



## **CINQUE SENSI EXPONLINE**

a cura di Edoardo Di Mauro

Chi conosce il mio quasi ventennale percorso critico sa che non ho mai militato tra le fila degli esaltatori acritici della tecnologia, in particolare rispetto alle sue applicazioni e contaminazioni con l'arte contemporanea. Non esaltarsi non significa però porsi pregiudizialmente contro qualcosa, semmai meditare con attenzione sugli inevitabili sviluppi di un rapporto tra cultura "ideale" e "materiale", che da sempre determina sviluppi fondamentali rispetto alla fenomenologia delle arti, con un'accelerazione marcata dall'inizio dell'800, fase d'esordio della rivoluzione industriale. Non a caso mi trovo a curare con piacere e sincero entusiasmo questa rassegna telematica sui "Cinque sensi", anche se solo da un punto di vista teorico, poiché le mie conoscenze tecniche sono ancora pressoché nulle.

Il rapporto tra arte e tecnologia, intesa in un'accezione semanticamente ampia e riferibile in particolare all'ambito dell'antropologia culturale come miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo tramite tutta una serie di "protesi" extraorganiche atte a potenziare le "performances", in relazione al rapporto con l'esterno e alla competizione con la natura e le specie animali, dalla ruota e dall'aratro fino alla telefonia cellulare e ad Internet, è storia lunga e complessa.

Le omologie tra i due ambiti sono indubbie, l'universo della tecnica ha da sempre influenzato l'arte che non può certo sottrarsi ad un confronto con l'esterno, in un rapporto d'adesione e complicità come di fuga ed allontanamento.

Al pari di un sistema di vasi comunicanti, le due discipline tendono a raggiungere il medesimo livello, anche se con modalità asincroniche, anticipando talvolta l'una i possibili sviluppi dell'altra. L'intero edificio della modernità, fondato sulla razionalità e sullo spirito analitico, si è sorretto sul connubio tra due invenzioni fondamentali, l'una ascrivibile all'ambito dell'idealità, l'altra alla materialità, in un arco storico assai esteso, che va dal 1450 al 1860.

Nella prima collocazione temporale abbiamo la convergenza tra l'elaborazione, propugnata da Leon Battista Alberti con il suo "Trattato della pittura", redatto

nel 1435, della prospettiva come metodo atto a raffigurare lo spazio, inquadrandolo in un sistema d'assi, fino a raggiungere un naturalismo "pieno" tramite l'illusione della tridimensionalità, che si abbina con il suo corrispondente tecnologico, quella gutenberghiana stampa a caratteri mobili che si fonda sul medesimo canone percettivo della delimitazione quadrangolare dello spazio, il sistema della piramide rovesciata che, invertito, sarà proprio anche della fotografia, quattro secoli dopo. Da qui nasce il "dogma", apparentemente inviolabile, della bidimensionalità come unica possibilità per l'arte recintata inderogabilmente nell'ambito della tela. Dogma che sarà violato, sempre con fare graduale, con l'ingresso nella fase storica nella quale ci troviamo ora pienamente immersi, quella della contemporaneità, di cui stiamo conoscendo un trionfo in apparenza inarrestabile, che determina naturalmente conseguenze notevoli nell'ambito delle arti e della cultura in generale. Torniamo a percorrere la cronologia storica degli eventi, poiché senza una sufficiente comprensione di questi, può essere arduo spiegare i meccanismi del presente. La contemporaneità, come intuibile dalle considerazioni precedenti, si fonda su una nuova e rivoluzionaria acquisizione tecnologica, a noi oggi ben nota e familiare, quella fondata sulle applicazioni pratiche dell'elettromagnetismo, energia immateriale e iperveloce, non ingabbiabile e delimitabile da alcun sistema di assi, com'era invece per la stagione moderna, fondata sullo sfruttamento del vapore e dell'energia termica, in uno spirito complessivo decisamente analitico-razionale. La dinamicità dell'elettromagnetismo ha svincolato l'arte dal limite bidimensionale collocandola, a tappe successive, in una dimensione di immaterialità, puramente noetica. A conferma del rapporto omologico tra arte e tecnologia, talvolta arduo da spiegare in termini razionali, giunge a supporto la tesi sviluppata da Renato Barilli in un ampio numero di interventi critici e di saggi, in particolare nel recente "L'alba del contemporaneo". In questo volume Barilli divulga, con dovizia di particolari e raffronti, una sua radicata idea, per la quale un'anticipazione di contemporaneità si manifesta nella fase storica a cavallo tra Settecento ed Ottocento, guarda caso in contemporanea con i primi, fondamentali esperimenti, di cui fu tra i capofila il nostro Galvani, che porteranno alla "scoperta" dell'elettromagnetismo come nuova fonte di energia adattabile a molteplici contesti dell'esistenza umana. In generale in quegli anni si manifesterà in arte, così come nella letteratura e nella filosofia, una diffusa rivolta contro i limiti e le chiusure della Ragione moderna, figlia dell'Illuminismo, in favore di un'espressività interiore ed irrazionale, in grado di liberare la spiritualità dell'uomo dalle pastoie tendenti ad ingabbiarlo, dal principio di autorità, anticipando tendenze che troveranno pieno sviluppo un secolo dopo, nella stagione del simbolismo, sia nelle arti visive che altrove, basti pensare alla psicoanalisi freudiana. Quest'opposizione alla modernità si può rinvenire, stilisticamente parlando, nelle opere di un consistente nucleo di artisti, dislocati in vari centri europei, del tutto estranei gli uni agli altri in termini di reciproca familiarità, così come di censo e storia personale, eppure tutti concordi nel proporre soluzioni formali che violano radicalmente i canoni della modernità, nello spirito generale di quegli anni, antitetico rispetto agli eccessi "pittoricisti" e naturalistici del tardo barocco e del rococò. Si tratta di intellettuali geniali e polivalenti come William Blake, precursore, tra l'altro, di certe tendenze della cultura psichedelica ed "underground" del secondo '900,

oppure di pittori di matrice in apparenza più tradizionale, come John Flaxman e Johann Füssli od ancora grandi della pittura europea come Goya e Turner, l'apparentemente insospettabile David, con le sue prime prove, soprattutto il manifesto del Neoclassicismo, il celebre "giuramento de gli Orazi". Caratteristica di questi artisti una tipologia compositiva pressoché priva di profondità spaziale, con le figure disposte in successione sequenziale, che si usa definire di "paratassi", per contrapporla alla "ipotassi" che prevede, al contrario, un aggrovigliamento delle immagini in relazione al contesto ambientale ed un'attenzione all'anatomia umana, caratterizzata da insolite torsioni ed allungamenti. In parte diverso il discorso per quanto riguarda Goya e Turner: per il primo vale soprattutto la sua nota attenzione per i temi dell'inconscio e dell'irrazionale, per il secondo l'originale impostazione dei suoi paesaggi, che paiono squassati da misteriose fonti energetiche, in sintonia con la tesi di una misteriosa, sotterranea alleanza tra le ragioni della sfera ideale e quelle della materialità tecnologica. Sarà un'illusione di breve durata, perché, con l'inizio dell'800 e l'avvento della produzione industriale attiva su vasta scala, si manifesterà il trionfo dello spirito "moderno" ma si porranno di pari le basi per il suo imminente, anche se lento, declino. Infatti, l'800 è segnato, per un lungo periodo di tempo, dalla rottura dell'alleanza tra arte e tecnologia. L'artista, svincolatosi dall'appartenenza, risalente all'antichità classica e perpetuatosi per lungo tempo alla classe sociale dell'artigianato, rivendica per l'arte una concezione manuale e decorativa, intrisa di nuovo spiritualismo, proprio nel momento in cui potrebbe farne a meno. Ne consegue l'ampio e complesso movimento del Romanticismo, caratterizzato dalla tendenza a rifugiarsi in un passato "altro" per difendersi dalle brutture e dall'alienazione della società industriale. Passato che non è più quello, ormai usurato, del classicismo greco e romano, bensì un Medio Evo reinventato come luogo superiore in virtù ed ideali cavallereschi, il tutto teso ad una riscoperta del Vangelo delle origini. Queste posizioni scorreranno su di un asse che dai Nazareni di inizio '800, i più sinceri e radicali contestatori della modernità in quella fase, giungerà fino ai Preraffaelliti, ormai inseriti però, in uno scenario più complesso, dal punto di vista dell'evoluzione del sistema artistico nelle sue varie componenti, critica, pubblico, collezionismo, fino ad assurgere a vera e propria moda culturale. Inoltre alcuni di loro saranno pronti a farsi tentare da quel rinnovato connubio tra creatività e tecnologia che sfocerà, in maniera estesa, sul finire del secolo, particolarmente in Inghilterra, nel fenomeno delle cosiddette "arti applicate". Il decennio 1860-1870 segnerà un primo esordio della stagione contemporanea. Rispetto alla cultura materiale avremo fenomeni rilevanti come le iniziali applicazioni concrete del campo elettromagnetico da parte di Pacinotti e Maxwell e, soprattutto, il primo dispiegarsi di questa nuova energia applicata alle telecomunicazioni con la posa, nel 1866, del primo cavo transoceanico. In arte, all'interno di quell'Impressionismo da interpretarsi come momento di più alta definizione, trionfo, e successiva decadenza del naturalismo moderno, avremo la presenza di un geniale anticipatore ed eversore delle forme come Paul Cézanne, che viola apertamente le convenzioni dello spazio prospettico ponendosi a capofila di una linea, poi proseguita dai Simbolisti, che sfocerà nel graduale abbandono della figura e nell'astrazione. La fenomenologia del '900 è nota ai più, perciò la si potrà affrontare in sintesi, per giungere agli aspetti della contemporaneità

"ristretta" ed alle motivazioni teorico-pratiche di questa iniziativa. Le avanguardie storiche contengono in sé tutte le motivazioni dell'arte del secolo appena sfumato. Queste ultime troveranno più larga applicazione nel secondo '900, tra il '45 e il '75 e da qui avremo il concetto di avanguardia "normalizzata", cioè fruibile, anche se non necessariamente compresa, da un più ampio numero di soggetti, per effetto dello sviluppo del sistema comunicativo e dell'alfabetizzazione di massa. Nel primo scorcio del secolo si vive con fervore ed entusiasmo il rapido e tumultuoso divenire delle metropoli e si crede nella possibilità, per l'arte, di incidere nei processi sociali e politici. Particolarmente di rilievo la teorizzazione a tutto campo prodotta dal nostro Filippo Tommaso Marinetti, primo e pugnace divulgatore del Futurismo, convinto sostenitore del rapporto tra l'arte e i nuovi "media" allora allo stato embrionale, cinema, radio, televisione. Posizioni simili saranno proposte da un teorico di prima grandezza, apparentemente antitetico rispetto a Marinetti quanto a ispirazione e storia personale. Si tratta di Walter Benjamin che in un celebre saggio centrato sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, si dichiara convinto, al contrario della maggioranza dei suoi colleghi della scuola di Francoforte, delle grandi potenzialità di democratizzazione rispetto alla fruizione ed all'apprezzamento estetico dell'opera implicita nella perdita dell'aura sacrale ed elitaria che l'aveva caratterizzata nel passato. Ma veniamo al presente. Un punto di cesura decisivo è situabile attorno al 1968. La contestazione generale contro la società borghese è sinonimo della crisi definitiva dell'industria tradizionale e dell'ingresso definitivo nella contemporaneità "piena", non più ibridata con massicci residui di modernità. Le conseguenze per l'arte sono evidenti. Dopo la smaterializzazione del linguaggio artistico operata dal Concettuale, si entra in una fase, dopo il '75, di eclettismo stilistico caratterizzato dalla pluralità di stili e tendenze, dal ritorno alla pittura, dal massiccio allargamento della base creativa, costituita da artisti, critici, operatori estetici, favorita dall'incremento del tempo libero a disposizione e dalla necessità di fornire prodotti sempre più tendenti all'effimero ed all'immateriale, prodotto della società postindustriale. L'arte da un lato si impadronisce del ciclico fenomeno della citazione rivisitando gli stili e le tendenze che hanno caratterizzato il Novecento, dall'altro si cimenta con i nuovi "media" tecnologici. Di pari, in questa confusa stagione, pare che molti artisti, come nel romanticismo ottocentesco, aspirino, con mutati modi e maniere, a riscoprire la manualità ed il decoro formale dell'opera, come a volersi difendere dall'invasività tecnologica dilagante e da un appiattimento quasi totale tra arte e vita che rischia, in troppi casi, di banalizzare la funzione estetica e simbolica della produzione artistica. Tutto ciò ha conosciuto un'accelerazione sfrenata lungo il corso degli anni '90. In Italia questa fenomenologia globalizzata ha avuto l'ulteriore limite di imbattersi in un sistema artistico da lungo tempo immobile a difendere i valori degli anni '60 e '70, incapace di rinnovarsi generazionalmente, in grado solo di generare lugubri legioni di "servi di scena" ed epigoni, elementi da me, e da pochi altri, più volte denunciati negli ultimi anni. Soprattutto per controbattere a questo stato di cose, per aggirare il conformismo dilagante con una capillare e non controllabile opera di controinformazione, per l'arte italiana penso siano ormai maturi i tempi per avvalersi di strumenti come la rete telematica di Internet. Questa tecnologia può naturalmente essere adoperata anche come elemento

di costruzione dell'opera, laddove è usata come strumento e non come fine, ma ancora di più va sfruttata per le possibilità, tuttora ad uno stadio embrionale, di potenziare la circolazione e la fruizione dell'arte.

In questo spirito nasce questa mostra, concepita e trasmessa su rete, grazie alla possibilità offerta da una fiera prestigiosa come "Abitare il Tempo". La selezione degli artisti si è basata su un criterio trasversale rispetto alle generazioni, centrato sulla qualità della proposta e l'anticonformismo della scelta. Non entro nel merito delle singole poetiche per non far torto a nessuno, anche perché al momento della stesura della presente l'assetto della mostra non è del tutto ultimato. I fruitori dell'evento, spero numerosi, saranno in grado di apprezzare il rigore artistico delle personalità invitate.

Edoardo Di Mauro

Insegna Storia e Metodologia della Critica d'Arte alla Accademia Albertina di Torino, è Direttore del Museo di Arte Urbana di Torino, Presidente dell'Associazione V.S.V., già Membro del Comitato Direttivo dei Musei e delle Mostre della Città di Torino.

@arte2000

[www.fif.arte2000.net](http://www.fif.arte2000.net)