

L'opera d'arte, già prima che gli impressionisti si mettessero a poeticizzare i riflessi delle onde, le imprevedibili trasparenze delle nebbie, il variare delle ombre sulle architetture, è sempre stata mobile. Non parliamo dell'architettura, che dai grandi tumulti dell'età protostorica su cui si deve salire con calcolate fatiche, dalle reggie del settecento, ai grandi viali ottocenteschi è un continuo invito al movimento a piedi e a cavallo, e proprio perché è prevista per mutazioni continue, mancando le quali rischia di ridursi a scenografia (ed allora, di nuovo, richiede mutamenti di luci, di coreografia, di arredi o suppellettili), ma proprio della pittura, che, dopo essere stata vista nelle caverne preistoriche alla vacillante luce delle torce, divenuta profana si modifica patinandosi col tempo, si scurisce e, dopo un restauro, ridiventa brillante, ma con rapporti ormai modificati; richiede di solito una lettura lunga, suggerendo emozioni sempre nuove mutandosi il gusto e lo stato d'animo; intende, insomma, modulare per noi che la guardiamo, magari distrattamente seduti su una poltrona già messa al centro della sala, una interrotta variazione di rapporti che, come ci dimostra la storia, può durare, ricchissima d'imprevisti, per millenni e millenni ed ha la dolce naturalezza del susseguirsi delle nuvole davanti al sole.

Quello che la scultura ci dà, attraverso le sue mille visioni angolari (che neppure la fotografia, fatta senza spreco, è riuscita ad esaurire applicandosi ai maggiori maestri), la pittura, o la stampa, ce lo danno in una successione dilatata di tempi, seguendoci, eterna e composta, come una specie di occhio magico scrutatore. Proprio recentemente ho letto un delizioso saggio di Karl M. Birkmeyer, sull'origine della pittura secondo l'Alberti e Jan van Eyck, dove, partendo da una pagina di Nicola Cusano - uomo di casa nostra - in quanto attivo alla corte pontificia, a fianco di Leon Battista Alberti, e forse precettore, per ciò che concerne la geometria, di Piero della Francesca, si conclude che l'invenzione del ritratto moderno, avvenuta nel 1433, coincide con il desiderio di far sì che il ritrattato guardi fisso negli occhi lo spettatore, per quanto esso si sposti, perseguitandolo psicologicamente. Il Cusano, addirittura, si valse di questa abilità ritrattistica per far intravedere l'omniscienza di Dio. Sappiamo anche quanto i pittori del primo rinascimento che odiavano il movimento si siano disperati, di fronte al variare delle luci e delle apparenze, servendosi di specchi, di camere ottiche, affidandosi per i loro calcoli esatti alla concretezza delle architetture. Ma subito, prima che

il Parmigianino rigiocasse malignamente con lo specchio, dimostrandoci ch'esso ci inganna ancor di più dell'occhio, privo di strumenti, si dovette constatare che la dinamicità della pittura è indomabile; anzi si dovette sacrificarne il mito della unità di azione per ritornare alla più confusa e disordinata sequenza narrativa, cosicché i quadri divennero vere selve, in cui sperdersi labirinticamente.

Erano quelli, anni di straordinari risultati anche nella fabbricazione di automi, di macchine semoventi, di espedienti militari, come fantastiche fortezze del tutto automatizzate in cui i soldati erano economicamente sostituiti da proiezioni mobili con lanterne magiche. Per cui, data questa attuale occasione, di vedere più moderne immagini ed oggetti che si muovono propriamente da sé e derivano proprio dalla millenaria tradizione degli automi mettendosi però al servizio non di devoti da terrorizzare o di distratti signori da divertire, ma di collezionisti che per godersi lo spettacolo, tanto esso è lento, dovrebbero avere a volte a disposizione addirittura una sera, o una vita (o una civiltà, giacché in alcuni pannelli luminosi le combinazioni si ripetono solo dopo centinaia d'anni), data codesta ricostruzione d'una piccola « camera delle meraviglie » per di più a pochi metri di distanza di un famoso antico museo, quello barberiniano, dove si conservava, tra l'altro, il dragone di pelle ed ossa autentiche sul tipo di quello abbattuto a colpi di schioppo da un coraggioso ed infelice cacciatore sulla spiaggia di Lavinio, nel 1661, forse il mio discorso — ahimè — dovrebbe vertere sulla storia del muoversi veritiero degli oggetti, e non tanto su quello metafisico delle immagini.

Ma non mi sento di distinguere tra l'una e l'altra; giacché avremmo subito da fare delle altre sottodivisioni a non finire: forme che si muovono per illusione ottica o per meccanismo, immagini od oggetti semoventi; movimenti aleatori o programmati o semplicemente ripetitivi; dondolamenti prodotti artificialmente o artificiosamente affidati al casuale soffio dell'aria, ecc. E poi, esistono un muoversi che da come risultato, una forma fissa e ripetitiva; e forme fisse che appaiono straordinariamente mobili, come, sempre a quattro passi da qui, il Campanile del Borromini a S. Andrea delle Fratte. E, tirando fuori la testa dalla porta dello obelisco, come la catalogheremo la fontana del Bernini, dove non si riesce a capire se muove più la forma plastica, o l'acqua che le sgocciola addosso? Del resto, è proprio dalle fontane-automati che si giunse alle fontane barocche, come è della scenografia in movimento che si

giunse all'architettura godibile solo salendo maestosamente per le scale, o roteando per i saloni pieni di rientranze e sporgenze, a passo di danza: non a caso, gli architetti i più sapienti, dallo Juvara al Vanvitelli, avevano, in questi ambienti, celato un palco per l'orchestra.

Ciò che invece, approfittando della compresenza qui realizzata fra ricerche dinamiche contrastanti — dalle anamorfosi, che siamo noi muovendo a modificare, ai mostriciattoli che strisciandoci fra le nostre gambe ci fanno scappare atterriti — andrebbe sottolineato come il tipo di movimento, più recentemente proposto dagli artisti dopo la serena parentesi di Calder, è straordinariamente più inquietante di quello che già rendeva psicologicamente intollerabili gli androidi del Museo di Neuchâtel (purtroppo nessuno, ch'io sappia, ha cinematografato quella tremenda accolta di creature artificiali, prodotto del più ateo meccanicismo mai insorto sulla terra, che fu riunita in occasione di una mostra, a Ginevra, nel 1952, massima ed unica occasione di constatare a che punto di sadismo giungesse la capacità mimetica dell'uomo malignamente impegnato a fare, ad esempio, degli uccelli canori grossi un ventesimo del reale). Intanto, il movimento è passato, dalla sfera umana ed animale, o dalla serena specularità dei riflessi, alla materia rozza, ferrigna, alla ignobile plastica, alle pseudo-molecole, ai modelli atomici, diventando una metafora di tutto ciò che, fortunatamente, non riusciamo — almeno per ora — a vedere sotto l'apparenza della realtà, o di quanto si compie nella degenerazione di ciò che è vivo, sottoterra o in un tempo lento e inavvertibile. In secondo luogo, come del resto avviene nella tecnologia moderna e addirittura nella fabbricazione di arti artificiali, ogni oggetto svolge una funzione dinamica sua specifica — sia questa illusione, gioco o fantasia — con una macabra specializzazione che risulta subito evidenziata dalla disintegrazione stessa del movimento dal suo contesto giustificativo. La ruota che gira, goffamente, perché uno la guardi insistentemente girare, ma con al massimo il risultato di produrre, dopo gran fatica, un bambolesco miagolio, i bastoncini che si rizzano e si abbassano, avanzano e si ritraggono, come peli o liane acquatiche dispettosamente a causa delle loro insopportabilmente ottime torniture, il pupo mostro manca e senza testa che arranca, la verticale geometrica che risulta spezzata secondo le illusioni ottiche volgarizzate da tutti i ma-

nuali (le stesse che giustificano i ben più umani accorgimenti prospettici dei templi dorici) sono però la conseguenza di una ricerca concentrata in un campo ristretto, ma lo sfottimento di tale illusione specialistica e il segno apocalittico di una spaventosa prostrazione, per cui il movimento è considerato — in complesso — più inutile macabro e nefasto che l'inattività.

Questo universo visuale di atomi (rispetto a cui le lucide calcolatrici elettroniche appaiono ormai, nonostante tutta la fantascienza, ottimistici emblemi di riposante equilibrio), è forse il più mostruoso mai creato sulla terra, è il frutto di un demone che non si preoccupa neppure di mascherarsi da omicciattolo, per presentarsi alla ribalta. Ma è anche la prova di quale immensa portata suggestiva, quale potenza abbia il mondo delle immagini imposteci, ormai solo più affrettatamente, cioè per via di movimento, a tal punto che nulla più sta fisso e fermo; cosicché l'arte semovente vera e propria, per aggredirci ancora, deve tentare strade tenebrose, davanti a cui Dante inorridirebbe fregandosi gli occhi incredulo che tanto e tale inferno ci sia, al disotto del suo, all'ultimo centro della terra.

EUGENIO BATTISTI