

Enrico Crispolti*

Per una riflessione sulla dialettica fra presente come futuro e futuro come presente, ossatura ideologica dell'arte del XX secolo

fotografia Foto Benetti, Lucca

*Nato nel 1933 a Roma, è Ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea nell'Università di Siena, dove dirige la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte. Le sue maggiori aree d'interesse: il Futurismo in tutta l'ampiezza anche cronologica della "ricostruzione dell'universo" e nel suo confronto politico, la cultura italiana fra le due guerre, l'Informale, il Pop Art e la figurazione nuova sia sociologica che neoespressionista, l'arte ambientale e partecipativa, le ricerche di fine XX e inizio XXI secolo, questioni d'iconologia e di metodologia storico-critica dello studio del contemporaneo, nonché di formazione. Numerosissime le grandi esposizioni organizzate. Sia storiche, come le prime antologiche in Italia di Burri (1962), di Balla (1963) e di Fontana (1963); e di quest'ultimo la retrospettiva a Roma nel 1998 e quella a Buenos Aires, nel 1999, e il coordinamento delle mostre a Milano per il centenario; ma anche quelle di Basaldella (1987), di Fillia (1988), di Prampolini (1992), di Pannaggi (1995), Vacchi (2003), Baj (2004); e grandi mostre sul Futurismo, da quella a Torino nel 1980 a

Chiudere un ciclo di conversazioni dedicate a "Un secolo per il futuro", immaginando di chiedermene una dedicata a "Futurismo e Futurismi" (che è il titolo medesimo della grande mostra tenuta a Palazzo Grassi nel 1986, dopo quella forse meno spettacolare ma più meditata e propositiva che ho organizzata nella Mole Antonelliana a Torino sei anni prima, *Ricostruzione futurista dell'universo*), può risultare certamente più che opportuno. E del resto è inerente in maniera indubbiamente cospicua al mio repertorio di ricerche, con una ricorrenza avviata del resto già alla fine degli anni Cinquanta. Tuttavia preferisco sfuggire qui al compito (infine forse per me ormai di sapore un po' troppo ripetitivo) di una illustrazione dei momenti di configurazione del futuro (ove cioè risulti in certa misura scontata la nozione di futuro), almeno i più acuti ed evidenti a cominciare naturalmente dall'iniziale, nei primi anni Dieci, dello svolgimento storico delle ricerche in particolare d'ambito plastico-visivo del Futurismo anzitutto italiano, a favore invece di una riflessione più allargata (ma di cui il riferimento futurista è comunque fondamentale) su quella che chiamerei un'identità di futuro. Ed esattamente sulla dialettica fra *presente come futuro* e altrimenti *futuro come presente*, riconoscibile quale ossatura ideologica portante del diverso manifestarsi di posizioni entro le vicende complessive dell'arte del XX secolo. Nel decorso storico delle quali, ove la nozione egemonizzante di futuro, esplicitamente o implicitamente, s'affaccia infatti più volte (come tipicamente certo, seppure in diversa intenzione ed intensità, anzitutto nell'ambito evolutivo delle formulazioni del Futurismo, e tuttavia altrimenti annunciandosi già prima, altrettanto che fortemente, seppure in modi diversi, pronunciandosi dopo), si sviluppa in realtà un'alternanza dialettica, di preminenza, fra futuro e presente, la quale bipolarità ideologicamente determinante tali vicende pur diversamente per intero attraversa. Su un presupposto che appunto sborda dai limiti del secolo scorso, anticipandone l'esordio, e con conseguenze che ne superano, nel nostro oggi, quasi a metà del primo decennio del XXI, i confini.

Non si può dunque immaginare una proiezione nel futuro se non in opposizione dialettica a una nel presente. Credo insomma non si possa adeguatamente ragionare di futuro e di futurismi se non premettendo una riflessione su ciò a cui il futuro viene a contrapporsi; vale a dire il presente. Personalmente non ho alcuna propensione a leggere la realtà di eventi del passato quanto del presente entro incasellanti e riduttivamente rischiosi schemi di opposizioni bipolari (e tanto meno di partizioni di sapore manicheo). Il che tuttavia non mi spinge ad escluderne una circostanziata utilità quando effettivamente si manifestino contrapposizioni bipolari di totalizzante valenza attrattiva, per intendere distintamente opposte intenzioni operativamente fondative entro un contesto molteplice di eventi, come nel nostro caso appunto lo svolgimento delle vicende artistiche del XX secolo. Ciò che mi interessa individuare, di situazione in situazione, sono infatti le fondamentali polarità attrattive, ideologicamente quanto linguisticamente, che le traversano. Non si tratta necessariamente di contrapposte bipolarità, e tuttavia possono anche risultarlo, come in questo caso nella orientativamente qualificante contrapposizione fra futuro e presente entro l'identità ideologica dei maggiormente distinguibili momenti e movimenti il cui manifestarsi lungo un secolo caratterizza tali vicende.



Enrico Crispolti

quella a Roma nel 2001. Sia di taglio attuale, fra cui *Alternative Attuali*, a L'Aquila (1962, 1963, 1965, 1968), e Volterra 73 (1973). Fra le numerose pubblicazioni: *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938* (1962); *Ricerche dopo l'Informale* (1968); *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo* (1969); *L'Informale. Storia e poetica* (1971); *Sociologia e iconologia del Pop Art* (1975); *Arti visive e partecipazione sociale* (1977); *Storia e critica del Futurismo* (1986); *Il Futurismo e la moda. Balla e gli altri* (1986); *L'arte del disegno del Novecento italiano* (1990; con M. Pratesi); *La pittura in Italia. Il Novecento*, 3. *Le ultime ricerche*, (1994); *Come studiare l'arte contemporanea* (1997, 2000); *L'oggetto Morandi* (1998). E i cataloghi generali di Baj (1973, vol. I), di Fontana (1974, 1986), e di Guttuso (1983-89), e le grandi monografie su Cagli (1964), Guerreschi (1968), Mirko (1974), Barisani (1976), Mannucci (Pollenza, 1981), i Basaldella, Dino, Mirko, Afro (1984), Guttuso (1987), Trubbiani (1990), Fieschi (1999), Ceroli (2003).

Futuro e presente

Ma consideriamo anzitutto l'identità delle due nozioni protagoniste di un tale perdurante confronto, appunto di diverso esito di prospettiva egemonica. E consideriamone quindi il contrapposto manifestarsi in modi sufficientemente differenziati nelle intenzioni di "poetica" quanto operative e in momenti ben distinti nei tempi. Per soltanto dopo, conclusivamente, soffermarci a riflettere su consistenza (pur diversamente configurata nello sviluppo evolutivo di quelle ricerche) e influenza di ideologia e fenomenologia operativa del Futurismo quale prefigurazione topica del futuro nel contesto della cultura artistica del XX secolo.

Occorre infatti un'avvertenza preliminare: qual è il senso prospettico e dunque il ruolo di *presente* e qual è il senso prospettico e dunque il ruolo di *futuro*? Credo si possa rispondere avvertendo che il senso di *presente* e quello di *futuro* verisimilmente possano essere così indicati: *presente* come situazione data, scontata, circostante; *futuro* come situazione avanzata, ulteriorità; *presente* dunque come situazione riscontrabile, effettuale; *futuro* come situazione ipotizzabile, che costituisce dunque un salto in avanti.

Tuttavia, se il *presente* si configura distinguendosi sia dal *passato* (anzi da un proprio *passato*) sia dal futuro, a sua volta il *futuro* si configura contrapponendosi ad un *presente*. Ma il senso di ciascuna situazione, il suo ruolo risulta complementare a fronte della situazione immediatamente contigua. Come dire che non c'è *presente* se non distinto da *passato*, a monte, e da possibile *futuro* a valle; ma neppure c'è *futuro* se non contrapposto a *presente*. Tutto ciò si distingue tuttavia connettendosi dialetticamente.

Sostanzialmente diverso il senso, opposte nella diversità le prospettive, va dunque di fatto considerata una sorta di paritetica intercambiabilità di *presente* e di *futuro*, in quanto motilità possibile di ottica prospettica, di situazione in situazione, fra passato e attuale, presente e futuro. E possono persino darsi situazioni ove le prospettive di *presente* e di *passato* o altrimenti di *presente* e di *futuro* quasi giochino a rimpiattino, in uno scambio inopinato delle parti, cioè delle posizioni, che ragionevolmente vorrebbero un prima nel *passato*, un qui-ora nel *presente*, e un poi nel *futuro*.

Tipico il caso, provato personalmente, della singolarità di sfalsamento prospettico avvertibile operando negli anni Ottanta una riconsiderazione del Pop Art, che se nei primi anni Sessanta ha rappresentato indubbiamente l'attualità di un *presente* totale, direi assoluto, che si consegnava anche dunque quale ipotesi di *futuro* (infatti egemonizzandolo, assorbendolo, presupponendolo), riletto invece oltre venti dopo anni portava a vederlo in prospettiva rovesciata, come cioè una condizione paradossalmente di *passato del presente*: quasi insomma come si trattasse di un caravaggesco, insomma di una rivendicata realtà di presente d'un tempo invece trascorso, beninteso mutata la situazione di *realismo del presente* da osservazione capziosa in trama di comunicazione massmediale.

Avvento del presente

Un preminente rapporto con il proprio *presente* è indubbiamente una conquista ideologica sostanzialmente moderna, laica, che ha infatti fondamento generale nelle idee dell'Illuminismo e in pronunciamenti della Rivoluzione francese. Da allora l'egemonia ideologica del *presente* si è affermata su quella del *passato*, non

soltanto storico ma soprattutto mitico («dopo di allora il tempo presente viene concepito in antitesi a tutto quello “anteriore”, in modo espressamente storico e temporale, e conferimento all’avvenire»); sottolineava Karl Löwith, in *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino 1959, p. 328).

In certa misura, dall’ambito stesso del Neoclassicismo (David, nell’evocazione del giuramento degli Orazi come sensibilità, 1784, e nel Marat assassinato, 1793, o nella celebrazione di Napoleone, generale che traversa le Alpi, come riferimento tematico, 1800; Gros altrimenti, per esempio), ma certamente soprattutto da quello del Romanticismo (da Goya a Géricault, a Delacroix), fra secondo e quarto decennio del XIX secolo, e attraverso poi il Realismo (fra Courbet, Daumier, Decamps e Millet), a metà di quello, e poi sia l’Impressionismo, che a cerniera fra anni Sessanta e Settanta e oltre del Realismo segna ideologicamente la crisi (Manet, Monet, Degas, Renoir, ecc.), e sia il Verismo, che ne è invece la divulgazione cronachisticamente rappresentativa (fra Tissot, Meissonier, Fattori, Signorini, Munkácsy, Menzel, Gervex, Repin, Corcos, per esempio), si assiste indubbiamente al costituirsi d’una sempre più accentuata emergenza egemonica di un’attenzione al *presente*, individuale quanto collettivo, corale, domestico quanto sociale, e di un’ottica conseguente.

Il XIX secolo è stato infatti il secolo dell’affermazione e del predominio del *presente*, come orizzonte principale e totalizzante, allo stesso modo di come il XX è stato il secolo sovrastato dalla prospettiva a volte altrettanto totalizzante del *futuro*. E tuttavia attraverso una serrata dialettica egemonica fra preminenza d’una pregiudiziale totalizzante di *presente* e preminenza appunto d’una pregiudiziale totalizzante invece di *futuro*.

Alla fine del XIX secolo e all’esordio del XX, l’Art Nouveau si è affermato programmaticamente (e non in senso rappresentativo ma progettuale) come stile del *presente*, di un presente considerato attraverso l’autocoscienza di una società nuova, industriale, onnipotente, dominatrice della natura (che evocava celebrandola strutturalmente, non naturalisticamente), d’una società ideologicamente di fondo positivista ma deliberatamente tesa ad un riscatto di trascendimento spiritualistico.

È stato lo stile del *presente* in quanto contingenza d’una sorta d’eternità di archetipi (questa la componente del Simbolismo fortemente attiva nell’Art Nouveau). Il *futuro* vi è considerato soltanto entro una proiezione di stretto e dipendente nesso con il *presente*; risulta insomma implicito nella celebrazione del *presente*. Tuttavia non inteso come scena rappresentata ma come innovativa capacità progettuale formativa.

La simbologia socialmente progressista del “sol dell’avvenire” (che ha utilizzato anche stilemi art nouveau) è un aspetto simbolisticamente idealizzante, mitopoietico, del *presente*.

La crisi dell’ottimismo formativo e progressista dell’Art Nouveau si configura subito dopo, fra primo e inizio del secondo decennio del XX secolo, nell’Espressionismo (da Kirchner a Kokoschka, a Lehmbruck, a Dix), in una fratturante radicale contrapposizione al *futuro* nella cogenza del *presente* (la vicenda di Schiele è di sintomatica drammatica cerniera fra Secessionismo viennese ed Espressionismo). Nelle mozioni espressioniste implicitamente il *futuro* non è più assorbito nella continuità del *presente*, come accadeva appunto in ambito Art Nouveau, ma è negato, anzi annichilito, nella contingenza

esistenziale del *presente*.

Mentre quasi contemporaneamente il Futurismo (Boccioni, Balla, Severini, Russolo, Carrà, come Sant'Elia, e subito dopo Prampolini, Depero, ecc.), che pure nel suo primo momento "analitico" offre indubbiamente nessi con la cultura espressionista (entro anzitutto il lavoro dello stesso Boccioni), ribalta sostanzialmente tale contrapposizione pronunciandosi ideologicamente quanto operativamente a favore di una totalizzante *proiezione nel futuro*, a radicale scapito dunque di un riscontro nella *contingenza del presente*.

Due atteggiamenti contrapposti rispetto al futuro, nell'arte del XX secolo

Le vicende della ricerca artistica sviluppatasi lungo il XX secolo, il secolo del pronunciamento verso il *futuro*, è infatti possibile leggerle attraverso una fondamentale contrapposizione dialettica, di diverso esito di preminenza, fra *presente* e *futuro*. Giacché due atteggiamenti prospetticamente diversi vi si contrappongono, in quanto o si immagina il *futuro come presente*, si risolve cioè il *presente nel futuro*, oppure, all'opposto, si immagina il *presente come futuro*, si ammortizza cioè il *futuro nel presente*.

In ambedue gli atteggiamenti è evidente una consapevolezza di *futuro*, tuttavia sostanzialmente diversa: la prima infatti risulta in positivo, dando a questo voce, mentre la seconda risulta in negativo, mettendolo a tacere. Sono posizioni non sempre interamente monopolizzanti ma sulle quali si pone comunque una questione di dialettica di *futuro*.

Altrimenti (cioè fuori da tale dialettica) si ha soltanto un atteggiamento di piatto naturalismo: vale a dire di considerazione egemone del *presente* ma soltanto in quanto abitudine, come insomma totalità passivamente (e inconsapevolmente) invalicabile.

Ed è evidente una complementarità fra le prospettive implicite nei due atteggiamenti: una presuppone infatti l'altra, in quanto ciascuna si pone almeno implicitamente il problema dialettico del rapporto fra i due atteggiamenti.

E sono due atteggiamenti la cui dialettica costituisce l'ossatura del dibattito che anima le mozioni più innovative della ricerca artistica lungo il XX secolo, configurandovi due grandi prospettive d'affermazione ideologica.

Entro il cono delle quali è dunque possibile ordinare alternativamente un'emplificazione relativa alle motivazioni di capitali momenti della storia delle arti plastiche nel XX secolo. Che è quanto intendo suggerire.

Futuro come presente

Se si immagina il *futuro come presente*, e dunque si risolve il *presente nel futuro*, certamente ha spazio operativo un'immaginazione dinamica, utopica, ottimistica, mirata a realizzare una trasformazione della realtà presente in un altro destino. E ciò è avvenuto, lungo il XX secolo, in momenti differentemente caratterizzanti le motivazioni basiche di una tale prospettiva. Da un primo momento definibile come *meccanico industriale materiale*, dominato dal mito della *macchina*, ed espressione di una *civiltà meccanica*, attestatosi largamente fra primo decennio, anni Dieci, Venti del XX secolo, ad un secondo momento caratterizzato da intenzioni di *proiezione meccanico elettronica, programmabile, optical, cibernetica*, fra dapprima mozioni spazialiste e poi appunto *opticals*, negli anni Cinquanta e Sessanta; e da un terzo momento

definibile in termini di interesse per l'universo massmediale, nei Sessanta, ad uno ulteriore caratterizzato da un'istanza di partecipazione in prospettiva di innovazione ambientale e sociale, nei Settanta e oltre, infine ad un quinto momento a sua volta caratterizzato dall'affermazione di processi digitali, dai Novanta a oggi.

Momento meccanico industriale materiale, civiltà e mito della macchina
Chiaramente il più consistente momento di preminenza del futuro inteso come presente risulta quello definibile quale momento d'ideologia meccanico industriale materiale formativa e affermazione di civiltà e mito della macchina, sviluppato fra primo decennio, anni Dieci e Venti del XX secolo. E del quale le proposizioni futuriste costituiscono un momento indubbiamente fondante.

Pionieristiche ne sono le riflessioni teoriche sul ruolo egemone della macchina nella emergente civiltà contemporanea industriale, da parte di scrittori fortemente impegnati in un confronto presente-futuro quali un Mario Marasso o un Federico De Maria, nel primo decennio del secolo. Come altrimenti premonitrice risulta l'immaginazione avveniristica visionaria di un cineasta quale Méliés.

Naturalmente di questo momento di lunga storia protagonista teorico e pubblicitario, nonché in ambito creativo, è stato F. T. Marinetti; come lo sono stati i futuristi italiani, maggiori o minori, di almeno un paio di generazioni (fra Balla, Boccioni, Severini, Russolo, Sant'Elia e Prampolini, Depero, Dottori, Fillia, anzitutto). Nella proprie prospezioni immaginative avveniristiche, attraverso diversi momenti evolutivi della sua ricerca in particolare in ambito plastico-visivo, il Futurismo ha mirato proiettivamente ad un rinnovamento radicale della sensibilità, di presente interamente risolto in possibilità di futuro, in nome di occasioni nuove percettive ambientali, di velocità, simultaneità, compenetrazione, come di penetrazione dinamica della materia; in una strategia d'influenza in termini di mito della macchina, d'assunzione della sua potenza, fino ad una affermazione di razionalità e forma meccanica quale stile futuribilmente attualistico del moderno in un percorso evolutivo che corre fra momento primo "analitico" della ricerca (dialogante con il Cubismo parimenti "analitico"), nei primi anni Dieci, successivo momento "sintetico" (dialogante sia con analoghi svolgimenti cubisti che con le prime costituzioni non-figurative, fra Suprematismo e Neoplasticismo), da metà e lungo la seconda metà di quelli, e formulazione di un'"Arte meccanica futurista", all'inizio dei Venti (Balla, Depero, Prampolini, Fillia, Diulgheroff). La quale dialoga entro lo scenario del Purismo macchinistico francese ed europeo, che in intenzione di sviluppo dell'eredità cubista, in termini di "Esprit Nouveau", configura un ulteriore aspetto di ipotesi di prospettiva macchinistica futuribile sul presente (da Ozenfant e Ch. E. Jeanneret, il futuro Le Corbusier, a Servranckx, a Belling, a Baumeister, ecc.). Del resto entro lo svolgimento evolutivo delle ricerche cubiste nei primi anni Dieci una proiezione futuribile è certamente avvertibile in particolare nel macchinismo di un Léger (e persino, paradossalmente, nel rovesciamento ironico della macchina che opera un Picabia). E certamente nel Precisionismo affermatosi negli USA negli anni Venti (Sheeler, Demuth), sorta di declinazione macchinistica nordamericana di istanze di "nuova oggettività", è avvertibile una ipotesi d'ottica profondamente segnata da un avvenirismo meccanico (da

metropoli industriale).

Influenze cubiste, sia "analitiche" sia "sintetiche", quanto influenze dinamico-macchinistiche futuriste, s'intrecciano nelle esperienze dalle quali nascono, in Russia, sia, da metà degli anni Dieci, le formulazioni del Suprematismo (fra Malevič, Kliun, ecc.), sia, alla fine di quelli e all'inizio dei Venti, le formulazioni del Costruttivismo (fra Lisitskij, Tatlin, Rodčenco, ecc.). Se nelle proposizioni suprematiste s'afferma spiritualisticamente l'egemonia di prospezione futuribile una sensibilità pura, in quelle costruttiviste (tipica la progettualità d'una contingenza storica di presente del tutto volta in immagine d'egemonia di futuro, sviluppata da Tatlin nel famoso progetto, del 1919, architettonico-plastico, di monumento-torre, macchinistico-simbolico, dedicato alla Terza Internazionale) prevale un esplicito macchinismo futuribile. D'altra parte nelle formulazioni pittorico-plastiche del Neoplasticismo olandese, nella cui formazione (fra Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, ecc.) ha importanza in particolare il riferimento cubista, la chiarezza delle basiche formulazioni strutturali (principalmente ortogonali, condivise nella progettualità architettonica da Oud, Rietveld, Van Eesteren) trasferisce una possibilità di presente in un'utopia innovativa pure del tutto futuribile. In modi diversi, in un arco d'esperienze dalla proiezione immaginativa del presente nel futuro, operata dai futuristi, alla presentificazione utopica del futuro, operata in particolare sia dai costruttivisti che dai neoplastici, si configura una traiettoria evolutiva fondante per l'affermazione del futuro come presente nei termini appunto di mitopoesi immaginativa meccanico industriale materiale, di civiltà e mito della macchina.

Momento di proiezione meccanico elettronica, programmabile, optical, cibernetica

Un secondo momento di affermazione di *futuro come presente* certamente si verifica in un susseguirsi di episodi disgiunti ma in certa misura idealmente anche riconnettibili che hanno luogo negli anni Cinquanta e nei Sessanta del XX secolo.

Mi riferisco, per l'esordio dei Cinquanta (e anzi lo scorcio estremo dei Quaranta) in particolare alle formulazioni costitutive dello Spazialismo di Fontana (sia sul piano teorico, come i diversi manifesti sottoscritti, a cominciare da quello di fine 1947, se non addirittura il condiviso *Manifesto blanco*, del 1946, in una esplicita riconnessione a problematiche futuriste). E non soltanto la proiezione in una spazialità illimitata, cosmica, operata trasgredendo l'integrità della superficie attraverso i famosi "buchi" ma in particolare - per il margine anche d'implicazione creativa tecnologica - gli "ambienti spaziali", realizzati utilizzando "luce di Wood" oppure neon (dall'*Ambiente nero*, del 1949, a quelli nella Triennale e poi nella Fiera di Milano, fra 1951 e '54). E il neon apriva una problematica di attualismo futuribile che ha poi consistente luogo nell'ambito del Minimalismo nordamericano, per esempio nelle proposte strutturali di un Flavin, nei Sessanta.

Ma proprio appunto nella congiuntura fra Arte programmata, Op Art, Minimalismo mi sembra si realizzi un altro, e anzi decisivo, episodio di *assunzione di futuro come presente*, nel senso di una prospezione fortemente utopica (e fideistica) sia nella capacità progettuale d'ordine della forma

programmata rispetto al disordine del reale contingente (da Schaeffer e il suo impianto elettronico luminoso, a Soto, con la sua dinamica naturale), sia in un riduzionismo futuribile tanto di natura percettiva strutturale, optical (ad anticipazione insomma d'un percepire futuro: Vasarely, per esempio, ma anche sperimentazioni di Munari o di Le Parc), quanto di natura formale elementare, minimalista (Judd, Morris, Nauman, LeWitt).

È una consistente congiuntura che appunto, in soluzioni differenziate ma in fondo consenzienti, scavalca la contingenza del reale in una proiezione normativa utopica futuribile.

Momento dell'egemonia massmediale

Seppure in apparenza paradossalmente, un terzo momento di proposizione del futuro come presente si verifica negli anni Sessanta, nel momento dell'esaltazione mitopietica iconica di immagini desunte o riferite all'universo massmediale, a quella che Gilbert Cohen Séat chiamava (allora) -"iconosfera" che circonda soprattutto (ma non soltanto) la nostra realtà metropolitana. Vale a dire nel momento d'affermazione del Pop Art. Particolarmente nel caso dell'ambito newyorkese (per esempio fra le citazioni fumettistiche di un Lichtenstein e le associazioni d'ottica pubblicitaria di un Rosenquist, per esempio) infatti l'evidenza di presente sociologicamente configurato offerto dall'iconografia massmediale, rispetto alla contingenza effettuale del presente nel quale pretende di proporsi, si pone di fatto non tanto come un'immersione in tale presente quanto come un'astrazione, proprio perché rispetto a quel presente effettuale pone un modello alternativo, implicitamente futuribile. E ciò verisimilmente spiega quella singolare impressione di condizione paradossalmente di *passato del presente* avuta (ho detto) rileggendo a distanza di qualche decennio le proposizioni "pop". Sensazione che certamente non la si prova altrettanto, per esempio, di un fronte ad un ritratto espressionista, spietatamente esistenziale, di Kokoschka della seconda metà del primo decennio del XX secolo, o di un'immagine di conseguenze belliche di Dix di neanche una ventina d'anni dopo.

Momento della partecipazione

Per quanto spesso ampiamente fondate su un margine di dialogo con una contingenza persino sociologica di *presente*, in fondo tuttavia anche mozioni di carattere partecipativo come formulate negli anni Settanta (ma tuttora variamente attive), in termini sia di attività estetica e arte nel sociale che di arte ambientale, comportavano quantomeno uno spiazzamento da una preminenza di *presente* ad una egemonica unilaterale proiezione di *futuro*. Così accade, per esempio, nelle diverse proposte animatorio-partecipative immaginate da Summa.

E altrimenti così accade, per esempio, nei progetti di configurazioni ambientali, fra riferimenti, percorsi, spazi interni, di un Karavan, o in quelli di apposizione conflittuale di strutture plastiche segniche in contingenze ambientali date, di uno Staccioli, o persino le incisive esuberanti inerenze plastiche monitorie proposte da Somaini nella sua monizione di un'"urgenza nella città". L'ipotesi partecipativa sollecita una trasformazione della realtà contingente proprio attraverso l'induzione d'un diverso modello referenziale di futuro.

Momento d'affermazione di processi digitali

Credo possibile infine indicare nell'affermazione di processi di comunicazione visiva digitali un ultimo aspetto, dagli anni Novanta a oggi, di assorbimento del *presente in futuro*. Infatti la stessa creatività elaborativa permessa dal trattamento elettronico dell'immagine e dalla sua configurazione attraverso processi di digitalizzazione comporta molto spesso (nei casi di maggiore ingaggio visivamente inventivo) un sostanziale atteggiamento proiettivo che scavalca il presente e immette in una dimensione futuribile, di presentificazione di condizione di futuro, come dire di *futuro come presente*.

Presente come futuro

Esaurita una rassegna dei diversi momenti rappresentativi, nel corso delle vicende artistiche del XX secolo, di un atteggiamento di considerazione appunto di *futuro come presente*, ove cioè il presente si risolve nel futuro, rivolgiamoci a considerare i diversi momenti rappresentativi dell'atteggiamento opposto: quello che immagina il *presente come futuro*, ammortizzando dunque il *futuro nel presente*.

Se si immagina il *presente come futuro*, e dunque si ritiene risolvibile ogni ipotesi di *proiezione di futuro in una contingenza di presente*, certamente ha spazio operativo un'immaginazione come determinazione critica, riflessiva, che tenda ad implicita risoluzione nel presente sostanzialmente in modi statici, quasi di attuazione di un destino. E anche in questo caso ciò è avvenuto, lungo il XX secolo, in momenti differentemente caratterizzanti le motivazioni basiche di una tale prospettiva. Dal momento d'affermazione d'una preminenza di contingenze d'intuizione di esistenza, d'impatto affermativo di crisi esistenziale (fra aspetti esasperati d'ambito simbolista, all'allertamento sensitivo d'area nabis e poi fauve, ma in particolare all'esistenzialità profonda delle formulazioni espressioniste), lungo il primo decennio del secolo, alle formulazioni d'alterità "metafisica", nel secondo decennio, a quelle d'eversione dadaista, nella seconda metà dei medesimi anni Dieci e all'esordio dei Venti. E dalle ispezioni d'implicazione psicanalitica e dai sondaggi dell'inconscio, operati dai surrealisti, fra secondi anni Venti e Trenta e Quaranta, all'urgenza esistenziale informale, altro momento di grande rilevanza su questo versante, fra secondi Quaranta e Cinquanta; infine alla decostruzione preminentemente psichica e sociologica in misura di visionarietà sviluppatasi fra nuovo espressionismo e poi posthuman, fra anni Sessanta e Novanta.

Contingenza di esistenza, crisi esistenziale

Se nella sua tendenza di fissazione iconico-formale astrattiva il Simbolismo tende a cristallizzare il presente distaccandolo da un confronto con un *futuro*, negli aspetti più torbidamente arrischiati sul piano psichico dei suoi sviluppi (fra Klinger, Stuck e Schiele), nel primo decennio del XX secolo, la pressione d'un *presente* d'esasperazione intimamente conflittuale sembra prendere il sopravvento. Un fondamentale momento di radicale affermazione del *presente* come totalizzante annichilimento di *futuro* lo si enuncia sia nella esaltazione sensibile totale sviluppata fra Nabis e Fauves (come dire fra Bonnard, da una parte, e Matisse e Derain dall'altra). Tuttavia è nelle formulazioni dell'Espressionismo di radice tedesca che l'egemonia esistenziale del presente si realizza: fra Kirchner e soprattutto Kokoschka, nel primo decennio e poco

oltre, fra Meidner e Dix nel terzo. La realtà s'addensa sul vissuto individuale, nell'esprimere la totalità esistenziale.

Presente come alterità

Lungo gli anni Dieci la vicenda in buon parte, saliente, solitaria di De Chirico, manifesta l'opzione per un *presente* rivendicato in un suo trasferimento "metafisico", rivelatorio, magico. La sua "metafisica" scavalca la contingenza immediata del *presente*, del quale offre una controparte immaginativa, una partecipazione insomma tutta "per contraddizione", che tuttavia non apre a ipotesi di *futuro* quanto di inerenza dialetticamente appunto di contraddizione al proprio *presente*, attraverso enunciazioni di riscontri memoriali e archetipi (un *presente* che non apre al *futuro* ma restituisce memorie archetipe d'un *passato* aulico).

Presente come eversione

Interamente esercitata entro una prospettiva dialettica contestatoria è la enunciazione dadaista d'un *presente* inteso come contingente totalizzante punto d'appoggio per una radicale eversione di valori costituiti: né *passato*, né *futuro*, soltanto un *presente* d'azzerante affermazione liberatoria e libertaria. Negato appunto ogni senso di *passato*, quel *presente occasionale* si pone appunto come motivazione d'una intenzione eversiva radicale, escludendo ogni eventualità di *futuro*. Nella seconda metà degli anni Dieci del XX secolo e all'esordio dei Venti, Dada è concettualmente contro ogni possibilità idealizzante di arte, nell'esaltazione di un *presente* come mera occasione d'attestazione vitalistica libertaria (da Duchamp a Ernst, a Picabia).

Contingenza psicanalitica e di inconscio

Fra anni Venti e Trenta, e in parte anche oltre, la vertiginosa immersione euristica nelle latitudini dell'inconscio operata dal Surrealismo rivendica un'egemonica attualità psichica del *presente*, che assorbe ogni eventualità di *futuro*, del *passato* accettando soltanto l'indiretto riflesso in tracce traumatiche od emergenze archetipe. In area surrealista l'egemonia del *presente* s'afferma in contingenze d'ispezione psicanalitica e in pulsioni d'inconscio (dalle poetiche evocazioni di Miró, alle ispezioni rivelatorie di Ernst, all'onirismo metamorfico di Dalí, all'eversione loica di Magritte).

Contingenza d'urgenza esistenziale

Nella rivendicazione d'una condizione di deiezione esistenziale ineluttabile, d'un fondamentale, totalizzante interrogativo sull'esserci, qui e ora, che in ambito soprattutto europeo s'afferma nell'Informale, fra secondi anni Quaranta e lungo i Cinquanta, l'egemonia del *presente* si costituisce appunto quale invalicabile pertinenza esistenziale. Esistenzialità esplicitamente presupposta in Europa, su un fondamento infatti di pensiero esistenzialista (da Heidegger a Sartre): fra Bacon, Wols, Fautrier, Dubuffet, Giacometti, Burri, Moreni, Fieschi, Vacchi. Pragmatismo attivistico preminentemente presupposto invece negli USA, a motivare mozioni d' "espressionismo astratto", di "pittura d'azione": fra Pollock, De Kooning, Gorky, Kline. E proprio nell'esistenzialità totalizzante informale sembrano risolversi le premonizioni della prima traumatica crisi esistenziale espressionista, in un accomunabile orizzonte di

incontestata preminenza egemonica di presente.

Contingenza di decostruzione psichica, sociologica

Un ultimo riconoscibile momento di egemonia del *presente* che ammortizza in sé ogni prospezione sia di *passato* sia di *futuro*, si registra, fra anni Sessanta e Novanta del XX secolo, nella visionarietà di enunciazioni del Neoespressionismo (fra Baselitz, Kiefer, la Rothenberg, Fieschi, Vacchi, Moreni, Somaini, Polke), o altrimenti di qualche solitario (Fahlström, per esempio), fino a proposizioni d'area d'annuncio Post-human (Longo, Salle, ecc.). In una condizione che pone la preminenza totalizzante del *presente* quale motivazione di una contingenza di decostruzione psichica quanto sociologica, in diversi suoi aspetti; e soltanto dal *presente* motivandosi visionarie referenze al *passato* e ipoteche d'assorbimento d'ogni *futuro*.

Riflessione conclusiva sulla dialettica fra presente e futuro

Mi sembra risulti dunque piuttosto evidente con quale ampiezza la *dialettica fra presente e futuro* vada ragionevolmente riconosciuta come una componente fondamentale delle prospettive più problematiche ed euristiche nell'arte del XX secolo.

In ambedue i versanti del confronto, corrispondenti ad opposti atteggiamenti rispetto al *futuro* (dunque di una egemonia del *futuro* che si ponga annichilendovi il *presente*, o al contrario di una egemonia del *presente* che ammortizzi in sé ogni eventualità di *futuro*), il *futuro* medesimo risulta comunque ipotecato: esplicitamente, come destino sostitutivo del *presente* (nel primo caso), oppure, almeno implicitamente, ridotto entro la prospettiva del *presente* (nel secondo). E s'è detto sono dunque di fatto due opposti modi di considerare il *futuro*, due contrapposti atteggiamenti verso questo. Direi *futuro* in positivo, in quanto inteso come scenario d'una prospettiva di progressismo futuribile, che appunto schiacci il *presente*. E altrimenti *futuro* in negativo, in quanto annullato entro la contingenza esistenziale, dall'inconscio del *presente* alla riflessione escatologica che presentizza il *futuro*.

Per concludere questa riflessione, ci si può soffermare su consistenza (pur diversamente configurata nello sviluppo evolutivo di quelle ricerche) e capacità d'influenza, e dunque anche d'eredità, in termini sia di ideologia che di fenomenologia operativa, del Futurismo stesso quale prefigurazione topica di immaginazione del *futuro* entro il contesto delle diverse mozioni espresse dalla cultura artistica del XX secolo.

Futurismo come prefigurazione immaginativa di futuro

Sulla scena delle vicende artistiche del XX secolo il Futurismo italiano rappresenta dunque una componente decisiva nella configurazione storica di quello che ho qui indicato come momento meccanico industriale materiale, di civiltà e mito della macchina, entro la prospettiva di una proposizione di *futuro come presente*. Il tramando della consistenza problematica di tale *prefigurazione di futuro* si verifica nella capacità d'influenza e d'eredità che pur in breve infine qui distintamente considero, sia attraverso un accenno di ricostruzione del succedersi nel tempo delle fasi di fortuna del Futurismo italiano nell'ambito della cultura artistica contemporanea (a cominciare naturalmente da quelle concomitanti), sia attraverso una considerazione di aspetti di eredità del

Futurismo stesso tanto come influenza ideologica complessiva quanto come occasioni d'influenze specifiche.

Fasi della fortuna del Futurismo

Un primo aspetto di fortuna del Futurismo si manifesta del tutto tempestivamente già all'inizio degli anni Dieci, attraverso l'incidenza polemica e immaginativamente provocatoria delle prime formulazioni teoriche del movimento, dunque in termini di ideologia modernistica futuribile quanto di "poetica" di una sensibilità attualistica spiazzante appunto dal *presente* nel *futuro*. Fortuna che si registra subito non soltanto in Europa (ove in particolare in Germania, in Inghilterra, anche in Francia, e certo in Russia). Ed è un aspetto propulsivo in senso generale.

Un secondo aspetto di fortuna del Futurismo si registra invece a livello della fase "analitica" della relativa ricerca pittorico-plastica (in un confronto dialettico con proposizioni del Cubismo parimenti in fase di vocazione "analitica"); nella prima metà degli anni Dieci. Non si tratta più di un'influenza ideologico-teorica, ma di un'influenza fattuale, pittorica e plastica, in termini dunque di elaborazione linguistica di "dinamismo plastico" compenetrativo di simultaneità di situazioni (tipica, per esempio, l'influenza dinamico-compensativa recepita da Marc negli anni dell'appartenenza a "Der Blaue Reiter"; ma poi anche avvertibile sul lavoro di Dix e di Ernst in anni ancora di formazione).

Ma un ulteriore aspetto di fortuna del Futurismo si registra nella fase "sintetica" delle ricerche pittorico-plastiche del movimento, a metà e nella seconda metà degli anni Dieci. Non tanto in termini d'influenza quanto d'affinità d'intenti, verificabili in un confronto dialettico allora con proposizioni del Cubismo "sintetico"; e tuttavia estendendosi il confronto maggiormente, in termini di tensione alla ricerca di una purezza formale analogica, non-figurativa o almeno tendenzialmente tale, alle formulazioni radicali, peraltro evolutivamente conseguenti, di Suprematismo e di Costruttivismo, in Russia (fra Malevič e Lisitskij), e di Neoplasticismo, in Olanda (nel caso di Van Doesburg, per esempio); per riproporsi anche rispetto alla componente non-figurativa analogica presente in Dada (fra Arp e Richter). Mentre un ultimo aspetto di fortuna del Futurismo si registra, e sempre in termini fattuali, cioè sul piano dell'elaborazione linguistica, nella prima metà anni Venti, attraverso la fase d'"arte meccanica", i cui esiti vanno posti a confronto con le proposizioni di Purismo e di Art Déco (come del resto è accaduto nell'Exposition des Arts Décoratifs Modernes a Parigi, nel 1925; riflessi di tale fortuna s'avvertono, per esempio, nel momento iniziale della ricerca pittorica di Magritte).

Aspetti di eredità del Futurismo

Dalle fasi di fortuna è possibile distinguere gli aspetti di eredità del Futurismo. I primi dei quali registrano la casistica di un riconoscimento e di un'influenza, e si manifestano in condizioni di contiguità e comunque di prossimità; i secondi attengono invece a tramandi anche a distanza, nel tempo, ma attraverso specifici ideali contatti.

E gli aspetti salienti di eredità del Futurismo entro il contesto degli svolgimenti delle ricerche artistiche del XX secolo si possono ordinare

sostanzialmente secondo due categorie maggiori: l'eredità relativa all'ideologia complessiva del comportamento culturale futurista; e l'eredità configurabile attraverso una casistica di specifiche situazioni e occasioni d'influenza.

Come ideologia complessiva del Futurismo

Certamente il Futurismo rilancia l'istanza di una visione moderna, totalizzante, che era stata dell' Art Nouveau, tuttavia non più in termini di stile ma di ideologia, e rivolgendosi non ad una configurazione autorappresentativa di un trascendentalismo spiritualistico esaltante il *presente* produttivo, industriale (come nell'Art Nouveau), ma sollecitando un attivismo profondamente innovativo e rivoluzionario in sensibilità e comportamenti. E due risultano gli aspetti salienti di un'eredità del Futurismo in termini di ideologia complessiva. Esattamente, uno, sotto il profilo della "Ricostruzione futurista dell'universo" (con consonanze con l'ideologia stilisticamente innovativa totalizzante dell'Art Nouveau), quale intervento futuristicamente innovativo in ogni ambito d'attività umana: dalla città all'oggetto, dall'immagine al comportamento, dalla scrittura alla comunicazione. E molto spesso assommando svariate possibilità operative entro le possibilità d'una medesima personalità. E altrimenti, l'altro aspetto, sotto il profilo di un comportamento progettuale d'inesauribile attivismo creativo, dunque sostanzialmente provocatorio, mirato ad inserimenti vitalistici nella loro propulsione capaci d'accaparrare il futuro.

Come influenze specifiche

Quanto alla verifica di un'eredità configurabile attraverso la casistica di specifiche situazioni e occasioni d'influenza, si possono avanzare distinzioni secondo angolazioni particolari, sia sviluppando una tale verifica nella prospettiva di influenze registrabili entro svariati settori operativi, sia considerando influenze sul piano dell'operatività comportamentale linguistica, distinguendo fra le influenze prossime, temporalmente contigue (alle quali del resto ho già accennato parlando delle fasi della fortuna del Futurismo), e le influenze invece a distanza temporale (casi dunque di revival).

Per *influenze in prospettiva settoriale* intendo le tracce d'influenze futuriste reperibili entro i più ambiti diversi della creatività contemporanea. Da quello dell'architettura (per esempio, l'influenza sulla costituzione, anche utopica, dell'architettura costruttivista russa, negli anni Venti; la componente futurista nella formazione di architetti razionalisti italiani, fra Venti e Trenta; il dialogo a distanza stabilito da parte di protagonisti delle megastrutture degli anni Sessanta-Settanta) all'ambito dell'ambientazione, dell'opera-ambiente, a quello del design (come proto-design) e dell'arredo; dall'ambito della moda a quello della visualizzazione verbale e grafica emotiva (da Dada alla "poesia visiva"), a quello particolare della pubblicità (attivisticamente intesa sia in senso iconico che verbale); e dall'ambito del cinema a quello della scenografia, e in genere della spettacolarizzazione e del comportamento. Un capitolo tuttavia, questo, che richiederebbe un'indagine capillarmente assai estesa, e dagli immaginabili esiti assai comprobatori, pur verisimilmente con un largo margine di sorprese. Mentre le *influenze prossime e contigue* sono quelle rilevabili nella concretezza delle opzioni operative, come forma di attenzione fattualmente orientata da parte di altri artisti simpatizzanti verso la sostanza propositiva delle

formulazioni futuriste sul piano del linguaggio. Come è il caso di vorticisti inglesi (Lewis, Nevinson, Bomberg, per esempio), o di futuristi russi (Burljuk, per esempio), o di esponenti di "Der Blaue Reiter" (s'è detto di Marc) o d'altri aspetti di espressionismo tedesco (e s'è parimenti detto di Dix, di Ernst, ma si possono aggiungere a ragione Grosz o Meidner); negli anni Dieci. Come è il caso del primo Magritte, in fase presurrealista (s'è pure accennato), nei primissimi Venti. O altrimenti, per esempio, del comportamento di Munari nell'ambito del MAC milanese, nei Cinquanta.

Infine di *influenze a distanza* (*effettivi casi di revival*) si può parlare agevolmente in particolare in relazione alla situazione italiana. Del tutto esplicitamente nel caso del dinamismo particolare, di matrice conflittualmente strutturale, del gestualismo segnico, informale, di Vedova, sviluppato dai primi anni Cinquanta. Forse meno esplicitamente e tuttavia in misura sufficientemente evidente nel caso del dinamismo plastico di Mastroianni, nei secondi Cinquanta e Sessanta. Mentre Mannucci, fra Cinquanta e Sessanta, sviluppa immaginativamente una traccia di fantasia cosmico-nucleare certamente ereditata dalla lezione dell'"idealismo cosmico" prampoliniano. Altrettanto che nel dinamismo materico praticato da Somaini nel suo informale, fra secondi Cinquanta e primi Sessanta, sembra agevolmente cogliersi un'impronta boccioniana. Altrimenti presente come compenetrazione di simultaneità prossemiche urbane nei dipinti assemblagistici, pittorico-fotografici, di Romagnoni, all'inizio dei Sessanta, quando il primo Trubbiani ripropone dinamismi meccanici (agrari).

Va infine sottolineato come già nello stesso ambito dell'evoluzione – anche ideologica – delle mozioni del Futurismo, lungo la vita pluridecennale del movimento (fenomeno già infatti verificabile fra le due guerre), e tuttavia certamente anche in ogni ulteriore mozione tesa ad ammortizzare il *presente* in una proiezione egemonica di *futuro*, lungo il XX secolo si vada di fatto sempre accorciando la distanza prospettica stabilita dal *futuro* medesimo rispetto al relativo *presente*. Vale a dire che il *futuro* diviene di fatto più prossimo, insomma un *futuro* meno futuristico; e dunque la dialettica con il *presente* tende a farsi invasivamente ravvicinata. Quasi insomma che il nostro presente scivolasse ora sempre più naturalmente in una continuità evolutiva futuribile.