

*Introduzione di Massimo Cacciari
Con una nota di Umberto Eco
e un dialogo con Aldo Colonetti*

Estetica **dovunque**

Gillo Dorfles

BOMPIANI



ESTETICA DOVUNQUE

GILLO DORFLES
ESTETICA DOVUNQUE

ARTIFICIO E NATURA
INTERVALLO PERDUTO
ELOGIO DELLA DISARMONIA
HORROR PLENI

Introduzione di Massimo Cacciari

Nota di Umberto Eco

Dialogo con Aldo Colonetti

BOMPIANI

Progetto grafico di copertina: Francesca Zucchi

Published by arrangement with
The Italian Literary Agency

L'editore desidera ringraziare Massimo Cacciari per il suo contributo,
Stefano e Carlotta Eco per la nota di Umberto Eco
e Aldo Colonetti per la preziosa consulenza oltre che per il dialogo finale.

Si ringrazia per la collaborazione



GILLO DORFLES

Piazza Lavater 3, 20129 Milano
gillo@gmail.com

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2022 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30, 20124 Milano – Italia

ISBN 979-12-217-0023-7

Prima edizione digitale: settembre 2022

PRAGMA E TECHNE.
IL PENSIERO ESTETICO DI GILLO DORFLES*
di Massimo Cacciari

Il problema dell'estetica filosofica di Gillo Dorfles coinvolge dimensioni diverse, da quella critica a quella sociologica, a quella riguardante la *Gestalttheorie*, e non può perciò essere affrontato in poche righe. Dorfles lavora, possiamo dire lungo tutta la vita, in un ambiente milanese in cui l'approccio fenomenologico si caratterizza soprattutto per studi innovativi nel campo estetico; come avviene anche nell'opera di Enzo Paci. Su questa stessa linea incontriamo altri pensatori, come Giovanni Piana, allievo di Paci, morto recentemente, i cui contributi sono particolarmente importanti nel campo dell'estetica musicale. In questo ambiente maturano prospettive in polemica esplicita sia con la tendenza idealistica crociana sia con quella, diversissima, gentiliana.

Un richiamo forte alla fenomenologia e a un discorso tecnico sull'arte viene da uno dei primi libri di Dorfles, il cui stesso titolo suona esplicitamente polemico nei confronti delle tendenze estetiche allora dominanti: il *Discorso tecnico delle arti*. Un approccio alle arti non dal punto di vista di categorie generali, ma della *cosa* che è l'arte, del suo essere *pragma*: l'arte nella specificità del suo *fare*, e nella diversità tra le sue varie espressioni.

Questo richiamo alla concretezza tecnica *del fare artistico* è fondamentale. Parlo degli anni cinquanta, quando nell'estetica – non solo italiana – dominava un approccio completamente diverso. Conseguente a questa visione fenomenologica del fatto artistico è un altro saggio fondamentale di Dorfles, *Il divenire delle arti*, uscito nel 1959, e poi riedito molte volte. Parlare del *divenire delle arti* significava dire che l'arte è *pragma*, l'arte è storicità, l'arte è storia, l'arte vive in relazione al proprio contesto storico. In questo vedo anche un rapporto forte con alcune posizioni di Argan, per quanto egli sia molto meno "filosofo" di Dorfles. Per entrambi l'enfasi sulla *techne* artistica non vale come semplice

* Trascrizione dell'intervento pronunciato alla Fondazione Corriere della Sera l'11 marzo 2019, in occasione del primo anniversario della morte di Gillo Dorfles.

memoria del fatto che *ars* latina traduce *techne* greca. Non si tratta di un problema linguistico, ma semantico: il fare artistico è tecnico nella sua essenza. Ovvero, è una forma del *pro-durre*, del recare alla presenza qualcosa di precedentemente ideato. In questo portare alla presenza non vi è nulla di meccanico né di lineare. La tecnica della produzione è essenziale all'essenza dell'arte.

Ed ecco *Il divenire delle arti*, dunque. Importante è il rapporto strettissimo di Dorflès e della fenomenologia con alcune correnti fondamentali della storia dell'arte. Sergio Bettini, mio maestro di storia dell'arte a Padova, era in rapporto con Dorflès e soprattutto con Paci, e il punto di raccordo di uno storico dell'arte tardo-antica e paleocristiana come lui con la scuola fenomenologica milanese era costituito dagli insegnamenti della Scuola di Vienna di storia dell'arte, dagli studi di Riegl in particolare sulla *industria* artistica tardo-romana. Con l'espressione *Industria artistica* Riegl intendeva sottolineare la differenza radicale tra il contesto culturale, la visione del mondo dell'arte romana e quella greca, rivendicare la specificità e originalità dell'arte romana rispetto all'arte classica greca. L'arte romana è *immersa nel tempo* e nelle forme del fare che in esso si determinano e trasformano. Potremmo senz'altro dire: l'arte romana è *archi-tettonica* in tutti i suoi aspetti, poiché in ognuno è la *techne* ad avere "il comando".

Ma in Dorflès c'è un aspetto fondamentale, che Stefano Boeri ha definito *l'attenzione alla contemporaneità*: è un tratto evidente, e filosoficamente significa che il contemporaneo – anche se non ce ne accorgiamo, tanto ci sembra naturale – assume nei confronti dell'espressione artistica un significato completamente originale. Noi attribuiamo, cioè, alla *novitas* un particolare valore. Non alla *novità* in quanto tale, ma all'*esperimento* continuo in base al quale si trasformano le esperienze precedenti e le forme che esse hanno assunto. *Valore* è porre in discussione quelle passate, metterle in crisi, e infine produrne di nuove. Nella nuova forma si esprimono quelle passate, ma esse *valgono* soltanto nella misura in cui vengono *re-immaginate*.

Che questo valore della *novitas* sia condiviso o meno non importa nulla; ciò che conta, dal punto di vista fenomenologico, è che esso comporta il crollo del discorso estetico tradizionale. La riflessione estetica cessa di riguardare i criteri in base ai quali sia possibile "giudicare" in generale il valore di un'opera. Quel che vale è la ricerca, lo sforzo sperimentale, capaci di produrre qualcosa che prima non c'era e che sa esprimere il

divenire del proprio tempo. Il giudizio, se tale prodotto “piaccia” o meno, possa dirsi “bello” o no, è del tutto indifferente, e comunque successivo.

L’atteggiamento, il punto di vista con il quale noi affrontiamo la questione è questo. E questo è il fondamento con cui Dorfles analizza due aspetti determinanti della contemporaneità: quello del disegno industriale, campo in cui egli è l’indiscusso maestro europeo di un approccio filosofico al colossale problema, anche sociale ed economico, del *design*, e quello della moda. Per quanto riguarda la moda abbiamo un precedente filosofico in Simmel, il grande filosofo e saggista tedesco, introdotto in Italia soprattutto dal maestro della fenomenologia milanese, Antonio Banfi (oltre che da Giuseppe Rensi). Dorfles affronta il tema della moda in termini del tutto nuovi. Per lui la moda è un elemento essenziale del nostro costume, del nostro modo di vita e del nostro avvicinarci ai prodotti del mondo. La moda è *il simbolo* del fatto che noi apprezziamo il *modus*, l’ora, la novità, il moderno. Moda e moderno sono la stessa parola: moderno non è nient’altro che ciò che è moda, ciò che riguarda il *modus*, che in latino significa l’ora, e l’ora nel suo passare, nel suo essere null’altro che divenire. Per noi questo assume in sé un valore, ed è un fatto straordinario, perché in nessuna altra epoca è stato così. Quindi l’approccio filosofico alla moda deve essere estremamente serio perché è un elemento fondamentale dell’epoca, e Dorfles ci ha insegnato a leggerla secondo questa prospettiva e in questa dimensione. Lo stesso vale per il disegno industriale, che non è l’abbellimento di un prodotto, il presentare il prodotto in modo più appetitoso. *Disegnare il prodotto* è fattore intrinseco al modo di produzione attuale, e cioè da un lato alla *technè* dell’autore-artista, dall’altro al *sistema di produzione*. Si tratta di problemi già presenti nella filosofia e nell’estetica contemporanea, basti pensare a Benjamin, al suo saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*. L’essere *technè* del fare artistico implica oggi il partecipare, in un modo o nell’altro, al sistema di produzione. E, nello specifico del disegno industriale, ciò implica che il prodotto non può nascere se non *intenzionalmente* rivolto non solo al consumo, che è ovvio, ma a essere tale da *produrre consumo*. Se la produzione per eccellenza è appunto la produzione di consumo, il prodotto dovrà essere *disegnato* in questa prospettiva. Nel contesto storico del dominio della moda non ci può essere alcun prodotto che non contenga in sé, intrinsecamente immanente, e non manifesti questa dimensione.

Tutti i fondamentali saggi di Dorfles sulle questioni della contemporaneità vanno letti in questa chiave; ma c'è modo e modo di vivere questo Moderno e di parteciparvi. Quello di Dorfles è esplicitamente e radicalmente *critico*.

In questo Dorfles ha svolto una vera lezione: ci ha invitato a leggere questi fenomeni con grande realismo e disincanto, ma anche a discernere all'interno dei loro vari aspetti: ci ha educati alla molteplicità delle espressioni di questo comune "essere moda-moderna" della *artisticità* contemporanea. Bisogna saper distinguere tra chi ne ha consapevolezza e rappresenta questa prospettiva secondo una *distanza critica*, e chi semplicemente nuota nella corrente, la riflette e basta. Bisogna conoscere questa straordinaria molteplicità formale che caratterizza il moderno, riconoscerlo nella diversità dei suoi aspetti. Ed essere educati a conoscerla vuol dire non esserne travolti.

È questa la molteplicità formale che caratterizza il moderno e il contemporaneo, che caratterizza il suo essere necessariamente anche moda, anche nel significato sfuggente, caduco del termine. Ebbene, leggiamoli questi prodotti, discerniamo tra gli uni e gli altri. Prendiamo parte, come prendeva continuamente parte un filosofo-critico della statura di Dorfles, e cerchiamo di elaborare gli strumenti che ci permettano appunto di giungere a dei giudizi, senza disperderci nel gran mucchio delle proposte di "novità". Il discorso di Dorfles è molto importante proprio al fine di costituire una sorta di educazione alla lettura della molteplicità delle forme o immagini in cui ci sembra oggi di restare soffocati. Badate, insegna Dorfles, che in questo *multiverso* di immagini, trasformazione costante delle mode, c'è il rischio, fenomenologicamente, di perdere la propria soggettività, che si esprime poi nelle capacità di giudizio. Il ritorno alla cosa che i fenomenologi perseguono è il ritorno alla cosa *predicata da un soggetto*. Se il soggetto viene meno, rimangono solo le cose, *dati* e non *pragmata*, e ci si riduce alla universale mercificazione. Educare alla molteplicità vuol dire educare il soggetto a comprenderla, a comprendere il destino, se si vuole, ma anche a saper discernere tra i suoi vari aspetti e a non seguirlo in catene.

Quello di Dorfles è un grande insegnamento, credo, dal punto di vista della storia dell'estetica in generale. L'importanza storica del suo pensiero è ormai qualcosa di saldamente acquisito. Oggi la riflessione estetica si conduce anche secondo la prospettiva da lui aperta. E se questa

prospettiva vale, l'estetica non può limitarsi a "teoria generale", ma deve misurarsi con la concretezza del prodotto artistico e mettersi alla prova nella sua capacità di giudicarlo non secondo astratti metri di valore.

L'epoca contemporanea è l'epoca di una inflazione di immagini, di una molteplicità di forme e segni mai conosciuta nella storia, di un'apparente straordinaria e sconfinata libertà di immaginare. È autentica libertà e ricchezza? Attenzione: potrebbe anche coincidere con una reificazione universale delle forme del fare, al cui interno il soggetto si perde e diventa nient'altro che una tra le varie immagini, uno tra i vari oggetti che circolano per i mercati. *Prodotto e non produttore.*

I DISCORSI TECNICI DI DORFLES*

di Umberto Eco

Ricorderò sempre un giorno del 1952, o forse eravamo già ai primi del 1953, quando Vincenzo Incisa, allora direttore di *Ateneo*, la rivista degli studenti dell'Università di Torino, mi disse che stava leggendo un libro appassionante.

Me lo mostrò, era l'edizione Nistri-Lischi del *Discorso tecnico delle arti* di Gillo Dorfles. Di Dorfles conoscevo già il nome, forse l'avevo visto su qualche pubblicazione del Movimento Arte Concreta, o qualcosa di simile, ma altro non sapevo di lui (e spero mi scuserà, io avevo vent'anni e lui era appena un giovanotto di quaranta).

Stavo iniziando una tesi in estetica e mi feci prestare il libro (oggi se ne può trovare la versione ampliata e rifatta come *Il divenire delle arti*, l'edizione Nistri-Lischi non ce l'ho, e l'amico Incisa scomparve tragicamente negli anni sessanta). Lavoro quindi su ricordi.

Per comprendere l'effetto che poteva avere allora quel libro di Dorfles, su un giovane che si iniziava agli studi sulle arti, bisogna ricordare il clima ancora fondamentalmente crociano che dominava in Italia. Unica isola alternativa di grande portata era allora la scuola torinese di Luigi Pareyson, presso il quale stavo preparando la tesi. Diverse erano le personalità di Pareyson e di Dorfles, ma Pareyson ci stava richiamando, con le lezioni che avrebbero posto capo alla sua *Estetica* del 1954, al valore della materia nell'arte. Eresia (fecondissima) per chi era stato educato dai discepoli di Croce a pensare che l'arte è tutta cosa interiore, rispetto a cui l'estrinsecazione tecnica è accidente trascurabilissimo. Croce non solo sosteneva che il Mosè di Michelangelo nasceva come compiuto fantasma e solo quasi per caso si era estrinsecato nel marmo (andando contro quello che lo stesso Michelangelo ci aveva detto circa l'interrogazione che l'artista faceva del blocco di pietra) ma lasciava

* Tratto da Achille Bonito Oliva (a cura di), *Gillo Dorfles. Essere nel tempo*, Milano, Skira, 2015.

persino pensare che in puro fantasma interiore si risolvesse l'acuto del tenore, di cui la manifestazione attraverso le corde vocali era secondaria (e mi sono sempre chiesto che cosa accadeva quando il tenore stonava).

L'opera di Dorflès ci richiamava all'importanza del mezzo espressivo, alla necessità dell'incarnazione del "germe" artistico, alle varie tecniche delle varie arti. Siccome stavo lavorando sull'estetica medievale, mi ero subito ricordato della *Schedula Diversarum Artium* del prete Teofilo: finalmente potevo scoprire che l'attenzione alle tecniche non era una colpa degli evi antichi, e che in ogni caso era *felix culpa*...

Non ricordo poi se già nell'edizione Nistri-Lischi, o solo nel rifacimento successivo, Dorflès ci richiamava alla filosofia delle forme simboliche di Cassirer, alla estetica di Susanne Langer, alla estetica semiotica di Charles Morris, ai *Seven Types of Ambiguity* di Empson. Un canone oggi accettato, ma provocatorio per gli anni cinquanta.

Insomma, quel libro mi aveva aperto gli occhi su tante cose. In seguito ho frequentato assiduamente Dorflès, insieme abbiamo discusso di tante cose, abbiamo avuto tanti interessi comuni, su altre cose mi sono trovato in disaccordo con lui – e lui con me, come è statisticamente ovvio, data la mole dei suoi scritti e dei miei, e la vastità dei suoi interessi. Ma quel primo incontro è stato per me fondamentale, e lo ricorderò sempre con riconoscenza. Credo sia stato così per molti della mia generazione.

ARTIFICIO E NATURA

PREMESSA

Il conflitto tra artificio e natura, già acuto nel secolo XX, si è venuto estendendo e inasprendo negli ultimi decenni proprio in seguito all'avvento d'una sempre più estesa rete (diciamo pure: web) mediatica che avvolge, come una gigantesca ragnatela, il nostro pianeta e si estende addirittura al di là dello stesso. Non c'è dubbio che una serie di azioni svincolate dai consueti parametri "naturali", le possibilità comunicative istantanee e ubiquitarie, e soprattutto la creazione di strutture, ambienti, situazioni sganciate dalle antiche "leggi" fisiche e spesso del tutto "virtuali" hanno cambiato, e cambieranno sempre di più, i rapporti un tempo stabili e immutabili tra uomo e mondo; tra i dati d'una normale percezione fisiologica e quelli raggiungibili attraverso meccanismi elettronici e gli infiniti artifici di cui l'uomo si è recentemente impadronito.

Di tale situazione mi ero già in parte reso consapevole quando nel 1968 scrissi il libro che ora ripropongo senza averne modificato il testo ma solo corretto alcune espressioni ormai desuete o qualche citazione del tutto obsoleta, ben sapendo che molte delle mie osservazioni di allora sono state superate dagli eventi svoltisi negli ultimi anni. Ritengo, tuttavia, che oggi, ancora più di allora, prendere coscienza del conflitto tra natura e artificio sia di estrema importanza. Non solo per una giusta comprensione e valutazione del prodotto artistico, ma, in generale, per una presa di coscienza dei limiti e dei traguardi cui l'uomo deve e può mirare se vuole mantenere un giusto equilibrio tra fantasia e ragione, tra inventiva e calcolo, tra "amore del bello" e compromesso con il Kitsch.

Mi auguro infatti che una cosa almeno risulti evidente al lettore, ossia: l'insufficiente consapevolezza attuale circa i limiti e i valori impliciti nel rapporto tra uomo e natura, da un lato, tra natura e artificio dall'altro. Considerando come "natura" quella già sottoposta, sia pur spesso in senso positivo, all'intervento dell'uomo; e dunque a una "artificializzazione" al di là della primitiva "naturalità" grezza e amorfa; e, d'altra parte, considerando l'"artificio" nel senso negativo come contraffazione,

falsificazione non necessaria dei diversi elementi e fattori naturali, tale da sovvertire il giusto modo di essere e di esperire dell'uomo.

Sicché, lottare contro l'artificio non dovrà significare abdicare di fronte a ricerche scientifiche, o all'uso di nuove tecnologie o di nuovi materiali sintetici; ma solo diventare coscienti dell'esistenza e della potenzialità di tali mezzi e di tali possibilità mai prima esistite, rendendosi conto come, soltanto attraverso una "naturalizzazione" dei prodotti artificiali e delle nuove realizzazioni tecnologiche ed elettroniche, sarà possibile restituire all'uomo un giusto rapporto con la natura e l'arte mirante a una condizione che non sia né eccessivamente reificata e razionalizzata, né eccessivamente irrazionale, mitica o istintiva.

Anche se nelle pagine di questo volume non hanno potuto trovare posto nuove e inedite considerazioni attorno a molte forme attuali di computer art, di video art, di architetture computerizzate e in generale di creazioni filmiche, pittoriche, pubblicitarie del tutto avulse dalla manualità e rese possibili soltanto attraverso l'intervento di mezzi elettronici quali si sono venuti evolvendo di recente; anche se ho preferito non modificare quanto avevo scritto attorno alla Nuova Musica, alla pubblicità, al disegno industriale, tenendo conto delle ultimissime tendenze; credo tuttavia che le basi del mio discorso siano ancora difendibili e possano essere considerate sufficientemente aggiornate proprio perché il mio intento non è tanto quello di elencare o storicizzare determinate opere – artistiche o tecnologiche o massmediatiche – quanto di cercare di individuare una giusta visione del mondo. Anzi di quel mondo così profondamente artificializzato e virtualizzato, e tuttavia ancora per fortuna immerso nella natura, di cui dobbiamo nonostante tutto essere gli ospiti (più o meno graditi).

Il fatto di aver esteso lo studio della contrapposizione tra natura e artificio, non solo all'oggetto creato dall'uomo o alla distinzione tra artigianato e design, ma anche a settori come il valore del comico, la notazione musicale, il film e l'inchiesta filmica (tipici esempi dell'intervento d'un mezzo "artificiale" nella sua diversa utilizzazione come testimonianza della naturalità o come creazione fittizia...) è una prova di come il problema di cui qui si tratta incida su moltissimi settori dell'arte e dell'esistenza in una maniera mai avvertita e verificata prima della nostra epoca e destinata a essere sempre maggiormente indagata e controllata.

Ecco perché, facendo seguito a quanto è stato osservato e commentato nel precedente volume dedicato ai miti e ai riti del nostro tempo,

ritengo che gli aspetti positivi e negativi di una natura ancora (per poco?) integra, e anche integrata più che contrapposta all'artificialità di tutte le odierne scoperte e innovazioni scientifiche, biologiche, informatiche ecc., possano essere considerati come direttamente legati a una giusta comprensione del valore mitico e rituale tuttora alla base di molte manifestazioni umane. Un valore, per altro, che rischia sempre di più di alterarsi e di comprometersi "globalmente" in assenza d'una giusta ed equilibrata presa di coscienza dei limiti e dei destini che la natura (la "naturalità") del nostro essere e la natura che ne è alla base ci impongono.

GILLO DORFLES
settembre 2002

INTRODUZIONE

Nell'ultimo capitolo del mio volume *Nuovi riti, nuovi miti* di cui il presente è, in certo senso, la prosecuzione (non la conclusione!), citavo la nota frase di Hegel: "L'uomo [...] si raddoppia."¹

Che cosa intendeva Hegel? O, piuttosto: come possiamo oggi intendere la frase di Hegel se l'applichiamo alle cose dell'arte, non solo, ma a quelle della società, della cultura, della civiltà contemporanea? Mentre le "cose della natura" sono "date" una sola volta, l'uomo si raddoppia, in quanto esiste di per sé come oggetto naturale, ma poi esiste anche in quanto riesce a creare a sua volta altri oggetti; che non sono necessariamente oggetti artistici, ma che sono trasformazioni della natura: "entità", dunque, che non esistono in natura ma che sono "oggettualizzazioni" di qualcosa. Ed ecco un altro concetto – questo della oggettivazione, della oggettualizzazione, della *Vergegenständlichung* che, per Hegel, costituisce una sorta di principio universale ricorrente, soprattutto in quanto si lega a quel costante "divenire" di cui l'oggettualizzazione è un momento.²

Non vorrei che questi accenni hegeliani conducessero fuori strada il lettore: era mio dovere farli, proprio perché siamo debitori al grande filosofo di alcuni concetti che – ormai trasformati e metamorfosati da successivi apporti che altri studiosi vi hanno arrecato – possono ancora venirci utili, sia pur deformandoli e riadattandoli a nostra guisa. Intendo, infatti, servirmi del concetto di "oggettualizzazione" e di quello di "natura" in un'accezione molto diversa da quella in cui Hegel li aveva espressi, sia pur ricordandomi di quanto a tali proposizioni siano stati debitori non solo Marx e molta della filosofia marxiana, ma ancora la fenomenologia husserliana,³ e più di recente altre correnti filosofiche, tra le quali quella abbracciata dal filosofo polacco Kołakowski⁴ alla cui opera avrò ancora occasione di fare riferimento.

Se ci rifacciamo a quanto detto sopra e a un'interpretazione estremamente lata di tali principi, ecco che alcuni concetti, come natura e uomo, natura e artificio, oggetto naturale e artificiale, verranno a costituire dei

temi attorno ai quali vorrei condurre il mio discorso. Orizzontarsi, dunque, attraverso le manifestazioni dell'artificiale, ma non dimenticare del tutto che l'artificio è anche natura, sia che s'intenda artificio come "fatto fittiziamente ad arte", come *facticius* (come *feitico* [in portoghese = miracolo] = feticcio; e risorge allora il problema della feticizzazione dell'arte e della vita), sia che lo si intenda (con Šklovskij) come *priëm*, come metodo, come mezzo artificiale, che può divenire necessario per la creazione dell'opera d'arte, a costo di deformare natura e realtà.

Il problema della "naturalità" continua a essere attuale e scottante; seppure, ormai, possiamo dare per superate alcune teorie psicologiche e sociologiche attorno a uno "stato di natura" dell'uomo, o d'un "innatismo" delle nostre percezioni. Ma, anche a prescindere da ogni verifica psicologica e scientifica, non possiamo non propendere per l'impossibilità, o l'improbabilità, di ammettere condizioni di naturalità nella percezione che l'uomo rivolge alle cose della natura e tanto più in quella "percezione specializzata" che egli rivolge alle cose dell'arte. Quando poi, dal mondo delle "cose naturali", si passi a considerare il mondo della meccanica e della tecnica, il problema si fa ancora più appassionante perché è qui che l'interferenza con le cose dell'arte è più diretta ed evidente.

Tutto il nostro consueto habitat, il nostro *environment* (almeno nei paesi di maggior industrializzazione, ma più presto di quanto non si pensi anche in quelli ancora "selvaggi"), è già trasformato interamente dall'avvento della macchina e dal suo ingerirsi nell'edilizia, nella segnaletica, nella produzione di oggetti industriali, di mezzi di trasporto, e via dicendo. Questa trasformazione – a parte gli immensi benefici materiali che ha apportato all'umanità – costituisce una totale diversificazione nelle condizioni di equilibrio tra uomo e natura. Dal ristabilimento di tale equilibrio dipende, a mio avviso, buona parte della possibilità di recupero di molte condizioni esistenti e creative, oggi modificate, coartate o esaltate, e di cui l'ambiente architettonico e urbanistico costituisce una sensibile spia.

Dobbiamo dunque, per ottenere un miglioramento della situazione attuale, innanzitutto "riscattare l'innaturale", trasformare *eventi artificiali* in *eventi naturali*, o "naturalizzati", attraverso un'azione di volontà e di conoscenza. D'altro canto: dare una nuova dimensione e un nuovo valore a eventi naturali di cui oggi ci sfugge il controllo o che passano inosservati. Per quanto riguarda il settore artistico questo significa, ad esempio, il totale spostamento di alcuni valori un tempo dominanti, quali l'"imitazione della

natura” o l'utilizzazione di materiali naturali; e, di contro, la riconversione a fatto artistico di moltissimi elementi ed eventi artificiali che, nonostante questa loro artificialità, possono a buon diritto aspirare a dignità artistica.

Sono infiniti i casi e le situazioni su cui ameremmo intrattenerci, mentre soltanto di alcuni ci sarà dato discorrere; ma già sin d'ora posso anticipare come uno dei settori dove più acuto si rivela il bisogno di risolvere o almeno di conoscere tali problemi è quello delle forme espressive e dei mezzi comunicativi sorti per diretta conseguenza delle nuove tecnologie: prima di tutte il cinema, la televisione e gli altri mass media. Anche in molta Nuova Musica il problema di ciò che è o potrebbe essere considerato come “naturale” si fa acutamente sentire; e così nell'architettura, nell'urbanistica, nel disegno industriale, che sono strettamente legati ai progressi scientifici, alle scoperte di nuovi materiali costruttivi. Un settore, poi, che è totalmente imperniato sul problema dell'*artificio* e dell'invenzione dell'oggetto, è quello della pubblicità, settore quanto mai delicato proprio per le sue duplici correlazioni con l'arte e con la sociologia e di cui non è possibile ai nostri giorni non tenere conto.

Dovremo allora considerare come una minaccia alla nostra civiltà e alle capacità creative e fantastiche dell'uomo il tipo di cultura che sta svolgendosi e prendendo forma sotto i nostri occhi?

Che l'attuale civiltà meccanizzata possa costituire un pericolo per l'umanità è un fatto di cui molti sono consapevoli, anzi forse sin troppo allarmati. Anche senza invocare “la bomba”, basterebbero gli inquinamenti atmosferici, la *pollution* dell'acqua dei fiumi, la nafta negli oceani, il catrame sulle spiagge... a provarlo. E basterebbero certi sintomi di inaridimento della fantasia creativa, di disindividualizzazione delle masse, di appiattimento del gusto, di livellamento di usi e costumi, di cui tutti sono al corrente. Sarebbe tuttavia troppo semplicistico credere che ogni progresso tecnico conduca all'annientamento dell'umanità artefice di questo stesso progresso. Occorre dunque raggiungere una chiara coscienza del perché di tale progresso e del come di una possibilità di sopravvivenza attraverso questo stesso progresso.

Introdurre a questo punto una parola così antiquata come “arte” sembra quasi anacronistico e lievemente umoristico. Eppure credo di doverlo fare, pur riaffermando subito come per me – da sempre – “arte” significhi anche “mito”, “rito”, anche oggetto creato dall'industria, anche mezzo di comunicazione di massa.

Da questo presupposto allora dovremo partire alla ricerca d'un quoziente estetico che porti l'uomo a valorizzare la sua natura così da permetterne un giusto sviluppo. Tenendo conto che, ai nostri giorni, proprio la meccanizzazione è giunta a invadere certe strutture fino a ieri ancora libere dalla sua ingerenza, e che spetta a noi sincerarci del fatto che il nostro stesso modo di pensare, di *erleben*, di giudicare, risulta sempre di più legato a un elemento di artificialità che potremo ben definire "contro natura". Siamo, dunque, oggi, in un periodo di *antinaturalità* (anche se tutte le nostre scoperte derivano dalla natura): dipenderà dal nostro saper *riconvertire in natura* questi elementi artificiali se ci sarà concesso di sopravvivere in un mondo che non sia del tutto disumanizzato.

Il che non significa, sia ben chiaro, voler abdicare alle possibilità che la scienza e la tecnologia ci hanno messo a disposizione, e neppure appellarsi a situazioni "naturalistiche" o "jusnaturalistiche"; né tanto meno ostacolare e censurare tante espressioni anche artistiche che solo le nuove tecniche hanno reso possibili.

Un'altra considerazione, d'altronde, s'impone: ogni giorno di più va scomparendo dalla vita attiva l'interesse rivolto alle "opere d'arte" in quanto tali. È inutile illudersi affermando, con statistiche alla mano, che il numero dei visitatori di musei è stato di non so quanti milioni in un anno. Questo effettivo e presunto affollamento di musei ha lo stesso valore che hanno le statistiche sul numero di metri di nastro magnetico trasmessi attraverso sistemi come la filodiffusione, di cui si valgono molte fabbriche, ristoranti, locali pubblici, parrucchieri ecc.; e non basta soprattutto a provare che l'umanità partecipa attivamente alla vita dell'arte (mentre in effetti vi partecipa solo in maniera del tutto passiva).

Anche se l'attività dei musei, come quella delle sale da concerto, dei teatri d'opera, di quelli di *nō*, dei festival di musica classica, va apprezzata e protetta, non credo che sia attraverso questi mezzi che si possa far rivivere una sensibilità artistica in tutti gli strati della popolazione.

I metodi per riportare l'uomo all'arte, o meglio per dare nuovamente all'arte una funzione svelenatrice e restauratrice nel rapporto dell'uomo con il mondo, vanno ricercati altrove. E vediamo dove e come.

Una delle domande più imbarazzanti che Adolf Loos (il grande architetto razionalista viennese) s'era posto suonava così: "Perché mai qualsiasi catapecchia d'un villaggio alpino [e in genere qualsiasi costruzione rurale e 'spontanea'] risulta 'artistica', nel senso di 'naturale', e

non offende la natura circostante, come invece l'offende qualsiasi costruzione moderna anche d'un ottimo architetto a eccezione di quelle decisamente tecnologiche?"⁵

La domanda di Loos era forse ingenua, e la cito più che altro per anticipare una constatazione quanto mai elementare; ossia, come sia proprio il rapporto uomo-natura e natura-oggetto a essere in crisi nel momento attuale. Tale rapporto si è venuto trasformando sotto i nostri occhi senza che quasi ce ne accorgessimo. Il contrasto uomo-natura, anzi, oggetto (creato dall'uomo) e natura, ha avuto il suo punto di crisi nella prima parte del XX secolo, quando l'oggetto artigiano è andato scomparendo o si è ridotto a mera paccottiglia e quando la stessa architettura è diventata per eccellenza antinaturale. Del resto è stata proprio la costante crescita numerica dell'umanità a portare a una perdita di contatto con la natura, tanto intesa come "oggetto naturale" quanto come "evento naturale".

Ne segue che al momento attuale siamo portati a vivere sempre di più avvolti da un ambiente artificiale, da oggetti artificiali anzi, addirittura – in seguito ai tanti ritrovati delle metodologie elettroniche – entro gli ambiti d'una "natura virtuale" dove persino la nostra sensorialità viene a essere artificializzata. Gli esempi sono così facili e molteplici che non merita conto elencarli: dall'alterazione della natura paesaggistica causata dagli insediamenti moderni al turismo come falsificazione del viaggio di scoperta della natura; dalla falsificazione della vegetazione a quella dei materiali costitutivi della maggior parte degli artefatti, sempre di più appartenenti al settore delle "materie plastiche" o ad altri materiali sintetici. Da tutto ciò deriva uno dei maggiori pericoli per la civiltà attuale: quello di vedere sempre di più resi del tutto artificiali i fenomeni naturali.

Ecco dove si possono situare la necessità e la possibilità d'un intervento dell'arte nella situazione che ho appena tratteggiato. In quale modo possiamo combattere contro una condizione di *de-naturalizzazione* e di artificializzazione della natura stessa? In quale modo possiamo agire contro l'eccessiva meccanizzazione della civiltà, senza tuttavia ripudiarne i grandi benefici, le scoperte miracolose, le possibilità di nuove conquiste?

Sino a ieri l'arte costituiva uno degli aspetti dell'attività creativa umana, in cui l'elemento naturale veniva in certo qual modo conservato, anzi esaltato: l'arte figurativa riproduceva e si "ispirava" a fenomeni naturali, l'artista "imitava" la natura; e in genere l'opera artistica costituiva un prodotto "naturale" al pari di quello artigianale: prodotto unico,

non riproducibile, che conservava l'impronta dell'uomo. Tutto ciò doveva rarefarsi, o scomparire addirittura, con l'avvento della macchina: la fotografia dava l'ultima mazzata alla pittura illustrativa, la preziosità dell'*unicum* veniva declassata dalla riproducibilità in serie, l'arte programmatica, cinetica, sulla scia del disegno industriale rendeva possibile la costruzione in serie anche di oggetti "artistici", attraverso la computerizzazione diveniva possibile la realizzazione virtuale di qualsiasi creazione, al di là delle stesse facoltà ideative umane.

Quale doveva essere il rimedio a questo stato di cose? Non certo quello di auspicare un ritorno all'artigianato o alla pittura realista e naturalista, ma quello che potremmo definire uno "scambio di consegne" tra settori diversi, un tempo tra di loro estranei, e soprattutto la presa di coscienza di questo fatto. In altre parole: mentre nel settore che di solito si indica come "artistico" abbiamo assistito a un netto regresso dovuto alla mercificazione dei relativi prodotti (musiche trasmesse, accompagnatrici dei pasti, dello sport, musiche "di consumo", riproduzioni pittoriche più o meno fedeli di capolavori antichi e moderni ecc.) che ci offrono esempi mediocri di surrogati artistici, di *Ersatz* dell'autentica "arte" d'un tempo (il più delle volte tramutata in Kitsch), ecco che possediamo tutta una serie di elementi di solito neppure considerati come "artistici", anzi non presi in considerazione perché valutati come meri elementi utilitari, e che invece possono avere, e hanno, un'efficacia molto maggiore sul pubblico di molti "capolavori" (soprattutto di molte "copie" di capolavori).

Una delle ragioni prime, infatti, dell'inefficacia o dell'efficacia negativa di tali forme pseudoartistiche sta nella frequente assunzione inconsapevole delle stesse; nel fatto che il più delle volte le musiche trasmesse per radio o suonate sul "mangiadischi" come "musiche di fondo", le immagini sfornate dai rotocalchi ecc. o dalla TV dispongono a un'assunzione prevalentemente passiva o addirittura scissa dalla nostra consapevolezza; il che porta a valersi di queste forme artistiche come "riempitivo" sonoro o visivo, come mero "accompagnamento edonistico", anziché valersene – anche nei casi migliori – come di un'assunzione consapevole.

Ora, non c'è alcun dubbio che il vero modo di utilizzare l'arte, se si vuole che sia un'attività veramente elevata della mente, è quello di farlo in piena coscienza e non sotto l'aspetto dell'assunzione subliminare. Ed è quanto avviene in tutti i casi, cui accennavo, di elementi non considerati di solito come artistici ma che possono albergare a nostra insaputa un

quid esteticamente probativo. Mi riferisco agli elementi dell'arredamento urbano, agli oggetti del disegno industriale, ai cartelloni, alla pubblicità, alle scritte, alle insegne luminose, alla segnaletica stradale, ai nuovi "alfabeti" di pulsanti, marchi, quadri di comando ecc., tutti "oggetti" che sono portatori di segni, veicoli segnici, e dove è possibile individuare un mezzo di recupero della qualità naturale del segno oggi tanto più problematica e rara nel caso dell'opera artistica tradizionalmente intesa.

In questa opportunità – anzi necessità – da parte dell'individuo d'una presa di contatto cosciente con tali elementi grafici, sonori, luminosi ecc. si annida il possibile embrione d'un recupero della naturalità.

Molti degli errori – e degli orrori – attribuiti ai mass media non stanno, come si crede, nella loro natura, ma nella maniera in cui avviene la nostra utilizzazione degli stessi. L'importanza di radio, TV ecc. quanto a efficacia educativa, didattica, formatrice, è immensa: sarebbe stolto negarlo; ma quello che preme è che il loro uso venga coordinato secondo un principio che tenga conto di alcune condizioni da cui l'uomo non deve prescindere, come avremo agio di vedere più oltre.

Una delle maniere capaci di liberarci dall'impasse d'una perdita di contatto tra oggetto (artificiale, creato dalla macchina, o dall'uomo) e natura è quella d'immettere l'elemento estetico sin dentro ai diversi canali comunicativi, facendo sì che, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, attraverso le più svariate segnaletiche di cui l'uomo si vale, venga a diffondersi quella qualità estetica di cui l'uomo ha sempre avvertito la necessità.

Non so se si possa convenire con McLuhan che, al contrasto tra due sistemi di pensiero e di esistenza (come quello meccanico e quello "elettronico"), siano da attribuire la condizione di *maladjustment* di molta gioventù d'oggi e alcune delle manifestazioni tipiche di certa arte odierna come il "teatro dell'assurdo" di Beckett. Quella, infatti, che a prima vista può sembrare un'ipotesi avvincente dello studioso americano – seppur paradossale e in definitiva non attendibile come la maggior parte di quelle da lui espresse – è di considerare come quasi sempre l'uomo "scopra" un dato *environment* in seguito all'avvento d'un nuovo tipo di *environment* cui egli resta da principio sordo; così che il precedente è reso comprensibile e accettabile solo con l'avvento del successivo. "Il contenuto della tecnologia della stampa rinascimentale consisteva negli scritti medievali; per circa duecento anni dopo la scoperta della stampa si pubblicò quasi solamente testi medievali [...]. Shakespeare, ad esempio, che visse in

un mondo già rinascimentale, [...] mise nelle sue tragedie un contenuto medievale. Il contenuto del pensiero ottocentesco fu il Rinascimento, il contenuto del XX secolo è l'Ottocento [...]. Il contenuto di questo nuovo *environment* industriale meccanico fu il vecchio mondo agrario.”⁶

Ed ecco ancora un altro punto che sembrerebbe abbastanza stimolante proprio per il nostro assunto: “L'improvvisa scoperta della natura è stata resa possibile dalla ferrovia e dalle fabbriche, che erano così diverse da essa”; mentre invece: “Quando l'elettricità ha rivestito il mondo della macchina, quando i circuiti hanno preso il posto della ruota [...] la macchina è diventata una forma d'arte.” Spiegare e giustificare il nascere dell'arte astratta e della prima arte meccanica come dovuto all'avvento dell'era elettronica (l'era del “circuito” nella quale viviamo), perché questa lasciava libero il panorama ormai obsoleto della macchina, mi pare abbastanza ingegnoso, ma non del tutto attendibile. In realtà l'uomo aveva scoperto “la natura” molto prima del XIX secolo (direi già a partire dal Seicento) e l'uomo scoperse (a un fine artistico) la macchina molto prima dell'avvento dell'era del circuito.

Basterebbe riflettere sulle prime battaglie futuriste. Certo nel 1909 non si parlava ancora di circuiti elettronici e di computer; eppure persino Carducci esaltava la “vaporiera” (che era una sua coetanea!). E si potrebbe risalire più in là: chi non conosce il famoso dipinto di Turner (la primitiva macchina a vapore che passa in mezzo alla nebbiosa campagna inglese; e si era in pieno Ottocento!)?

Non mi sembra dunque che l'affermazione di McLuhan sia particolarmente attendibile, come del resto mi sembra facilmente confutabile anche quanto riguarda l'elencazione dei “contenuti” letterari delle opere da lui citate.

Avanzerei, anzi, un'altra ipotesi, che più d'una volta ho azzardato: mentre per il passato una determinata visione-del-mondo era destinata a durare per parecchi decenni, o addirittura per parecchie generazioni, oggi diventa obsoleta già sotto i nostri occhi. Le macchine sono venute acquistando una “caratteristica estetica” (sono cioè risultate interessanti esteticamente agli uomini) non già perché ci siamo liberati da esse, ma perché i nuovi modelli messi man mano sul mercato rendono immediatamente desueti i precedenti e li rivestono pertanto di annotazioni di costume, di moda, che si confanno alla particolare natura dell'opera d'arte; e questo senza bisogno di scomodare il circuito e il computer.

E tanto meno mi sembra accettabile la proposizione di McLuhan secondo cui il nostro *environment* viene ad acquistare caratteristiche estetiche ogniqualevolta esso sia soppiantato da uno nuovo. Se è vero che la pop art si può considerare come “prendere l’ambiente esterno e metterlo in una galleria d’arte” per il fatto d’aver raggiunto lo stadio in cui “abbiamo iniziato a elaborare l’ambiente stesso come forma d’arte”, non mi sembra invece molto felice l’idea secondo la quale, essendo tutto il nostro pianeta (non più considerato come *environment* umano, ma come mero “satellite”) divenuto il contenuto e non più l’*environment*, ci si possa attendere che i prossimi decenni siano destinati a “trasformare il nostro pianeta in un’opera d’arte”! Verrebbe voglia, a questo punto, di affermare che la nostra terra era *art work*, era un’opera d’arte, prima che McLuhan lo scoprisse; e gli uomini se n’erano ben accorti; mentre soltanto negli ultimi decenni hanno finito per dimenticarsene quasi del tutto.

Ma, forse, anche questa posizione sarebbe troppo semplicistica e romantica. Il mio ragionamento, in effetti, suona alquanto diverso: è bensì vero, e può essere ammesso, che i “contenuti” di molte opere d’arte (poesia, pittura) fossero, fino a ieri, dedicati a un mondo (solo in apparenza) naturale, quale era quello in cui la natura era resa libera dall’avvento della macchina; o meglio, che si continuava a considerare tale senza rendersi conto che non esisteva più; ed è anche vero che – salvo alcune importanti eccezioni come quelle del futurismo, di Turner, di Marinetti ecc. – nei primi decenni dall’avvento della macchina l’uomo si comportò come se questa non esistesse (per quanto riguarda il settore artistico) e come se dovesse addirittura essere “censurata”. (E sappiamo bene che c’è ancora qualcuno oggi pronto a invocare i paesaggi lunari, le lavandaie del Ticino, il mazzo di fiori secchi, come soggetti di “vera” pittura. Ma sono, tutto sommato, casi rari e che non contano.)

Ma è vero, per contro, che proprio la macchina oggi potrà e dovrà essere considerata “natura” alla stessa stregua di come lo furono ieri “gli animali” e “le piante”. Si tratta cioè di considerare “natura” non più soltanto la natura allo stato selvaggio – oggi sempre più rara e irraggiungibile – ma anche queste nuove forme di natura meccanizzata o elettronicamente integrata. In altre parole: occorre che le costruzioni artificiali dell’uomo – sia che appartengano alle manipolazioni manuali che un tempo spettavano all’artigianato (e alle altre arti) sia che appartengano ai prodotti diretti della meccanica, sia che si tratti, non già di prodotti tangibili, ma di

forme di pensiero, di immagini – vengano a un certo punto “rettificate”; subiscano quel processo di naturalizzazione che solo può conferirgli una nuova valenza creativa. E farò un paragone tangibile e triviale. Certi prodotti dell’industria – liquami di distillerie, brandelli di materie plastiche, schiume di detersivi – non essendo, oggi almeno, aggredibili dalla normale flora batterica e quindi riconvertibili in materiale organico, rischiano d’ingombrare e saturare i fiumi, i laghi, forse domani gli oceani, delle loro immonde scorie inorganiche inassimilabili dalla “natura”. Allo stesso modo anche taluni prodotti dei calcolatori elettronici, certi risultati di programmazioni cibernetiche rese possibili solo dall’intervento del computer con l’assoluta non ingerenza dell’uomo, devono – per poter essere assimilati e “assorbiti” – venire riconvertiti nei dati parcellari ed elementari da cui sono stati tratti e hanno preso il loro avvio, così come nuovi metodi futuri saranno probabilmente in grado di ricondurre nell’ambito della natura, rendendoli di nuovo innocui e assimilabili, i detriti e le scorie materiali di cui abbiamo parlato sopra.

Torino, 1968

NOTE

¹ G. Dorfler, *Nuovi riti, nuovi miti* (1965), Milano, Skira, 2003, p. 234; la frase di Hegel è tratta da G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835), Jubiläumsausgabe, Frommann, Stuttgart, 1953, I, p. 58 [ora in Id., *Estetica*, Milano, Bompiani, 2012]: “Le cose naturali sono soltanto immediate e una volta sola, ma l’uomo come spirito si raddoppia, in quanto dapprima è come la cosa naturale, ma poi del pari è tanto ‘per sé’.”

² Il problema della *Vergegenständlichung*, della “oggettualizzazione” – sia considerata da un punto di vista hegeliano che marxiano – trova un’interessante precisazione in un saggio dell’estetologo slovacco M. Városov (“Das Problem der Vergegenständlichung und die moderne Kunst”, in *Hegel-Jahrbuch*, 1966), dove, dopo aver riassunto il concetto stesso quale appare in Hegel, e averne additato alcune limitazioni, ricorda come il processo di oggettualizzazione fosse divenuto una parte importante nel pensiero filosofico di Marx soprattutto nel senso che “secondo Marx l’uomo non si smarrisce nell’oggetto della natura se questo oggetto si è trasformato per lui in un oggetto umano” (cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit. da Városov senza ulteriore indicazione). In altre parole, e questo è assai