

Morale du Joujou, come tutti sanno, è il titolo di un saggio tra i più spiritosi — e profondi proprio perché spiritosi — contenuti in quella inesauribile miniera d'oro che è, per lo studioso di estetica, l'opera di Baudelaire. Ed il riferimento allo scritto baudelairiano, (oltre che, su un piano diverso, alla vera e propria « antologia del gioco » che è il notissimo libro di Jan Huizinga, Homo ludens, (testé opportunamente ristampato nella traduzione italiana) non può non essere d'obbligo quando si affronti il problema di giustificare teoricamente quell'indirizzo dell'arte contemporanea che va sotto il nome di « arte cinetica ».

Non so fino a che punto, naturalmente, gli artefici produttori di opere « cinetiche » saranno disposti a sottoscrivere una apologia come questa che mi accingo a redigere, nella quale il loro lavoro, che, come tutti sanno, si presenta col biglietto da visita della scienza è ricondotto alla misura apparentemente futile del giocattolo. Forse protesteranno, si sentiranno offesi: ma concediamo a questi amici che sanno mettere al mondo tanti belli e dilettevoli oggetti il diritto di sacrificare alla seriosità del tempo in cui viviamo; e contentiamoci, per parte nostra, di fare alla seriosità una sorta di filosofico sberleffo, nonché di celebrare nei prodotti dell'arte cinetica una rivalutazione, almeno dal punto di vista di noi che le fruiamo, come si dice, esteticamente, del giuoco come occupazione in sé serissima ed importantissima: seria e importante, appunto, perché è una maniera di pigliar sul serio ciò che è (o sembra) futile, e di pigliare alla leggera ciò che è in se stesso terribilmente serio, anzi austero.

« ... Je veux parler du joujou scientifique... Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane... Le phénakitoscope... » — e a proposito di quest'ultimo giocattolo scientifico merita di essere ricordata la constatazione, del resto ovvia, con cui si chiude il paragrafo che lo descrive, nel saggio di Baudelaire: « Le nombre des tableaux qu'on peut créer ainsi est infini ». Non vorrei aggiungere ulteriori motivi di risentimento, da parte degli artisti « cinetici », osservando che certe loro opere, in ultima analisi, non altro si propongono, e realizzano, se non di mettere l'osservatore in condizione di creare egli stesso un numero infinito di quadri che, rispetto a quelli ottenibili col vecchio giocattolo di cui parlava Baudelaire differiscono solo perché non figu-

rativi, perché in essi manca il riferimento mimetico alle movenze della danzatrice o del giocoliere. Speriamo che non se ne abbiano a male: in ultima analisi, ricercando così lontane ascendenze non altro mi propongo se non di portare alla luce taluni quarti di nobiltà, dei quali non c'è che da andare orgogliosi; come pure di un altro quarto di nobiltà, quello che attesta la discendenza di certe altre opere cinetiche dalle statuine orientali in voga nel Settecento, come se ne vedono in una sala di Ca' Rezzonico: statuine che per un abile giuoco di contrappesi inclinano il capo e, collocate a riscontro, sembra intrattengano fra loro non si sa quali muti colloqui.

Naturalmente, la tecnica dell'odierna arte cinetica non è quella rudimentale delle statuine di Ca' Rezzonico; e nemmeno quella dello stereoscopio o l'altra, elementarissima, del caleidoscopio con cui tutti abbiamo giocato da ragazzi, magari fabbricandocelo in maniera approssimativa con un tubo di carta, una bustina piegata a sacco, dei variopinti pezzi di stagnola da cioccolatini: ricavandone, come si ricorderà, immagini « astratte », senza alcuna mimesi della realtà. Qui vengono mobilitate tutte le risorse della tecnica scientifica, si fa appello alla sapienza dell'artefice dotto, che conosce le leggi della fisica, sa impiegare strumenti complicatissimi, prevede e calcola secondo un metodo non di rado assai rigoroso: lo studio dell'artista somiglia al laboratorio dello scienziato, e sembra che nulla, nel procedimento con cui le opere vengono prodotte sia lasciato all'istinto, all'improvvisazione, a quella che una volta si chiamava (ed era considerata la dote essenziale di chi fa arte) l'ispirazione. Le opere d'arte, insomma, vengono prodotte secondo un procedimento scientifico, e con la stessa tecnica impiegata nella sperimentazione scientifica: e sono, non di rado, congegni complessi e delicati, vere e proprie macchine non dissimili dalle moltissime di cui giornalmente ci serviamo; o meglio: dissimili solo in questo, che sono state fatte non per accrescere e potenziare la nostra strumentazione utilitaria, ma per mettere in evidenza certi principi e certe leggi che l'artefice ha imparato e applicate nel suo fare, quando, addirittura, non le ha approfondite proprio nel corso di esso fare. Un precedente abbastanza vicino nel tempo, possiamo trovarlo nel Variationskreis inventato e costruito, tra il 1904

e il 1906, nientedimeno che da Robert Musil, il quale ne cedette i diritti alla ditta « Spidler & Hoyer » di Gottinga: una specie di trottola a dischi rotanti di vario colore, come oggi se ne vedono nelle mani dei bambini, ma destinata a esperimenti di ottica e psicologia della visione. Musil, il quale a quel tempo era laureato soltanto in ingegneria e stava scrivendo il primo dei suoi romanzi, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, si dedicò alla costruzione di quell'apparecchio non già per fare arte, ma semplicemente per potersi pagare, col ricavato della cessione dei diritti, gli studi di filosofia all'Università di Berlino — oltre che, naturalmente, per portare a termine certe osservazioni — il cui metodo non doveva restare estraneo alla sua tecnica di narratore quale oggi ci risulta dall'incompiuto romanzo a cui lavorò tutta la vita: e questa è una differenza che va tenuta presente quando si raffronti il *Variationskreis* di Musil alle odierne opere d'arte cinetica: che all'osservatore interessano non già come strumenti di indagine scientifica, ma come applicazioni di una indagine e di un metodo scientifico alla produzione di oggetti che sono opere d'arte fatte servendosi della scienza e della tecnica, e non strumenti scientifici aventi un carattere artistico.

La distinzione fra « opere d'arte » e oggetti « artistici » è, tutto sommato, abbastanza semplice: l'opera d'arte è una produzione umana fatta per piacere nella contemplazione, indipendentemente da come è fatta, da che cosa significa, da quello a cui può, eventualmente, servire; un oggetto « artistico » è invece quello che è fatto per servire a qualche cosa, per significare qualche cosa, ma accompagna alla sua utilità o alla sua significanza un coefficiente di contemplabilità (intrinseco al significato o alla funzione e non sovrapposto come una maschera) per il quale l'uso di quell'oggetto in vista della sua utilità, o la ricognizione del suo significato, includendo in sé un piacere estetico, che si aggiunge alla significanza dell'oggetto come una sorta di plusvalore. Da questo punto di vista, il *Variationskreis* costruito da Musil era un congegno scientifico dotato di attrattiva artistica in quanto le variazioni e sovrapposizioni di colore che esso produceva potevano suscitare nell'osservatore un piacere estetico, « disinteressato »; mentre erano opere d'arte, sia pure a un livello elementare, i giocattoli scien-

tifici commentati da Baudelaire, in quanto in essi taluni principi di ottica e di meccanica venivano applicati per suscitare un piacere nella pura contemplazione. Ogni giocattolo, del resto, è un'opera d'arte, almeno incoattivamente, in quanto esso si propone un piacere che è analogo a quello dell'arte, un piacere senza interesse. Dobbiamo anzi dire che l'opera vera e propria rappresenta una purificazione del giocattolo da tutto ciò che non è puramente e semplicemente giuoco, da quella serietà extraestetica che il bambino mette nel proprio giocare, e che si sovrappone alla contemplazione, mentre nell'opera d'arte ogni interesse extraestetico, ogni « serietà » è un aspetto interno della contemplazione disinteressata. Possiamo concludere, per questa parte, osservando che, mentre il fanciullo che giuoca piglia sul serio il proprio giuoco, l'adulto, nella esperienza dell'arte, fa tutto il contrario, si comporta giocosamente con le cose serie.

Nelle opere « cinetiche », allora, sia il produttore (l'artefice) sia il cosiddetto « consumatore » (colui che contempla) altro non fanno se non giuocare con quelle cose terribilmente serie che sono, nel nostro mondo di oggi, la scienza e la tecnica. Si tratta, in altre parole, di una produzione e di una contemplazione nella quale l'utilità per l'uomo in quanto faber, la verità per l'uomo in quanto sapiens, sono impiegate al servizio di una finalità ludica: sono, cioè, riscattate dalla loro serietà, poste al servizio della contemplazione; e sta proprio qui il loro pregio. In un mondo ossessionato dal finalismo, prigioniero della « vita attiva », essi mostrano una azione messa al servizio della contemplazione, una « finalità senza la rappresentazione di uno scopo », per adoperare, ancora e sempre, una delle tante definizioni preziose lasciateci in eredità da Emanuele Kant — in questo caso, pensiamo, la definizione della bellezza.

Da che mondo è mondo, l'arte altro non è se non un sapere ed un potere messi al servizio della contemplazione; e le civiltà degne di questo nome sono quelle che non solo tramutano in arte tutto il loro sapere ed il loro potere, ma da questa collocazione centrale del punto di vista artistico, e da questa capacità di fare arte con la loro scienza, la loro filosofia, la loro tecnica, ricevono la capacità di portare arte nella scienza,

nella filosofia, nella tecnica; in guisa tale che ciò che, per la sua destinazione, non è arte, sia anche artistico; e le opere di scienza, di filosofia, siano scritte e si possano leggere come poesie e romanzi, mentre le macchine, gli utensili, le suppellettili, persino le armi (arnesi, questi ultimi, di cui ci auguriamo una rapida e totale scomparsa, in quanto oggetti di uso; e la loro conservazione nei musei, come semplici memorie del passato) meritino di essere contemplate come se fossero opere d'arte. Il fatto che oggi vi sia chi della scienza e della tecnica si serve per fare opere d'arte ci autorizza, in fin dei conti, a sperare che anche la nostra « civiltà » sappia riscattarsi dal proprio finalismo e attivismo, sappia costituirsi come una civiltà della contemplazione, del finalismo senza scopo, e tramandi ai posteri la propria immagine come degna di contemplazione e tale da suscitare piacere nella semplice contemplazione.

Questo, mi pare, l'insegnamento dell'arte cinetica, la « morale » dei suoi « giocattoli ». Con tanti saluti a chi continua a vantare come una conquista il vecchio pregiudizio secondo il quale la vita attiva sarebbe il bene e la vita contemplativa il male.

ROSARIO ASSUNTO