umano.

Quanto di utopico è in questo è cancellato al pensiero del ruolo dei programmatori e operatori del sistema, veri *guardiani* di questa repubblica delle idee. Pura ideologia fatta software nel quale, eppure, ci troviamo a *sentire*.

6. In luogo di conclusione (*l'esperienza è morta: viva l'esperienza!*)

Per tornare dunque ad Agamben, e per sua stessa ammissione,

In *Infanzia e storia*, il luogo di una tale esperienza trascendentale è in quella differenza fra lingua e parola (o piuttosto, nei termini di Benveniste, fra semiotico e semantico) che resta l'inaggrabile col quale ogni riflessione sul linguaggio deve confrontarsi.⁵²

⁵¹ Brenda Laurel, *Computers as Theatre* Addison-Wesley, Upper Saddle River, NJ, 2014 (II ed), Kindle edition, pos. 1020-1022.

⁵² G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., introduzione, XI

Ora, l'esperienza trascendentale evocata è quella del linguaggio stesso. Occorre rimarcare che è nominata *esperienza* e che questo ne costituisce il tratto paradossale. Infatti tale articolazione è definita dall'autore da un lato impossibile, poiché semiotico e semantico sono co-originari, e dall'altro necessaria, perché posta come il fondamento stesso della possibilità di esperienza.

Poiché è chiaro che, per un essere la cui esperienza di linguaggio non si presentasse sempre già scissa in lingua e discorso, che fosse, cioè, sempre già parlante, sempre già in una lingua indivisa, non vi sarebbero né conoscenza, né infanzia, né storia: egli sarebbe già sempre immediatamente unito alla sua natura linguistica e non troverebbe da nessuna parte una discontinuità e una differenza in cui qualcosa come un sapere e una storia potrebbero prodursi.⁵³

Tale "divisione" sarebbe, per seguire il filo del discorso fin qui condotto, all'articolazione fra *prima* e *seconda* tecnica.

È dunque vero quel che dice Agamben identificando il linguaggio umano come prima delle tecniche, e l'infanzia come il luogo probabilmente mitico del contratto originario con il mondo, dell'unione mistica. Corretto anche affermare che alla (prima) tecnica corrisponda la prima esperienza, e cioè che l'esperienza preveda da subito tanto l'uscire da sé, quanto la comunicabilità.

L'uomo non *sa* semplicemente né semplicemente *parla*, non è *homo sapiens* o *homo loquens*, ma *homo sapiens loquendi*, uomo che sa e può parlare (e quindi anche non parlare), e quest'intreccio costituisce il modo in cui l'Occidente ha compreso se stesso e che ha posto a fondamento del suo sapere e delle sue tecniche.⁵⁴

E ancora di più:

La violenza senza precedenti del potere umano ha la sua radice ultima in questa struttura del linguaggio.⁵⁵

Affermazione che sembra esprimere con la massima chiarezza la contiguità di tecnica e sterminio che pure Benjamin pone.

Il punto paradossale che Agamben pone è però l'*Experimentum linguae* in cui l'esperienza della lingua stessa, e non un'esperienza attraverso la lingua, non sarebbe proprio per ciò comunicabile, e sarebbe questa l'infanzia propriamente detta -vita che ha tutte le caratteristiche della vita meno la parola. Fondare il soggetto in questo punto equivale però ontogeneticamente a fondarlo nel mito anziché storicamente.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ivi*, XII.

⁵⁵ *Ibidem.*

Questo sottrarre soggetto alla storia entra in contraddizione però proprio nel momento in cui vuole dichiarare una fine dell'esperienza, quasi che fosse a un certo punto "finito il linguaggio".

Del resto nel "Dizionario agambeniano" curato da Alex Murray e Jessica White, troviamo alla voce "Experience", scritta da Daniel McLoughlin, che «l'autorità dell'esperienza risiede nella sua riproducibilità»⁵⁶ - ebbene come è possibile che questa autorità risulti persa proprio nel momento della sua *massima* riproducibilità - della riproducibilità *tecnica* dell'esperienza?

Nel definire l'esperienza *attraverso* la macchina (ad esempio, la macchina fotografica) così comune Agamben la definisce del resto come «germe invernalizzato di un'esperienza futura»⁵⁷. Questa futura sarebbe l'esperienza dopo che si fosse attuata la completa innervazione dell'*apparat*, e dunque Agamben sembra ipotizzare che il processo si sia, in realtà, quantomeno bloccato.

Benjamin forse più saggiamente, storicizzando il soggetto, storicizzando la percezione e l'esperienza, è certo costretto a ricorrere a una "stratigrafia" un po' artificiosa fra prima e seconda tecnica, ma può perlomeno attraverso questa (che non esclude una sua "espandibilità" futura) mantenere a nostro avviso maggiormente disponibile l'idea di esperienza per il futuro.

Per tornare circolarmente alla poesia citata in epigrafe, Thomas Eliot nel suo rimando ai poeti metafisici sembra riferirsi a un momento non mitico, ma storico, in cui l'esperienza del mondo era immediatamente metafisica *in quanto* erotica. John Donne, che come Webster «non trovava sostituto ai sensi», era «esperto al di là dell'esperienza». La poesia si apre citando invece Webster che era così «ossessionato dalla morte» da vedere «il cranio sotto la pelle», indicando apparentemente ancora una volta la contiguità dell'origine dell'esperienza nell'esperienza finale della morte e la sua immanenza. La finale esplorazione del linguaggio da parte dei poeti metafisici rappresenta la finale erotizzazione della tecnica del linguaggio, tanto che potremmo dire - specie se pensiamo a cosa potessero rappresentare la letteratura del XVI (e XVII) secolo per un poeta di lingua inglese - che siamo qui di fronte alla *innervazione* del linguaggio stesso.

Che cosa è essere "Esperti oltre l'esperienza?" T.S. Eliot nel suo saggio sui poeti metafisici dice

Donne, and often Cowley, employ a device which is sometimes considered characteristically 'metaphysical'; the elaboration (contrasted with the condensation) of a figure of speech to the furthest stage to which ingenuity can carry.⁵⁸

⁵⁶ Alex Murray, Jessica Whyte (a cura di), *The Agamben dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, p. 65.

⁵⁷ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 7.

⁵⁸ T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets (1921)* in *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1934 (II ed.), pp.

E ancora

In Chapman especially there is a direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling, which is exactly what we find in Donne.⁵⁹

A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.

We may express the difference by the following theory: The poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience.⁶⁰

Ma infine:

In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered.⁶¹

Eppure lo stesso lavoro di Eliot nel momento in cui lo nega sembra invece indicare ritorno all'infanzia sempre possibile nel regno della poesia⁶².

281-291. P. 282.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 286.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 287.

⁶¹ *Ibidem*, p. 288.

⁶² Si può poi aggiungere che il saggio di Eliot sui "poeti metafisici", del 1921, fu raccolto in volume nel 1932 e riedito nel 1934, a ridosso della composizione dell'Opera d'arte Benjaminiana. Del resto la stessa poetica di Eliot è stata già associata a un'estetica (in senso greco) e a un modo di "portare l'immagine" cinematografico. Questo saggio fu composto durante la lettura da parte di Eliot di un testo intitolato *La Poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence* di Jean Epstain, che discuteva della «fusione di intelligenza e sensibilità» nei poeti francesi moderni. Proust vi era definito membro di una «aristocratie névropatique» e poeti come Baudelaire o Cocteau erano associati con «nervosité» e con «dissociation». Epstain vi trattava anche della «répétition» e associava la poesia moderna piuttosto al cinema che al teatro. Lo stesso Epstain diventò poi a sua volta un regista cinematografico d'avanguardia di un certo successo. Avendo gradito immensamente il libro Eliot scriveva a Richard Arlinton, che gliel'aveva inviato, di avere nel contempo appena terminato di scrivere il suo saggio sui "poeti metafisici". Ecco dunque da dove proviene l'espressione *dissociation of sensibility*. E questa nota potrebbe, nel suo piccolo, dare l'avvio a sua volta a un piccolo saggio di storia delle idee. Cfr Robert Crawford, *Young Eliot: From St. Louis to The Waste Land*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2015, ebook edition pos. 479-482.