

# L'ARTE ANTICIPA ANCORA I TEMPI?

Pietro Montani - [pietro.montani@uniroma1.it](mailto:pietro.montani@uniroma1.it)

Università di Roma Sapienza

## Abstract

The most recent studies about art, especially in the analytical area, were concerned with the possibility of a satisfying definition of art, or with focusing its ontological status. In the present paper, on the contrary, I would like to wonder about the *historical* nature of art. More precisely, about its capability, which I define "Promethean", of foreseeing and previously informing us about the changes that occur in the field of technology – the ancient root of art itself. From this point of view the condition of self-referentiality art suffers since some decades might suggest something about the project of pervasive technologization of the human sensitivity (*aisthesis*) of which we are often unconscious actors. One could expect that art would be able to point out to the direction where we should look at in order to better understand what is happening to the referential performances of our symbolic systems in a hypermediatized world.

## Keywords

arte, tecnica, sensibilità, intermedialità

1.

C'è una domanda dalla quale mi piacerebbe partire per ragionarci un po': l'arte di oggi è ancora in grado di anticipare i tempi? E' una domanda che può suonare bizzarra o intempestiva. Intendo dire che da alcuni anni a questa parte ci si interroga, con la filosofia analitica, sulla *definizione* dell'opera d'arte (quali sarebbero i requisiti necessari e sufficienti imputabili alla "classe" delle opere d'arte?), oppure sul suo *statuto ontologico* (che genere di "cosa" sarebbe l'opera d'arte?), o ancora sui modi più adeguati per descriverne il *funzionamento* (è il caso delle ricerche semiotiche e mediologiche) o infine sull'eventuale *significato evolutivo* dell'arte dal punto di vista di una naturalizzazione dell'estetica com'è quella perseguita dalle neuroscienze. Nessuno sembra più chiedersi, invece, a che cosa servano, *storicamente*, ciò che chiamiamo opere d'arte: se vi sia ancora qualche motivo, oltre il mercato, per cui continuiamo a produrle e a cercarle, se l'arte di oggi, insomma, abbia ancora una funzione, come dire?, "formativa", e se risponda a un bisogno di orientamento, caratteristico dell'uomo e del suo modo di fare esperienza, di cui potrebbe essere interessante riconsiderare, come fece Hegel<sup>1</sup>, le grandi modulazioni storiche. Oppure, come fecero Benjamin e Heidegger, il destino e le inavvertite opportunità nell'epoca della *tecnica*.

Ora, accettando il rischio di sembrare, come ho detto, intempestivo e fuori luogo, vorrei provare qui a sostenere che *a meno di una domanda generale sul senso storico dell'arte* noi non riusciremmo a capire adeguatamente che cosa sta succedendo alla nostra esperienza (non solo a quella "estetica" ma all'esperienza in generale) in un'epoca sempre più intimamente permeata dai media tecnici.

Inquadrerò questa tesi sullo sfondo di alcune assunzioni teoriche molto generali. La prima è che una delle funzioni cardinali che per lungo tempo siamo stati inclini a riconoscere nell'arte è proprio la capacità di anticipare quel che arriva. L'arte vede prima, mette a fuoco ciò che appare ancora indeterminato, richiama l'attenzione su aspetti inapparenti delle cose, indica, per esempio, se e come ci si debba premunire o attrezzare per ciò che viene. Mi piacerebbe chiamare questa funzione dell'arte "prometeica". Prometeo è colui che vede prima, il previdente. Secondo la versione del *mythos* raccontata da Platone nel *Protagora*<sup>2</sup> Prometeo

ha delegato il fratello Epimeteo a rifornire i viventi di facoltà (*dynameis*) che li rendano adatti a vivere. Ma Epimeteo, che pure ha agito con grande equilibrio nella sua distribuzione delle *dynameis*, si accorge di averle esaurite tutte quando è il momento di far comparire sulla terra l'uomo. Così a Prometeo, al previdente, non resta che una scelta: questa specie particolare che è l'uomo, un vivente che non è stato dotato di alcuna specifica *dynamis* 'naturale', si costituirà grazie a una *dynamis* artificiale: la *tecnica*.

La versione platonica del mito è notevole perché ci fa vedere che l'uomo sorge, perviene all'essere, *già dotato di protesi tecniche*. Più precisamente: il fuoco e il linguaggio (sì, proprio il linguaggio. E' singolare che questa interpretazione 'tecnica' del linguaggio compaia in Platone, ma si sa che quando Platone dà la parola al *mythos* spesso è antiplatonico). Non divago oltre e vengo al punto: la funzione prometeica dell'arte è qualcosa che progetta il vivente umano (ne anticipa l'essere storico: il "comparire sulla terra"); al tempo stesso la funzione prometeica dell'arte è qualcosa che ha *intimamente* a che fare con la tecnica: meglio con quanto di *tecnicamente delocalizzato* (prolungamenti inorganici, protesi) vi è nell'essere proprio dell'uomo e nel suo modo di abitare la terra.

Questa funzione dell'arte richiede una precisazione. Il fatto è che noi siamo così intimamente immersi nella nostra "naturale" condizione tecnica da non sapercene *distanziare* quanto basta per vedere quali richieste questa condizione ci sta già lanciando, in quali vincoli ci tenga stretti. Per esempio, la nostra "naturale" condizione tecnica potrebbe essere arrivata al punto di chiederci di guardare alla natura stessa come a un supporto della tecnica: una riserva di energia da sfruttare, immagazzinare, distribuire. Potrebbe essere arrivata al punto di farci percepire il corpo umano come una riserva di organi da trapiantare, conservare, modificare. Di comprendere l'uomo come "risorsa umana". Di esperire il mondo degli uomini come un'entità tecnica, totalmente dominabile e amministrabile. Ora, secondo un'interpretazione notevole del rapporto tra arte e tecnica (quella di Heidegger<sup>3</sup>) nell'ambito d'azione del ruolo prometeico dell'arte vi sarebbe proprio la chiarificazione di queste richieste e di questi vincoli. Che cosa infatti

---

Bernard Stiegler a sottolineare l'importanza di questa versione del mito di Prometeo per una comprensione filosofica della natura intimamente tecnica dell'animale umano (cfr. B. Stiegler, *La Technique et le temps*, I. La faute d'Épiméthée, Paris, Galilée, 1994).

3 L'intera filosofia di Heidegger si potrebbe interpretare (non senza qualche vantaggio) come una ininterrotta meditazione sulla tecnica. In particolare, per i temi qui affrontati, sono da vedere le *Conferenze di Brema* (tr. it. Adelphi, Milano 2002) e il celebre saggio sulla *Questione della tecnica* (in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2007).

1 G. F. W. Hegel, *Estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1997. Hegel distingue il "bisogno" di arte, che è un tratto antropologico metastorico, dal significato storico dell'arte che viene interpretato, com'è noto, secondo la grande tripartizione di simbolico, classico e romantico.

2 Platone, *Protagora*, Bompiani, Milano 2001. E' stato in particolare

potrebbe orientarci nel dominio enigmatico e oscuro della tecnica se non l'arte, che nell'antica Grecia aveva lo stesso nome: *technè*?

Heidegger scriveva queste cose più di mezzo secolo fa. Ma ce la sentiremmo ancora, oggi, di attribuire all'arte contemporanea la funzione di collocarci nella giusta distanza per vedere fino a che punto la tecnica ci vincola e se vi siano, e quali siano, le opportunità che questi vincoli potrebbero tenere in riserva?

## 2.

E' difficile dare una risposta univoca a questa domanda. Però la potremmo forse utilizzare – ecco una seconda assunzione teorica generale – *come un criterio selettivo*, come un *principio per orientarci* (e magari per fare anche qualche valutazione) nella straordinaria frammentazione e polverizzazione delle esperienze artistiche che caratterizza la nostra contemporaneità. Quella che il filosofo analitico Arthur Danto, guardando a Hegel, immaginò di poter pensare come una "post-storia"<sup>4</sup>.

Questo punto è interessante: che significa infatti una post-storia? Significa due cose: la prima è che la storia dell'arte è, come voleva Hegel, qualcosa di *intelligibile nel suo sviluppo*. E' questa intelligibilità diacronica, per inciso, la ragione per cui la filosofia è tenuta a occuparsi d'arte. La seconda cosa è che uno dei criteri di questa intelligibilità può coincidere con l'idea di un *compimento*. L'arte, secondo un suggerimento problematico di Danto, sarebbe venuta a compimento. Ma quale sarebbe questo compimento?

Ebbene ecco un altro punto notevole: è sotto gli occhi di tutti che un processo storico dotato di una precisa fisionomia teorica (un processo intelligibile, dunque) ha condotto l'arte, negli ultimi 30 o 40 anni (ma l'origine del processo è nelle avanguardie dell'inizio del secolo scorso), in una condizione sempre più schiettamente ed esplicitamente *autoreferenziale*. Dico autoreferenziale e non autoriflessiva a ragion veduta. Si potrebbe infatti dimostrare che l'autoriflessività non è disgiunta dalla *riorganizzazione della prestazione referenziale dei sistemi semiotici* (è quel che un linguista come Jakobson, per esempio, pensava della poesia<sup>5</sup>), mentre l'autoreferenzialità descrive uno stato di *effettiva sospensione del riferimento al mondo*, come se i segni potessero nutrirsi esclusivamente di altri segni: da 30-40 anni in qua l'arte (ciò che si fa e si apprezza nel cosiddetto "mondo dell'arte") è diventata essenzialmente (cioè nella sua essenza) una cosa che parla di se stessa. *Il compimento dell'arte è il raggiungimento di un pieno carattere autoreferenziale*.

La domanda che mi sono posto in alcuni miei lavori recenti<sup>6</sup> e che vorrei riproporre qui è se per caso tra la delocalizzazione tecnica della sensibilità e l'autoreferenzialità dell'arte non vi siano delle relazioni significative – un residuo, forse, della funzione prometeica dell'arte. Ci si può chiedere, più precisamente, se il compimento autoreferenziale dell'arte non ci stia mostrando esemplarmente un fenomeno semiotico che è inavvertitamente all'opera nella delocalizzazione tecnica della nostra sensibilità.

Qui si rende necessaria un'altra precisazione. Come ho già

4 Per questo aspetto cfr. in particolare A. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, tr. it. Aesthetica, Palermo 2008. Lo stato di polverizzazione delle arti del nostro tempo è stato incisivamente descritto da Yves Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, tr. it. Idea, Roma 2007.

5 Cfr. R. Jakobson, "Che cos'è la poesia?", in *Poetica e Poesia*, Einaudi, Torino 1994.

6 P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007; Id., *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

indicato discutendo il mito di Prometeo, la nostra percezione è *sempre stata* almeno in parte delocalizzata, delegata tecnicamente, mediatizzata: fin dal primo ominide che usò una selce per scheggiarne un'altra. Il punto discriminante è che questa delocalizzazione protesica della nostra percezione *può* dar luogo a un "ambiente associato" (mi riferisco qui al pensiero sulla tecnica sviluppato da Gilbert Simondon<sup>7</sup>), cioè a una *forma di vita tecnica*, a un mondo tecnicizzato che proprio in quanto è un "mondo", un orizzonte di riferimento, non è mai totalmente dominabile ed esauribile dalla tecnica stessa; *oppure* può essere percepita come fine a se stessa e totalmente *autosufficiente*.

Ora, l'arte autoreferenziale di oggi ci sta forse dicendo che per una sensibilità istruita sempre più capillarmente da dispositivi tecnici il movimento di riorganizzazione del riferimento è divenuto problematico e **che il dominio delle pratiche autoreferenziali in senso forte** – quelle avvertite come autosufficienti – si va enormemente estendendo senza che noi ci se ne renda conto. L'autoreferenzialità del capitale finanziario e della sua folle gestione telematica, i cui processi di valorizzazione possono prescindere del tutto da ogni riferimento all'economia reale e i cui processi decisionali vengono affidati a complessi algoritmi che possono prescindere del tutto da ogni riferimento al tempo degli uomini (sono infatti processi calcolati in nanosecondi), ne è un esempio particolarmente allarmante. E dico allarmante perché è del tutto evidente che la "scienza" economica qui si dimostra penosamente sprovvista di modelli descrittivi adeguati e dunque di proposte operative efficaci.

Ci si può chiedere, per finire, se questa convergenza dell'arte autoreferenziale e della progettazione tecnica della nostra sensibilità non metta in luce qualche altro elemento significativo per la funzione prometeica dell'arte. Intendo dire che ci si potrebbe forse aspettare dall'arte che essa sappia indicarci verso dove dobbiamo guardare per capire che cosa sta succedendo alle nostre prestazioni referenziali in un mondo ipermediatizzato (o addirittura *pre-mediatizzato*, per riprendere un concetto importante introdotto di recente da Richard Grusin<sup>8</sup>).

Ebbene, la mia idea è che la riorganizzazione della prestazione referenziale imputabile a una sensibilità sempre più capillarmente istruita dalla tecnica (si pensi solo ai progressi della cosiddetta "realtà aumentata" e all'estensione esponenziale a cui andranno immancabilmente incontro<sup>9</sup>) possa giovare oggi solo di una ipermediazione consapevole e pluralistica o, come in genere la definsco, *intermediale*. La tesi è che la riorganizzazione del mondo di riferimento si possa oggi riabilitare solo mettendo in evidenza *le differenze tra i media* che la gestiscono e facendo lavorare questo gioco di differenze. Ciò significa che la riorganizzazione della prestazione referenziale dei linguaggi deve oggi coordinarsi con una specifica *immaginazione inter-*

7 Cfr. in particolare G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958. Il concetto di "milieu associé", discusso da Simondon in questo libro, è di importanza decisiva per comprendere un fenomeno tipico della tecnica moderna che in *Bioestetica* ho definito "eccesso di delega".

8 R. Grusin, *Premeditation. Affect and Mediality after 9/11*, Palgrave, New York & London 2011.

9 Google sta mettendo a punto un dispositivo oculare capace di prestazioni che si conformano a un principio opposto a quello della "realtà virtuale": non si tratterà, infatti, di muoversi in mondi simulati, ma di continuare a farlo nel mondo reale, solo che il mondo reale ci arriverà filtrato e 'processato' in anticipo dai programmi azionabili tramite il dispositivo ottico. Per una anticipazione delle prestazioni degli occhiali di Google si può intanto vedere in youtube un bellissimo spot all'indirizzo: <[www.youtube.com/watch?v=EZOmlKoTkUA](http://www.youtube.com/watch?v=EZOmlKoTkUA)>

*mediale*. Chiunque abbia dimestichezza con il mondo della rete sa che questa forma dell'immaginazione non solo è già ben attiva ma è anche responsabile dell'emergenza di fenomeni espressivi adottati da un numero crescente di persone e dotati di un potenziale creativo ancora largamente inesplorato. Il problema è quello di imparare a conoscerne meglio le regole e le risorse. Se cioè da questi fenomeni espressivi ci si possa aspettare una rigenerazione della prestazione referenziale o non piuttosto una contrazione e un prosciugamento. Ma è precisamente su questo punto, infine, che oggi potrebbe farsi valere la funzione prometeica dell'arte.