

Clodagh Brook, Florian Mussgnug,  
Giuliana Pieri  
*Intermedia in Italy.*  
*From Futurism to Digital Convergence*

Cambridge, Legenda, 2024, XIV + 233 pp.

Il lavoro di Clodagh Brook, Florian Mussgnug e Giuliana Pieri, maturato in anni di seminari, conferenze, *summer school*, nasce dall'esigenza di comprendere e mappare lo sviluppo dell'intermedialità fra le diverse arti in Italia. In particolare, la ricerca dell'*équipe* poggia sulla tesi secondo cui «the ever-closer relations between artistic practices have been a key cultural force driving creativity since the start of the twentieth century» (2). La prospettiva che il volume assume è di conseguenza quella del campo di forze, all'interno del quale si collocano i sette casi di studio e punti di svolta a cui sono dedicati gli altrettanti capitoli (ai quali si aggiunge un'introduzione metodologica). Partendo infatti dalle riflessioni di artisti e studiosi come Irina O. Rajewsky, Dick Higgins, Henry Jenkins e altri, i tre autori intendono l'intermedialità come uno spazio di incontri e possibilità, all'interno del quale si osserva la nascita di forme d'arte in costante ridefinizione. Il loro compito diventa perciò quello di delineare una storia delle relazioni fra media, accentuando, sulla scorta di Higgins, gli aspetti di radicale sperimentalismo («intermediality as radical experimentation», 5) e, sul versante della critica, il costante ripensamento degli ambiti disciplinari («how we, as cultural critics, approach our respective fields», *ibid.*). In quest'ottica, corroborata da una rapida rassegna della vasta bibliografia dedicata all'intermedialità in Italia, appare chiaro il motivo della scelta dei punti di svolta analizzati nei singoli capitoli: «We chose the years 1915, 1932, 1963, 1972, 1994, 2007 and 2020 as ones which we identify as

pinpointing significant moments of change or consolidation for intermedial practice» (21). Sul versante metodologico, invece, l'incontro fra le diverse arti e i media ha reso necessario un concorso di competenze, onde pervenire a una più chiara cognizione delle questioni studiate, il che si è tradotto in una suddivisione della stesura dei capitoli (collegiali l'introduzione e l'ultimo, il secondo e il terzo scritti da Pieri, il quarto e il quinto da Mussgnug, il sesto e il settimo da Brook), resa unitaria da frequenti confronti fra gli autori.

Il primo punto di svolta, affrontato nel secondo capitolo, "1915: Revolution", riguarda il Futurismo. L'analisi di Pieri, autrice del capitolo, muove dal tentativo di inquadrare la convergenza di arti e media in una prospettiva interpretativa di lunga durata, che prenda in considerazione tutta la vicenda futurista, dal 1909 al 1944. Con quest'impostazione, viene data particolare enfasi, più che alla fase iniziale del Futurismo (1909-1915), a quella successiva al 1915, vero punto di svolta del movimento. Il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, pubblicato nel marzo del 1915, è infatti considerato come il momento aurorale di «a new Futuristic aesthetics, applied to all aspects of everyday life» (36). Incentrato su alcune nozioni chiave come i "concetti plastici", le "linee-forza" o la "sensazione dinamica", il testo documenta una volontà esplicita di superare i tradizionali confini fra arti, traducendo esperienze sensoriali proprie di una certa arte in un'altra, come accade ad esempio nel dipinto *Musica* di Luigi Russolo, o come accadrà anche nel cinema futurista. Ma l'analisi di Pieri non trascura di segnalare le significative contaminazioni fra le diverse prassi artistiche applicate ad oggetti tradizionalmente estranei a determinate prassi: dall'architettura tipografica, alle parole in libertà, all'accentuazione delle potenzialità artistiche della materialità dell'oggetto libro, fino ad arrivare all'elaborazione di un abbigliamento, una moda futurista.

In una perfetta linea di continuità rispetto al discorso sul Futurismo si pone anche il capitolo successivo, "1932: Gesamtkunstwerk", incentrato sulla *Mostra della Rivoluzione Fascista*, organizzata presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma per celebrare il decennale del fascismo. Infatti, scopo della mostra è quello di sfruttare al massimo la

contaminazione fra le arti, nell'ottica di fornire allo spettatore un'esperienza il più possibile immersiva, strumentale alla propaganda fascista. Viene posto l'accento sull'abilità del regime fascista nell'integrare una sensibilità, ereditata dal wagnerismo, dal modernismo del Bauhaus e dalle avanguardie, in un sistema artistico cooperante alla promozione di una retorica organica al regime. Ciò contraddistinse il fascismo per tutta la durata della sua tetra vicenda, pur con una significativa crescita degli investimenti in tal senso proprio negli anni Trenta (emblematica, ad esempio, la costruzione di Cinecittà). Tutto ciò, sottolinea Pieri, contribuì a rinsaldare un sistema di arti vieppiù integrato. Tornando alla Mostra, uno dei più icastici esempi di intermedialità declinata secondo i dettami della retorica di regime era la sala del sacrario dei martiri, realizzato da Adalberto Libera, in cui si assisteva a una perfetta integrazione di musica (la canzone *Giovinezza* accompagnava in costante sottofondo l'esperienza del visitatore), scultura, scrittura e architettura.

Di segno politico opposto rispetto alle esperienze intermediali analizzate nei capitoli secondo e terzo sono quelle al centro del quarto e del quinto, dedicati alla vicenda dello sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta, entrambi animati da una più o meno esplicita esigenza di contestazione dell'ordine costituito. Centrale, nel quarto capitolo, "1963: Experiment", è l'atmosfera di grande fermento che animò una consistente parte della cultura italiana degli anni '60, e che si tradusse in esperienze artistiche fortemente improntate allo sperimentalismo: dagli esperimenti teatrali di Ricci ai *Novissimi*, fino al grande crogiolo intellettuale del *Gruppo 63*. Caratteristiche di questa polifonia artistica furono le poderose riflessioni teoriche condotte tanto da singoli artisti quanto da intellettuali non direttamente coinvolti nei processi creativi, come Anceschi ed Eco. Ad accomunare tutte queste diverse voci sono però alcune convinzioni di fondo: su tutte, l'insoddisfazione per l'omologazione e il conformismo dell'Italia degli anni Cinquanta, a cui fa da contraltare l'idea di poter trasformare le istituzioni e i dispositivi culturali dall'interno. La sfida, che apre alla seconda parte del volume, è compendiata dalle domande: «Can creative artistic experiments have a political value if they are no longer perceived

in the context of a wider struggle for radical social reform? How does intermedia practice thrive without the avant-garde's deliberately provocative gestures?» (108).

La riflessione di Mussgnug, dopo l'ampia panoramica sull'ottimistico clima di generale apertura che caratterizzò gli anni Sessanta, segue le vicende dello sperimentalismo nella più cupa, tesa, conflittuale atmosfera degli anni di piombo, a cui è dedicato il quinto capitolo del libro, "1972: Collapse". Rispetto al decennio precedente, Mussgnug evidenzia una decisa radicalizzazione delle istanze di contestazione. In particolare, venendo meno «a confident belief in the gradual emancipation from obsolete social and aesthetic norms» (116), a essere rifiutate sono le stesse istituzioni, gli stessi circuiti di diffusione dell'arte, con una conseguente predilezione per spazi e materiali alternativi (quest'ultima tendenza fu dovuta anche a una necessità di abbattere i costi). Le riflessioni metaletterarie e metartistiche portate avanti dal *Gruppo 63* (dichiarato morto da Eco nel 1971) fanno posto a forme di più esplicito e perentorio impegno politico, a cui fa da contraltare una critica, come quella celeberrima di Pasolini, dei movimenti studenteschi. A questo quadro, va aggiunta la nascita di nuove forme d'arte, come l'arte performativa, di cui Mussgnug riporta gli esempi di *Los Angeles Olimpiadi 1932*, installazione realizzata in occasione delle Olimpiadi di Monaco ideata da Mario Ricci, e del workshop *Marco Cavallo*, nato dalla collaborazione fra il direttore teatrale Giuliano Scabia e lo psichiatra Franco Basaglia.

Il capitolo successivo, "1994: Hybridity", scritto da Clodagh Brook, indaga una vera e propria svolta nella storia dell'intermedialità in Italia, oltre che dei rapporti fra media e potere: l'era berlusconiana. A distinguere quest'epoca dalle precedenti, secondo Brook, sono alcuni tratti caratteristici, come la normalizzazione dell'ibridità mediale, il consolidamento e la commercializzazione di una serie di pratiche sperimentate a partire dagli anni '60, ciò che impone allo studioso di focalizzarsi «not so much on the revolutionary change of crossing borders, but on intermedial *normality*» (144). Di conseguenza, a interessare l'analisi è l'onnipresenza del mezzo televisivo in ogni ambito della vita quotidiana, tanto da poter parlare, in riferimento alla prassi

politica di Berlusconi, di videocrazia. A ciò però si aggiungono anche altre forme, meno evidenti ma altrettanto importanti, di ibridazione mediale, come ad esempio la *graphic novel*. Ma il processo di normalizzazione della contaminazione fra media è misurato anche a livello contenutistico, ponendo in rilievo la presenza di una sensibilità per i nuovi media (ancora, soprattutto, la TV) ormai acquisita anche nei media più tradizionali: emblematico, in questo caso, il secondo capitolo del film di Nanni Moretti *Caro diario*, tutto giocato sulla crescente fascinazione per i programmi televisivi che conquisterà il compagno di viaggio di Moretti, Gerardo.

Il penultimo capitolo, "2007: Convergence", prende le mosse dalla constatazione di come la diffusione dell'utilizzo del web nei primi anni Duemila sia stata incentivata proprio dal desiderio di molta «left-wing counterculture» (172) di opporsi alla pervasività della televisione, sulla quale fra il 2001 e il 2006 si strinse sempre più forte la morsa berlusconiana. In questo contesto, «[d]igital spaces were seen as new and radical, and many artists and activists embraced them» (172). Tappe fondamentali di questa corsa al web furono la pubblicazione del saggio *Convergence Culture*, di Henry Jenkins, e la nascita del progetto/romanzo collettivo *Manituana* del gruppo Wu Ming. Ad accomunare questo con altre esperienze coeve (Brooks analizza i casi del *Global stage* di Carlo Lizzani e della piattaforma *Second life*) è il concetto stesso di convergenza: «Jenkins's understanding of convergence comprises both the idea of multiple media converging on various digital platforms and the idea that they flow between platforms» (172).

Con l'ultimo capitolo, "2020: Contagion", termina la storia propriamente detta e inizia la cronaca, dedicata naturalmente al periodo pandemico. Pur nella consapevolezza di prendere in esame un'epoca non ancora conclusa, i tre autori delineano comunque una serie di tendenze emerse a partire dagli eventi del 2020. In particolare, si nota da una parte il nuovo ruolo assunto dalla virtualità: «Virtuality provided a safe, clean and accessible space» (196), in opposizione ai pericoli rappresentati dagli spazi fisici, resi inaccessibili dal contagio. Questa nuova dimensione, se da una parte ha spinto i vari artisti a sfruttare lo spazio virtuale per nuove sperimentazioni, dall'altra ha spostato

nuovamente l'accento sulla materialità del fare artistico e in generale dell'esperienza, con una rinnovata attenzione, ad esempio, per gli spazi urbani, ora contemplati vuoti, quasi metafisici, o ancora all'impiego delle superfici stesse degli edifici come schermi cinematografici.

In generale, comunque, l'ultimo capitolo intende presentarsi come chiave di volta del volume, non tanto per il senso di compiutezza che dà all'indagine, quanto per la chiarezza con cui pone i termini relativi a ulteriori approfondimenti, che, a partire da questa prima mappatura di ampio respiro, conducano a nuove riflessioni sul significato dell'intermedialità colto nei suoi molteplici svolgimenti storici.

## **L'autore**

### **Edoardo Panei**

È dottorando in Italianistica presso Roma Tre, con un progetto dedicato alla formazione positivista gaddiana. I suoi interessi riguardano i rapporti fra filosofia e letteratura, in particolare la letteratura italiana del primo Novecento. Si è occupato, oltre che di Gadda, dell'opera di Benedetto Croce.

Email: [edoardo.panei@uniroma3.it](mailto:edoardo.panei@uniroma3.it)

## **La recensione**

Data invio: 15/04/2025

Data accettazione: 30/04/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

## **Come citare questa recensione**

Panei, Edoardo, "Clodagh Brook, Florian Mussnug, Giuliana Pieri, *Intermedia in Italy. From Futurism to Digital Convergence*", «Gothic Technologies», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 307-313.