

Ibridazioni mediali. Conversazioni tra Walter Benjamin e Marshall McLuhan

di *Andrea Nardi*

L'ibrido, ossia l'incontro tra due media, è un momento di verità e di rivelazione dal quale nasce una nuova forma. Ogni volta che si stabilisce un immediato confronto tra due strumenti della comunicazione, anche noi siamo costretti, per così dire, a un urto diretto con le nuove frontiere che vengono a stabilirsi tra le forme; e ciò significa che siamo trascinati fuori dal sonno ipnotico in cui ci aveva trascinati la narcosi narcisistica. Il momento dell'incontro tra i media è un momento di libertà e di scioglimento dallo stato di trance e di torpore da essi imposto ai nostri sensi.¹

Così il pioniere, teorico e profeta delle grammatiche dei media Marshall McLuhan chiudeva *Hybrid Energy: Les Liaisons Dangereuses* uno dei capitoli più onirici, e per molti versi ambigui, del suo altrettanto controverso *Understanding Media: The Extensions of Man*. McLuhan era convinto che l'ibridazione dei mezzi di comunicazione, e la loro riconfigurazione a seguito di uno scontro, rappresentassero un momento particolarmente favorevole per comprenderne le proprietà e le componenti strutturali. Questo momento di rivelazione e risveglio dal sonno ipnotico, di cui parla il sociologo canadese, somiglia per certi aspetti al "risveglio" posto da Walter Benjamin come obiettivo programmatico del suo lavoro, da raggiungere grazie a un principio d'ibridazione: quello del montaggio.

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa [...]. La prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale.²

L'aspetto che forse più degli altri accomuna l'opera di questi due autori è la particolare relazione che si viene a instaurare con il fruitore. Entrambe, infatti, necessitano di un

lettore “esperto” e “consapevole” dei principi di funzionamento del testo, dal momento che esso, in molti casi, non risulta più leggibile tramite la propria narrazione, non è più possibile comprenderlo nella sua totalità, e l’unica fruizione possibile avviene tramite analogia tra le diverse schegge sensoriali e frammenti testuali che lo compongono. E’ proprio questo il processo all’origine della tecnica del montaggio; spiega Benjamin: «il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato»,³ e così facendo, mette fine all’illusione del lettore convinto fino a poco prima della continuità della narrazione. Illuminare il singolo frammento, al contrario, significa interrompere la narrazione e venire incontro al fruitore che, “distratto”, scopre lo shock della decontestualizzazione, riconosce l’originale fuori contesto, ed è costretto a riflettere sulla natura del singolo elemento, sui rapporti che lo legano agli altri, e al tutto.

Se Barthes giungerà a dichiarare la “morte dell’autore” a discapito dell’opera d’interpretazione e co-produzione del lettore, la lettura, affermerà Ricoeur, «è come l’esecuzione di una partitura musicale; segna la realizzazione, la messa in atto delle possibilità semantiche del testo». ⁴ La relazione che si viene a stabilire tra lettore e testo è quindi come un gioco collaborativo, dove il primo, attraverso un lavoro di connessione tra concetti, focalizzazione su particolari frammenti testuali, magnificazione e narcotizzazione degli elementi in gioco, aiuta a far funzionare il secondo che, come una macchina pigra, presuppone il lettore per essere attivato.⁵

La citazione, i testi “montati”, il moderno *remix* digitale, sono tutte forme “testuali” che necessitano di un lettore/spettatore/ascoltatore “educato” alla loro fruizione e in grado di «scomporre e ricostruire un oggetto per rendere manifeste le regole di funzionamento delle sue parti o unità». ⁶ Già la citazione è una forma testuale che chiama in causa un destinatario con una forte capacità d’interpretazione, e spesso è proprio a livello della “riconoscibilità” o “non riconoscibilità” che avviene il lavoro collaborativo del lettore, altrimenti l’effetto della citazione risulterebbe nullo, anzi svanirebbe. I lettori, da soggetti passivi di ricezione, ottengono allora un ruolo generativo nei confronti dell’opera, la loro lettura diviene vera e propria ri-scrittura, nel momento in cui, di fronte ad un incrocio narrativo, decidono di intraprendere una strada al contrario di un’altra, facendo previsioni su ciò che accadrà a seguito della loro decisione.

Se in Benjamin la scelta e l’utilizzo del montaggio divengono, prima di tutto, una riflessione sullo stesso procedimento compositivo, sono per così dire luogo di auto-riflessività del linguaggio utilizzato, e sulle alterazioni che esso produce a livello percettivo del fruitore, così McLuhan era convinto che l’ibridazione, «l’interpenetrazione di un medium in un altro»,⁷ essendo i media estensioni dell’uomo, riconfigurasse non soltanto i

rapporti tra i vari strumenti della comunicazione, ma anche quelli tra i nostri sensi in un continuo processo di *remapping* sensoriale⁸, e producesse quindi, ancora una volta, mutamenti a livello percettivo.

Se per Benjamin «assumere il principio del montaggio»⁹ consentiva di riscrivere le storie già scritte, di mettere in discussione le narrazioni già narrate e creare con gli stessi elementi una storia diversa, generando, tramite il singolo frammento, l'attimo, il momento, nuovo senso e significato, così per McLuhan l'incontro tra i diversi media diveniva luogo di creatività, di libertà, di energia e, ancora una volta, di nuovo senso. Se nell'opera del primo un frammento chiama sempre in causa un altro frammento in uno sconfinato sistema di relazioni, rimandi, intersezioni di sensi, così l'altro era convinto che l'osservazione di Èjzenštejn secondo la quale «come il cinema muto invocava il suono, così il sonoro invoca il colore»¹⁰ fosse estendibile a tutti gli altri media: un medium allora né invoca sempre un altro e dal loro incontro e scontro di energia può nascere sempre qualcosa d'inaspettato. Se lo spazio di riferimento dello scrittore tedesco è quello della “*costellazione*” infinita di rimandi, di citazioni, di rapporti quasi sinestetici tra i vari frammenti testuali, quello del canadese si apre alla “*galassia*”. Se il primo nei suoi *Passages* spazia con semplicità attraverso la moda, la pubblicità, il sogno, l'illuminazione a gas, il gioco, la rivoluzione, le Esposizioni Universali, le ferrovie, i grandi magazzini, il secondo in *La sposa meccanica*, crea un *mix* eterogeneo di materiali che vanno dalla cultura popolare, alla pubblicità, dai fumetti all'automobile, e servendosi di un procedimento di scrittura a “mosaico” trasporta il lettore al centro del *maelström* elettrico dei media.

Entrambi credevano che le mescolanze, l'osmosi di linguaggi, le fusioni, le dissolvenze, gli ibridismi fossero luoghi generativi del nuovo, superamento della linearità e degli obblighi da essa imposti, ed entrambi si posero come obiettivo quello di sviluppare un modello “testuale” non “causale”, non gerarchico né sequenziale, in opere che ancora oggi mostrano di non aver niente da invidiare a quelle di esperti d'ipertestualità come Bush, Landow e Nelson.¹¹ Abbandonarono la linearità e sequenzialità del narrativo alfabetico per recuperare uno spazio acustico, tattile, sonoro, e lo fecero assumendo, per la creazione delle loro opere, proprio i principi compositivi costitutivi e le logiche dei media che stavano indagando. Che il medium fosse il messaggio e i mezzi estensioni dell'individuo Benjamin lo aveva compreso perfettamente, così lo sguardo, con il quale il suo *flâneur* vede la Parigi del tempo, è quello fotografico dell'inquadratura; egli esplora la città e ne fissa frammenti, attimi, scatti. La tecnologia fotografica si sostituisce all'occhio e diviene protesi mediale, sguardo meccanico, *extension* direbbe appunto McLuhan. Per lo scrittore tedesco Parigi

diveniva «la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto»: ¹² il lettore, alle prese con le oziose e sognatrici passeggiate del *flâneur*, s'immergeva all'interno delle gallerie ottiche e nello spazio ambiguo dei *passages*, dove la scarsa, torbida e cupa luce delle lampade ad olio creava giochi di chiaroscuro amplificati dai numerosi specchi delle vetrine. Disorientato, egli aveva la sensazione di trovarsi in una zona di confine tra il mondo reale e quello immaginario, "sperso" all'interno di un labirinto narrativo e testuale.

Walter Benjamin sognava di superare la consolidata struttura letteraria del testo, creando un'opera composta per intero da citazioni, ¹³ un *collage* in cui lo scrittore, come un regista alle prese con un'opera di montaggio, si limitava a scegliere i frammenti e l'ordine in cui dovevano susseguirsi, e molte delle sue opere né furono l'esplicito tentativo grazie ad un immenso lavoro di raccolta, catalogazione, montaggio di frammenti eterogenei, prelevati, e ricombinati in nuove forme testuali.

Marshall McLuhan nel tentativo di superare gli schemi logico-causali della scrittura a stampa, l'impostazione testuale dell'uomo tipografico, il primato dell'occhio sull'orecchio, ¹⁴ e di trascendere la rigidità e le imposizioni del supporto cartaceo, costruirà il sistema a "glosse" e citazioni di *Galassia Gutenberg*. Il lettore verrà condotto attraverso una narrazione a "finestre" ¹⁵ costituite da brevi paragrafi, lunghe citazioni di eterogenea provenienza, infinite digressioni, titoli aforistici, in un effetto Vertigo affascinante quanto disorientante che prefigura per molti aspetti la futura navigazione del Web. Il procedimento "a mosaico" verrà poi ripreso in *Gli strumenti del comunicare* testo in cui l'autore, come un *bricoleur*, ¹⁶ comporrà un vero e proprio *collage* di citazioni, analogie, metafore, appunti, slogan, accostamenti, giochi di parole, giudizi inequivocabili e totalizzanti, paradossi, profezie, dando vita a un miscuglio disordinato e a tratti irritante, che sembra riprodurre in un costante andirivieni di ragionamenti frammentari, il bombardamento sensoriale e percettivo dei nuovi mezzi elettrici. Si cimenterà poi in esperimenti multimediali come *Il Medium è il Massaggio: Un Inventario di Effetti* forse il tentativo più ardito, e allo stesso tempo più riuscito, di superare le tradizionali logiche di organizzazione del testo. Curato dal designer grafico Quentin Fiore e coordinato dal pubblicitario, produttore ed editore Jerome Agel, questo "non-libro", come certa critica lo definì al tempo della sua pubblicazione, si presenta come un vero e proprio *patchwork* costituito da numerose citazioni verbali e visive, caratteri che variano dal piccolissimo al grandissimo, foto, immagini, elementi grafici che interagiscono con il testo, testi capovolti o che necessitano di essere letti allo specchio, pagine volutamente lasciate bianche. L'esperimento non terminò però qui, il testo fu infatti arricchito da *The First Spoken Arts Record You Can Dance To*, un vinile audio pubblicato l'anno successivo dalla Columbia

Records. Questo profetico *collage* sonoro¹⁷ non è un semplice *gadget* aggiuntivo, è parte integrante del libro, arriva lì dove quest'ultimo non riesce: se il libro è infatti un ibrido tra elementi testuali e visivi che ambiscono a una "sonorità" tramite l'utilizzo particolare dei grassetto, della punteggiatura, di onomatopee, che gli è però preclusa, il disco riesce nell'intento.

Le affinità tra questi due pensatori così simili, e allo stesso tempo così diversi – schivo, malinconico, solitario e riservato Benjamin, irruento, provocatorio, narciso e sicuro di sé McLuhan – divengono ancor più significativi e interessanti se si pensa che nessuno dei due ebbe la fortuna di venire a contatto con la produzione dell'altro. Viste con l'occhio di chi è immerso quotidianamente nell'Era digitale del *remix*, del *mashup* e dell'ibridazione mediale le loro tesi non possono che risultare entrambe profetiche.

Con l'avvento della digitalizzazione, l'ibridazione dei testi e il montaggio letterario sono ormai stati metabolizzati, interiorizzati e incorporati nella scrittura quotidiana di milioni di utenti. Il *collage*, il montaggio cinematografico e sonoro, un tempo strumenti privilegiati e meta-riflessivi dell'arte, sono divenuti alla portata di tutti grazie all'editing digitale, l'ibridazione dei popoli è ormai globale, quella dei saperi, dell'informazione e della conoscenza ancor di più. Le Istituzioni della cultura vengono ogni giorno spiazzate dalle inedite possibilità di accesso al "testo" digitale. L'arte è entrata in crisi ed è alla costante ricerca di se stessa nel disperato tentativo di confrontarsi con le rapide trasformazioni non solo mediatiche, ma anche sociali, politiche, economiche, culturali. Il processo di digitalizzazione del testo se da un lato ha avuto il merito di liberalizzare la creatività degli individui, allo stesso tempo ha introdotto reali problematiche in merito a come continuare a trarre profitto dal proprio ingegno e sforzo creativo, in una società dove i prodotti culturali sono "immateriali", mentre la contaminazione, l'appropriazione e la "copia" divengono prassi. Se l'arte concettuale ha rivoluzionato il senso stesso di opera d'arte, dimostrando come il processo sia più importante del prodotto finale, e come, se vi è un aspetto irrinunciabile del fare arte, questo sia di carattere prettamente linguistico, ovvero il modo in cui i materiali "testuali" vengono continuamente rimediati, oggi diviene impossibile concepire l'arte digitale separatamente dallo strumento tecnologico che l'ha generata. La digitalizzazione del "testo" lo rende infatti, per la prima volta, oggetto tangibile, fluido, riscrivibile, costantemente modificabile, in continuo divenire, senza inizio né fine, senza autore, senza padrone, come abbandonato a se stesso nel Cyberspazio. Se la riproducibilità tecnica teorizzata da Benjamin ha decretato il declino dell'aura dell'opera d'arte, con la remixabilità digitale il prestito, il taglio, la decontestualizzazione, l'ibridazione divengono sue proprietà naturali, e obiettivo quanto mai primario dell'arte

diviene allora quello di spingere lo spettatore a riflettere sul mezzo e sul processo stesso di generazione dell'opera: *il medium diviene "davvero" il messaggio.*

Sia chiaro l'ibridazione non è un fenomeno nuovo ai mezzi di comunicazione. Se il sistema dei media, adattando la nota metafora organicistica di Lotman, «sembra configurarsi come una semiosfera densa di testi e meta-testi che si richiamano e ri-generano gli uni con gli altri»¹⁸ è presumibile che abbia visto da sempre processi di traduzione, assimilazione e sconfinamento mediale. Se la *convergenza*, la *mediamorfosi* e la *rimediazione* sembrano essere quindi fenomeni "fisiologici" dell'evoluzione mediale, è anche vero che con l'avvento della digitalizzazione e del computer l'ibridazione giunge a un ulteriore salto di paradigma.¹⁹ In primo luogo perché una fotografia, un testo, un video o un brano musicale, una volta convertiti in codice binario, possono essere trattati alla pari di un codice genetico, perdono il rapporto di causalità con i propri referenti (onde sonore, raggi luminosi, inchiostro), e non hanno più bisogno di un supporto fisico (nastri magnetici, pellicola fotografica, carta). In secondo luogo perché il computer non andrebbe considerato come una macchina della *rimediazione*, quanto piuttosto della simulazione, un «*metamedium*» in grado di simulare ed incorporare tutti i linguaggi mediali precedenti, amplificandoli e fornendoli di funzioni che prima non possedevano.²⁰ In questo senso fenomeni come la multimedialità, l'ipertestualità, l'ipermedialità o la transmedialità non sarebbero nuovi al sistema dei media, anche se forse, in questi casi, non si tratta di vere e proprie forme d'ibridazione mediale, dal momento che l'autonomia dei diversi media non sembra essere mai minacciata, ed ogni medium mantiene sempre le proprie peculiarità linguistiche. Per usare una metafora musicale, se la musica digitale permette di remixare e mescolare i suoni come colori su una tavolozza, in modo da non distinguerli più una volta amalgamati, mentre il montaggio o *collage* sonoro con nastro magnetico, pur dando vita a qualcosa di nuovo rispetto ai singoli frammenti, mantengono sempre visibili le cesure tra un fotogramma e l'altro, così i media, in un prodotto multimediale, sono uno accanto all'altro, ma non interagiscono, e i rispettivi linguaggi non entrano mai in contatto. Negli ibridi mediali, al contrario, i linguaggi si uniscono creando un nuovo «*metalinguaggio*», che combina «il contenuto dei diversi media ma anche le loro tecniche, i processi produttivi e le modalità di rappresentazione ed espressione».²¹ La tecnologia digitale è quindi in grado di generare ogni giorno nuove "specie" mediali in un costante processo di evoluzione e ricombinazione dei loro DNA.²²

Se l'ibridazione tra i mezzi di comunicazione, le tecniche, gli strumenti, i popoli, le forme d'arte, le lingue, i saperi, le culture, non è cosa nuova, né prerogativa esclusiva del nostro tempo, è anche vero che oggi, sottoposti come siamo al costante *cocktail* mediale,

sensoriale e percettivo prodotto dalle tecnologie, e talmente assuefatti da queste estensioni delle nostre facoltà fisiche, mentali, motorie, comunicative ed empatiche, l'ibridazione non basta più a risvegliarci dall'anestesia narcotica di cui parlava McLuhan. Se il processo di "risveglio" McLuhaniano appare come «tendenzialmente interminabile [...] perché il torpore di cui qui si parla si rinnova ogni volta che il sistema dei media si articola ulteriormente, ogni volta che nascono nuovi *gadget*»²³ e, ad ogni riconfigurazione mediale, anche il sistema sensorio umano subisce metamorfosi e riadattamenti, oggi forse i rapporti che ci legano a queste estensioni del nostro sé sono divenuti sempre più "invisibili" e *les liaisons encore plus dangereuses*.

I telefonini "intelligenti" sono ormai "naturali" protesi tecnologiche, «*secondi sé*»²⁴, dei quali ci sentiamo privati nel momento in cui disgraziatamente si spengono, li dimentichiamo a casa, o ci vengono requisiti dal professore. La tecnologia mobile è a tal punto parte di noi che, come un arto fantasma, continuiamo a percepirne la presenza anche dopo l'amputazione: sentiamo vibrare i nostri dispositivi quando sono spenti,²⁵ e ne percepiamo le vibrazioni anche quando sono lontani e inaccessibili.²⁶

Costantemente connessi, raggiungibili, ed esposti al centro dall'agorà mediatica (Facebook ne è forse l'esempio più visibile) abbiamo finito per confondere la relazione con la connessione, la condivisione con l'esposizione mediale, la riservatezza con le "impostazioni sulla privacy", la scoperta con il voyeurismo, l'amicizia con la "popolarità", la cura del sé con la cura del "Profilo", la politica con lo slogan, la partecipazione con le catene di sant'Antonio, l'affermazione con la visibilità e il numero di "Like", le persone con i "Fan", la qualità con la quantità, il reale con l'effimero, la sostanza con l'apparenza, e così ciò che credevamo fosse «cyber-intimità» si è trasformata in «cyber-solitudine»: siamo sempre più *Insieme ma soli*.²⁷

Se, allora, il progetto di "risveglio" sociale, teorizzato da Benjamin e McLuhan, risulta ancora oggi quanto mai attuale, urgente e necessario, la lezione che questi due autori ci hanno lasciato in eredità diviene preziosa per affrontare un futuro che, dal punto di vista del rapporto con la tecnologia, rappresenta per noi un vero e proprio "balzo nel buio", a causa della mancanza di strumenti di "lettura" dei nuovi "testi", e di "analisi" delle nuove "grammatiche" dei media. Chissà come giudicherebbe Benjamin l'evoluzione del suo progetto di montaggio letterario alla luce di strumenti come Storify, Google e Wikipedia, e se dovesse descrivere l'opera d'arte all'epoca della sua smaterializzazione digitale collaborerebbe forse al collettivo di scrittori italiani esperti nel campionamento letterario Wu Ming?²⁸ E chissà come risponderebbe McLuhan chiamato a giudicare la definizione sempre più di moda di "realtà aumentata", io ve lo avevo detto?

- ¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, NY, 1964, trad. it. *Gli strumenti del Comunicare*, il Saggiatore, Milano, 2008, p. 70
- ² Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1940), Einaudi, Torino, 1962, pp. 514-515
- ³ *Idem*, "L'autore come produttore", in Id., *Opere complete vol. VI*, Einaudi, Torino, 2004, p. 55-56.
- ⁴ Paul Ricoeur, "La funzione ermeneutica della distanziamento", in Id., *Dal testo all'azione* (1986), Jaca Book, Milano, 1989, p. 136
- ⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano, 1979
- ⁶ Roland Barthes, "L'attività strutturalista", in Id. *Saggi critici* (1964), Torino, Einaudi, 1966, p. 309
- ⁷ Op. cit., Marshall McLuhan, p. 66
- ⁸ Cfr. Derrick De Kerckhove, *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato, Bologna*, Baskerville, 1993; *Idem*, "Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive", in P.L. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna, 1994
- ⁹ Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 596-597.
- ¹⁰ Op. cit., Marshall McLuhan, p. 64
- ¹¹ Cfr. George P. Landow, *Ipertesto. Il futuro della scrittura* (1992), Baskerville, Bologna, 1993; Vannevar Bush, "As We May Think", *The Atlantic Monthly*, July 1945; Theodor H. Nelson, "A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate", in Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort (a cura di), *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, pp. 133-146
- ¹² Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" parigini*, Torino, Einaudi, 1986, p. 560
- ¹³ Hannah Arendt, *Il pescatore di perle: Walter Benjamin (1892-1940)*, SE, Milano, 1993
- ¹⁴ E' stato proprio McLuhan a dimostrare come l'incontro tra la cultura letteraria e quella orale rappresenti una delle più grandi unioni ibride della storia dell'uomo. La cultura scritta, l'alfabetizzazione e il pensiero lineare, dissociando la parola dal suo primitivo e naturale legame con il suono, portano con il tempo all'affermarsi di un'impostazione esclusivamente "testuale" (Eric A. Havelock, 1995; Walter J. Ong, 1982; Roland Barthes, 1999), producendo quello che è stato definito una sorta di pregiudizio testuale.
- ¹⁵ Giovanni Ragone, "La mente e il vortice", in Mario Pireddu e Marcello Serra (a cura di), *Mediologia. Una disciplina attraverso i suoi classici*, Liguori, Napoli, 2012, p. 147.
- ¹⁶ Il bricolage è qui inteso come descritto da Sherry Turkle e Seymour Papert in "Epistemological Pluralism: Styles and Voices within the Computer Culture", *Signs*, Vol. 16, No. 1, From Hard Drive to Software: Gender, Computers, and Difference, (Autumn, 1990), pp. 128-157, i quali hanno riadattano il termine coniato da Lévi-Strauss in *Il Totemismo oggi* e in *Il pensiero selvaggio*.
- ¹⁷ *The Medium is the Massage Part 1* - Marshall McLuhan, Quentin Fiore & Jerome Agel 1967, http://www.youtube.com/watch?v=U8YYM_7KUpw;
The Medium is the Massage Part 2 - Marshall McLuhan, Quentin Fiore & Jerome Agel 1967, <http://www.youtube.com/watch?v=OQkWZqqvyCM&feature=related>
- ¹⁸ Isabella Pezzini, (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, 2002
- ¹⁹ Per i concetti di convergenza, mediamorfosi e rimediamento si veda rispettivamente: Henry Jenkins, *Cultura Convergente* (2006), Apogeo, Milano, 2007; Roger Fidler, *Comprendere i nuovi media* (1997), Guerini e Associati, Milano, 2000; Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), Guerini e Associati, Milano, 2002
- ²⁰ Lev Manovich, *Software Culture* (2008), Edizioni Olivares, Milano, 2010, p.201
- ²¹ *Idem*, 2010 p. 118
- ²² Il famoso Google Earth, ad esempio, è un ibrido nato dalla coniugazione della fotografia aerea, delle immagini satellitari, della grafica tridimensionale e della fotografia tradizionale. Lev Manovich ha approfondito il concetto d'ibridazione mediale in Lev Manovich, "Understanding hybrid media", in B.S. Hertz (a cura di), *Animated paintings*, San Diego, San Diego Museum of Art, 2007, pp. 36-45
- ²³ Peppino Ortoleva, "Birth of the Cool", in Mario Pireddu e Marcello Serra (a cura di), *Mediologia. Una disciplina attraverso i suoi classici*, Liguori, Napoli, 2012, cit., p. 193
- ²⁴ Sherry Turkle, *Il secondo io* (1984), Frassinelli, Milano, 1985
- ²⁵ Il fenomeno noto come *phantom vibrations* o "squillo fantasma" è stato recentemente indagato in Michelle Drouin e Daren H. Kaiser e Daniel A Miller, "Phantom vibrations among undergraduates: Prevalence and associated psychological characteristics", in *Computers in Human Behavior*, Volume 28 (4), Elsevier – Jul 1, 2012, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0747563212000799>
- ²⁶ Sherry Turkle, *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri* (2011), Codice Edizioni, Torino, 2012, cit., p. 23
- ²⁷ *Ivi*, p.22
- ²⁸ [Http://www.wumingfoundation.com](http://www.wumingfoundation.com)