

Renato Barilli*

Il rapporto tra arte e tecnologia nell'età contemporanea

fotografia Foto Benetti, Lucca

Vorrei subito scongiurare il rischio che il tema enunciato, cioè il rapporto tra l'arte e la tecnologia, venga inteso in modo restrittivo, come una pura e semplice presenza di congegni tecnologici (neon, laser, ologrammi, videoproiezioni ecc.) in qualche opera d'arte d'oggi. Naturalmente, ciò può accadere, e anzi si verifica sempre di più, ma il rapporto cui alludo è di natura più sottile e intrinseca, mette in moto processi di comparazione di natura ideale. Il mio metodo, che si basa sulle ipotesi emesse dal canadese Marshall McLuhan e dal sociologo francese Lucien Goldmann, parte dal presupposto che tutte le attività dell'uomo siano in relazione tra loro, nell'ambito di una stessa cultura; e questa trova il suo primo carattere istitutivo nella capacità che ha l'essere umano di assumere degli strumenti extra-organici, estranei cioè alla dotazione di organi ricevuti da madre natura: in lui le mani, i piedi, gli occhi ecc. risultano potenziati dall'assunzione di strumenti, o protesi, o mezzi, o media, o come altro li si voglia chiamare, costruiti appositamente. L'insieme di questi costituisce quella che si può definire la cultura materiale di quella certa epoca storica presa in esame, ma a sua volta la cultura materiale altro non è la tecnica di cui si vale quel tipo di civiltà; e nell'atto stesso che si porta l'attenzione su di essa, è lecito far uso di quella sorta di intensivo che è il termine di "tecnologia", col che appunto si vuol dire che si fa il massimo conto di questa fondamentale risorsa umana, la quale non è condivisa dagli altri animali apparsi sulla terra. Oppure sì, taluni di essi riescono ad assumere qualche strumento estraneo (il cane porta il cappello e il bastone del padrone, lo scimpanzé sbuccia la banana, l'ape e la formica costruiscono quelle meraviglie tecniche che sono l'alveare e il formicaio), ma queste attività vengono eseguite nel corso dei millenni allo stesso modo, o con minime variazioni di cui gli animali sono inconsapevoli, laddove l'uomo sottopone a indagine, e a conseguente modificazione, il ricorso ai propri strumenti extraorganici. Scatta in proposito un secondo aspetto della cultura, la capacità

**Nato nel 1935, insegna Fenomenologia degli stili al corso DAMS dell'Università di Bologna. I suoi interessi muovono dall'estetica per poi applicarsi sia alla critica letteraria che alla critica d'arte. Per l'ambito estetologico, si possono ricordare i volumi Per un'estetica mondana, Il Mulino 1964, Tra presenza e assenza, Bompiani 1974, Corso di estetica, Il Mulino 1989, Corso di retorica, Mondadori 1995.*

Gli interessi per la narrativa si sono manifestati soprattutto nel saggio Pirandello, una rivoluzione culturale, Mursia 1986. E inoltre: Comicità di Kafka, Bompiani 1981 e 1999, D'Annunzio in prosa, Mursia 1993, Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno, ivi, Pascoli e il Simbolismo, La Nuova Italia 1986, poi Sansoni 2000. Infine in Dal Boccaccio al Verga, Bompiani, 2003.

La sua partecipazione al Gruppo 63 ha trovato un'attenta cronaca ne La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici", Il Mulino 1995. Un suo vecchio saggio che esaminava questa problematica in ambito internazionale, L'azione e l'estasi, è stato riedito da Testo & immagine 1999, che più di recente (2000) ha pure edito un intervento sulla situazione attuale (È arrivata la terza ondata). Quanto agli interessi in campo artistico, si potranno ricordare L'arte contemporanea, Feltrinelli 1984, cui ha fatto seguito L'alba del contemporaneo, ivi 1995, nonché le numerose mostre di cui è stato organizzatore.

Collabora con "L'Unità". Nel 1998 ha riportato il Premio Feronia per la critica militante.



di immaginare scenari al momento assenti, di chiedersi che cosa avverrebbe se invece di procedere a quel modo, si cambiassero l'assunzione strumentale e la modalità d'impiego. Col che accanto alla dimensione della prassi, dell'usare i media qui e ora, l'uomo inaugura la dimensione virtuale della progettazione, avvalendosi di una rete di simboli, che si possono definire come la provvida unione tra un supporto materiale, grafico o sonoro, e un'idea, cioè una formazione non materialmente presente, bensì coltivabile appunto a livello immaginario.

Tra le forme simboliche emesse a questo livello secondo o virtuale della cultura e le operazioni pratiche del livello materiale-tecnologico esiste la più stretta correlazione, che Goldmann riconduce alla nozione di omologia, di vera e propria identità funzionale. Ovvero, se dalle modalità tecnologiche di cui ci serviamo in una determinata epoca estrapoliamo un modello di funzionamento, e facciamo lo stesso per le forme simboliche (artistiche, matematiche, filosofiche) cui ricorriamo in quella medesima epoca, procedendo poi a un confronto di tali schemi, in genere ne possiamo cogliere appunto un'identità, una congruenza. Naturalmente, a questa comparazione bisogna procedere con più di un granello di sale, cercando di scarnificare i rispettivi processi, cioè di estrapolarli nella loro più nuda funzionalità, liberandoli da tante circostanze accessorie e contingenti.

Sono così convinto della validità universale, per ogni tempo e luogo, e per ogni aspetto in cui si articola la cultura, di un simile metodo, che intendo farne lo scheletro portante per una sorta di rifacimento della "Storia sociale dell'arte", l'opera ben nota stesa dallo Hauser, che in questo caso diventerebbe una "Storia dell'arte dal punto di vista della cultura materiale".

Posta questa premessa generale, il tema qui affrontato consiste nel chiederci quale sia la tecnologia dominante nel nostro tempo, per andare poi a constatare come le forme artistiche che meglio lo caratterizzano non possano mancare di essere legate a quella da un vincolo di omologia, o appunto di identità funzionale. Ma come definire la nozione di età contemporanea? Non sarei restio dal muovere dalla vecchia saggezza dei manuali scolastici, i quali ci dicono che l'età contemporanea comincia dal 1789, con la Rivoluzione francese, e continua tuttora. Non sarei affatto per respingere quell'origine fissata alla fine del Settecento, ma, ciò riconosciuto, non saprei che farmene del riferimento alla Rivoluzione francese, che in sé non è portatrice di una corrispondente rivoluzione tecnologica: essa ha segnato, più che altro, il perfezionamento sul piano politico-istituzionale di un lungo processo socio-economico iniziato almeno due secoli prima, cioè l'avvento della borghesia e la sua lenta presa del potere, di cui la Rivoluzione francese viene ad essere la tappa emergente, come la punta di un ice-berg. Ma in quegli anni, se si guarda agli orizzonti della scienza, e ai loro inevitabili risvolti tecnologici, si scopre che si avvertono le prime avvisaglie di una "novissima" disciplina, l'elettrologia, che poi rivela immediatamente il suo volto doppio, costituito dall'inseparabile intreccio con il magnetismo, l'uno e l'altra chiamati a implicarsi strettamente. I nomi di Luigi Galvani e di Alessandro Volta non sono meno decisivi per le sorti dell'umanità di quelli di Voltaire e Rousseau e Danton e Marat. Se ci portiamo nell'ambito artistico, ecco comparire le figure sconcertanti di Füssli, Goya, Blake, Turner, e anche di Canova, se si guardano del nostro artista gli aspetti "notturni", quali si rivelano nei disegni e dipinti e

bozzetti in gesso o in cera. Ebbene, sfido chiunque a dar conto di queste nuove forme facendo a meno di un richiamo omologico alla corrente elettrica, che “galvanizza” i corpi, dà loro quelle curiose sferzate di energia che vanno ben oltre le tensioni del barocco o del barocchetto. Turner, per esempio, esprime nei suoi paesaggi un universo flesso, curvilineo, quale si conviene al concetto di onde, basilari per intendere l'elettromagnetismo. Scopriremo poi che la corrente elettrica ha la proprietà di diffondersi a una velocità altissima, di quasi 300.000 chilometri all'ora, il che brucia in pratica le distanze, rendendo inutile quell'accurato computo delle distanze su cui invece si era fondata la prospettiva stabilita dall'Alberti, con quel perfetto calibro consistente nella piramide rovesciata e nel suo vertice aguzzo, il punto di fuga. La contemporaneità distrugge la prospettiva perché ragiona sulla base di un affacciarsi istantaneo dei dati, che dunque si assiepano in primo piano, in forme piatte e schiacciate.

È bene ricordare che i cicli culturali non si succedono in modo tranquillo e totalmente alternativo, non succede quasi mai, cioè, che un ciclo nuovo compaia solo quando il precedente ha esaurito i suoi compiti, e dunque gli lasci totalmente libero il campo. Al contrario, le diverse culture, e tecnologie, il più delle volte convivono, si sovrappongono, entrano in competizione, l'una si affaccia timidamente quando l'altra è ben lungi dall'aver chiuso il suo ciclo. Così è nell'Ottocento, in cui l'“alba del contemporaneo” ben presto si estingue, per eccesso di debolezza, così come le scoperte di Volta e Galvani non danno luogo a corpose conseguenze tecnologiche. È invece la “moderna” fisica galileiana-newtoniana a piazzare irresistibilmente il suo colpo di coda, grazie alla macchina a vapore, che trionfa nella prima metà del secolo, ristabilendo in pieno i diritti di quella macchina virtuale, ma del tutto omologa, che è la piramide visiva prospettica. In altre parole, spariscono le timide forme dell'“alba del contemporaneo” ispirate a espressionismi, surrealismi, astrattismi appunto deboli e aurorali, mentre ritornano con piena forza i realismi e naturalismi, fino al trionfo dell'Impressionismo. Ma è questo il canto del cigno della modernità, perché frattanto l'elettromagnetismo mette a segno passi decisivi, il nostro Pacinotti inventa l'Anello che da lui prende il nome, e dunque l'energia elettrica subentra a quella termica nel far “andare” le macchine, il telegrafo propaga la sua rete, sostituita ben presto dal “telegrafo senza fili” dovuto a Marconi, ovvero la diffusione onnivaga delle onde elettromagnetiche diviene sempre più incalzante. Di pari passo le avanguardie, prima col Simbolismo e poi con l'Espressionismo, rilanciano le forme piatte, astratte, stilizzate che già erano comparse in quella lontana “alba”. È vero che il Cubismo e derivati tentano un compromesso tra la persistenza della macchina e delle sue durezze angolose, e la libera distribuzione spaziale dei suoi aggregati. Ma siamo comunque fuori da una “piramide prospettica” gerarchizzante, in fondo il vero fine del Cubismo e derivati è di farla finita con la “rappresentazione”, l'uomo, interamente figlio della sua tecnologia, non deve più imitare la natura, bensì sostituirla con le libere concrezioni della sua capacità ingegneresca. Duchamp fa il passo estremo insegnandoci che non è più il caso di trascrivere le cose su un supporto piano, tanto vale lasciarle al loro posto, raggiungerle con un fascio di fibre ottiche. Perfino la fotografia, e tutta la famiglia derivata di strumenti cine-videografici, non deve più essere intesa come “rappresentazione” fedele del reale, bensì come modalità di

impadronircene direttamente. Del resto, basta seguire su questo piano l'insegnamento di Bergson, di cui si tende a fare un uso riduttivo. Egli non ci ha parlato solo della "durata", ma anche del fatto che c'è un coinvolgimento simultaneo, un sistema unico tra i nostri organi percettivi e tutte le cose, che noi raggiungiamo là dove si trovano, senza il bisogno di trasportarle "dentro". Del resto, questa è una caratteristica proprio del campo elettromagnetico, che è una realtà sola, coesa, sottesa da mille fili di connessione, e dunque in essa non c'è un dentro e un fuori, tutto si affaccia su tutto, in una correlazione totale. Il ricorso sempre più frequente degli artisti di oggi a mezzi di carattere tecnologico trae appoggio da queste premesse. Ecco perché si dà una sostanziale equivalenza tra chi, oggi, ricorre alle installazioni, sistemandovi degli oggetti presi "tali e quali", come ci ha insegnato Duchamp attraverso il ready-made, e chi invece coglie a volo gli stessi oggetti grazie agli strumenti ad alta presa che vanno dalla foto al video. Presentare o rappresentare diventano equivalenti, iscritti in un medesimo ordine mentale, che comunque non sa che farsene di una duplicazione tra le cose e le immagini.