



arte cinetica

**ARTE
PROGRAMMATA**

opere moltiplicate
opere aperte

Amleto: vedete voi quella nuvola che ha quasi la forma di un cammello?

Polonio: per la messa, assomiglia a un cammello davvero.

Amleto: mi pare che assomigli a una donnola.

Polonio: ha il dorso come un donnola.

Amleto: o come una balena.

Polonio: proprio come una balena.

L'art contemporain nous avait habitués à reconnaître deux catégories d'artistes: d'un côté ceux qui recherchent de nouvelles formes suivant un idéal presque pythagorique d'harmonie mathématique, qui inventent des configurations régies par des rapports secrets et qui pour arriver à la poésie passent à travers la géométrie, euclidienne ou non; du côté opposé, les artistes qui ont reconnu la fécondité du hasard et du désordre, certes conscients de la remise en valeur — de la part des disciplines scientifiques — des processus casuels et statistiques et qui ont accepté toutes les suggestions provenant librement de la matière, pressant des tubes de couleurs sur des toiles vierges, battant, déchirant, trouant et brûlant tissus, bois et toles, encadrant et collant des morceaux d'objets réels, brisés et juxtaposés.

Il semblait que ces deux attitudes n'avaient aucun point en commun, si ce n'est un — plutôt plausible d'ailleurs historiquement: dans chacun des cas on essayait de nier la con-

Contemporary art is generally recognised by two categories of artists: on one hand those who devote themselves to the search for new forms, faithful to an almost Pythagorean ideal of mathematical harmony. They in order to achieve poetry pass through geometry, euclidean or not. On the other hand those who have realized the richness of chance and disorder, certainly not unaware of the re-evaluation — made by scientific disciplines — of random processes. They have accepted every suggestion which comes freely from the material, squirting tubes of color onto clean canvases, cutting, beating, piercing and murning cloth wood and metals, mounting and hanging fragments of actual objects, which have been broken and re-embodied.

In both cases an attempt was made to refute the idea that society achieved about « beauti-

L'arte contemporanea ci aveva abituato a riconoscere due categorie di artisti: da un lato quelli che vanno alla ricerca di nuove forme affidandosi ad un ideale quasi pitagorico di armonia matematica, inventano configurazioni sorrette da rapporti segreti, e per giungere alla poesia passano attraverso la geometria, euclidea o no; dal lato opposto invece gli artisti che hanno riconosciuto la fecondità del caso e del disordine, non ignari certamente

della rivalutazione — fatta dalle discipline scientifiche — dei processi casuali e statistici e che hanno accettato ogni suggerimento che provenisse liberamente dalla materia, sprizzando tubetti di colore su tele vergini, colpendo, lacerando, bucando e ustionando stoffe legni e lattoname, inquadrando e appiccando brandelli di oggetti reali, spezzati e giustapposti.

I due atteggiamenti parevano non avere alcun punto in comune, salvo uno — storicamente assai plausibile: in entrambi i casi cioè si tentava di negare la concezione, pacifica e acquisita, che una società si era fatta delle « forme belle », per proporre altri modi di formare, altre possibili configurazioni del reale, da un lato scoprendo la poeticità di forme geometrizzanti, dall'altro scoprendo le possibilità formali dell'informe, cercando quindi di dare una forma, una nuova forma, a quello che abitualmente era considerato come disordine allo stato puro.

Quindi, pur battendo vie così diverse, maniaci del programma matematizzante e « urlatori » della dilacerazione plastica, perseguivano in fondo uno stesso fine: allargare all'uomo contemporaneo il campo del percepibile e del godibile. Questo al di fuori di ogni altra differenza di scuola e corrente; al di fuori di quel divergere delle intenzioni per cui, come è stato notato, in fondo i mistici della forma compiuta e misurata si avviavano a integrare le forme di loro invenzione nell'ambito di una società industriale accettata senza riserve; mentre gli anarchici della forma dissolta e oltraggiata protestavano in fondo contro l'ordine costituito che non potevano accettare. Ma tiene una simile dicotomia? o non piuttosto i primi in realtà riuscivano, passando dal quadro astratto alla forma concretissima della forchetta o del frullino, a reintegrare l'arte del loro tempo in un contesto sociale, iniziando democraticamente chiunque all'apprezzamento di nuovi rapporti tra forma ed uso, mentre i secondi, ritirati nella roccaforte del loro sdegno, celebrando una protesta individualissima, non divenivano in ultima analisi gli artisti modello vagheggiati proprio da quella società contro cui apparentemente protestavano, artisti rivoluzionari e angosciati, ma a casa propria e senza rapporto con gli altri?

Sono problemi che, al di fuori delle « scommesse » individuali, dovranno attendere di essere visti in prospettiva storica. Ma che da entrambi i lati si perseguisse una liberazione dell'uomo dalle abitudini formali acquisite, questo sì. Una esigenza di rottura degli schemi percettivi. E se le abitudini percettive ci incoraggiavano a godere una forma ogni qual volta essa si presentasse come qualcosa di compiuto e chiuso, ebbene, occorre inventare forme che invece non lasciassero mai riposare l'attenzione ma apparissero sempre diverse da se stesse. E così, mentre gli informali elaboravano una « movimentazione » del quadro sul piano bidimensionale della tela,

ception, pacifique et acquise, qu'une société s'était faite des « formes belles », pour proposer de nouveaux moyens de former, d'autres possibles configurations du réel, découvrant d'une part la poésie des formes d'inspiration géométrique, de l'autre les possibilités formelles de l'informe, tâchant donc de donner une forme, une nouvelle forme, à ce qui habituellement était considéré comme désordre à l'état pur.

C'est ainsi que, tout en suivant des traces si différentes, maniaques du programme mathématisant et « rock and rollers » de la laceration plastique, ils poursuivaient au fond une même fin: agrandir pour l'homme contemporain le domaine du perceptible et de l'utilisable. Ceci en dehors de toute autre différence d'école ou de courant; en dehors de cette divergence des intentions pour lesquelles, comme l'on a remarqué, les mystiques de la forme accomplie et mesurée auraient fini au fond par intégrer les formes de leur invention dans le cadre d'une société industrielle acceptée sans réserves; tandis que les anarchistes de la forme dissoute et outragée protestaient au fond contre l'ordre constitué qu'ils ne pouvaient accepter. Mais une semblable dichotomie peut-elle résister? ou plutôt les premiers, en passant du tableau abstrait à la forme plus que concrète d'une fourchette ou d'un mixer, arrivaient en réalité à réintégrer l'art de leur temps dans un contexte social, en initiant tout le monde, démocratiquement, à l'appréciation de nouveaux rapports entre forme et usage, tandis que les seconds, retranchés dans la citadelle de leur dédain, célébrant une protestation purement individuelle, ne devenaient-ils pas finalement ces artistes modèles que la société même contre laquelle ils protestaient apparemment chérissait, des artistes révolutionnaires et angossés, mais seulement chez eux et sans aucun rapport avec les autres? Ce sont des problèmes qui, à part les « paris » individuels, devront attendre d'être vus dans une perspective historique. Mais que tous, de chaque côté, aient recherché une libération de l'homme de ses habitudes formelles acquises, ceci est vrai. Une exigence de rupture des schémas perceptifs. Si les habitudes perceptives nous poussaient à apprécier une forme toutes les fois qu'elle se présentait comme quelque chose d'accompli et de fini, il fallait alors inventer des formes qui au contraire ne laissent jamais l'attention se reposer, mais nous paraissent chaque fois différentes d'elles mêmes. C'est ainsi que, tandis que les informels élaboraient un « mouvement » du tableau sur le plan bidimensionnel de la toile, en représentant un espace et une dialectique de signes capable de guider l'oeil dans une inspection toujours renouvelable, les inventeurs de formes mathématiques s'essayaient dans la voie de la « movimentation » tridimensionnelle, en construisant des structures immobiles qui, vues de plusieurs perspectives, paraissaient mouvables et changeantes, ou même des structures mobiles, « cinétiques ». C'est ainsi que tandis que les premiers construisaient des oeuvres « ouvertes » dans le sens qu'il disposaient des « con-

ful forms », in order to propose other ways of creating new possibilities of giving form to reality; on one hand, discovering the poetic possibilities of geometric forms, on the other, discovering the formal possibilities of the informal, thus trying to give a form, a new form to what was generally considered to be « disorder ».

Thus, while following such different paths, the two streams of artists really pursued the same aim to enlarge the patterns of perception and enjoyment. Naturally, in relation to social situation, their position was different: the « mystics » upholding self-contained and measured form actually integrated the forms of their invention within an industrial society which was accepted without reservation; while the anarchists who wanted to disintegrate form really protested against an established order which they could not accept. But does such a dichotomy hold? or perhaps, the first category — passing from the abstract painting to the most concrete form of the fork or the beater-integrated the art of their time within a social context, and introduced new relationships between form and function in a democratic way; and the second category withdrawn and disdainful produced in the last analysis the type of artists yearned for by the society which they were apparently protesting against?

These are problems which, aside from individual challenges, should be left to an historical judgement. But it is indeed true that both sides seek the liberation of man from acquired formal habits. And consequently, the breakdown of perceptual schema. If perceptual habits encouraged one to appreciate a form as something fixed, then it was necessary to invent forms which never allowed one's attention to rest, forms always appearing different from themselves. Thus, while the informals were elaborating a way of obtaining « motion » of a two-dimensional plane of canvas, embodying a dialectic of signs capable of leading the eye to an everrenewed inspection, the inventors of mathematical forms were trying to find ways of three-dimensional « motion », constructing non-moving structures which, seen from a certain perspective, looked as moving, or « kinetic » structures.

In this way, while the former constructed works which were « open » in the sense that they displaced constellations of elements in many relationships, the latter were creating works which were not only « open » but directly « in motion ».

But an object that moves, moves either according to certain fixed schemes determined by a motor (and then is reduced to a mechanical pretext which quickly exhausts its possibilities of improvisation); or moves due to natural forces, unpredictable by themselves, or vaguely predictable in relation to the dynamic possibilities of the object, as a structure determined by physical laws. And here

configurando uno spazio e una dialettica di segni capaci di condurre l'occhio in una ispezione sempre rinnovabile, gli inventori di forme matematiche tentavano le vie della « movimentazione » tridimensionale, costruendo strutture immobili che, viste da più prospettive, apparivano mutevoli e cangianti, o addirittura strutture mobili, « cinetiche ».

Così mentre i primi costruivano delle opere « aperte » nel senso che disponevano costellazioni di elementi dai rapporti multipli, i secondi costruivano opere non solo « aperte » ma addirittura « in movimento ».

Ma un oggetto che si muove, o si muove in base ad alcuni schemi fissi previsti da un motore (e allora si riduce a un pretesto meccanico che esaurisce subito le sue possibilità di « improvvisazione »), o si muove sollecitato da forze naturali, imprevedibili di per se stesse, o vagamente presumibili in rapporto alle possibilità dinamiche dell'oggetto in quanto struttura sottomessa a determinate leggi fisiche. Anche qui di nuovo la vecchia dicotomia: o la regola matematica, o il caso.

Ma è proprio vero che regola matematica e caso si escludono? In effetti si danno in natura fenomeni che avvengono a caso e di cui tuttavia è prevedibile il decorso in base a regole statistiche, che appunto misurano con un sufficiente margine di certezza matematica il disporsi degli accadimenti casuali. Quindi, nelle vicende del caso può essere individuato, a posteriori, una sorta di programma, tanto che esistono i metodi per vincere alla roulette.

Non sarà dunque impossibile programmare, con la lineare purezza di un programma matematico, « campi di accadimenti » nei quali possano verificarsi dei processi casuali. Avremo così una singolare dialettica tra caso e programma, tra matematica e azzardo, tra concezione pianificata e libera accettazione di quel che avverrà, comunque avvenga, dato che in fondo avverrà purtuttavia secondo precise linee formative predisposte, che non negano la spontaneità, ma le pongono degli argini e delle direzioni possibili.

Possiamo così parlare allora di **arte programmata**: e ammirare le sculture cinetiche che un uomo di un prossimo futuro si terrà in casa, in luogo delle vecchie stampe o dei capolavori contemporanei riprodotti su tela. E se qualcuno osserverà che questa non è pittura, e non è nemmeno scultura, non ci sarà da preoccuparsi. Già sin d'ora si potrebbe lanciare un concorso per trovare un nuovo nome; ma per carità non lasciamoci impressionare da una questione di nomi.

C'è infine un ultimo problema: non è pittura, non è scultura, ma almeno è arte? Badate, non ci si chiede qui se sia « grande arte », ma se una operazione del genere rientri grosso modo nella categoria dell'arte. In realtà è sempre molto pericoloso elaborare una defi-

stellations » d'éléments aux rapports multiples, les seconds construisaient des oeuvres non seulement « ouvertes », mais carrément « en mouvement ».

Mais un objet qui bouge, ou il se déplace selon des schémas fixes prévus par un moteur (et il se réduit alors à un prétexte mécanique qui épuise immédiatement ses possibilités de « improvisation »), ou se déplace parce que sollicité par des forces naturelles, imprévisibles en elles-mêmes, ou vaguement probables par rapport aux possibilités dynamiques de l'objet en tant que structure soumise à des lois physiques déterminées. Ici, à nouveau, la vieille dichotomie: ou la règle mathématique, ou le hasard.

Mais est-il décidément vrai que la règle mathématique et le hasard s'excluent? Il y a en effet dans la nature des phénomènes qui arrivent par hasard mais dont on peut cependant prévoir le cours grâce à des règles statistiques qui, justement, mesurent avec une marge suffisante de certitude mathématique la disposition des événements casuels. C'est ainsi que dans les vicissitudes du hasard on peut individuer à posteriori une sorte de programme; aussi existe-t-il des systèmes pour gagner à la roulette. Il ne sera donc pas impossible de délimiter avec la pureté linéaire d'un programme mathématique, des « champs des cas possible » dans lesquels peuvent se vérifier des processus casuels. C'est ainsi que nous aurons une singulière dialectique entre cas et programmes, entre mathématique et hasard, entre conception planifiée et libre acception de ce qui arrive, étant donné qu'au fond il n'arrive rien qui ne soit selon de précises lignes formatives prédisposées, qui ne nient point la spontanéité, mais qui la contiennent et lui donnent des directions possibles.

Nous pouvons alors parler d'**art programmé**: admirer les sculptures cinétiques que l'homme de demain aura chez lui à la place d'estampes anciennes ou de chefs-d'oeuvre contemporains reproduits sur toile. Et si quelqu'un observera que ce n'est pas de la peinture, ni de la sculpture, il ne faudra pas s'en préoccuper. Dès maintenant on pourrait ouvrir un concours pour trouver un nom nouveau; mais surtout ne nous laissons pas impressionner par une question de noms.

Un dernier problème se pose enfin: ce n'est pas de la peinture, ce n'est pas de la sculpture, mais est-ce au moins de l'art? Prenez garde, il ne s'agit pas ici de savoir si c'est du « grand art », mais si une opération de ce genre peut faire part, grosso modo, de la catégorie art. En réalité il est toujours fort dangereux d'élaborer une définition de l'art et voir ensuite ce qui peut y être compris ou pas. Une personne avisée fait une analyse historique et sociologique de ce qu'une époque, ou une civilisation déterminée, entendait par art, et ce n'est qu'après qu'elle cherche une définition qui comprenne aussi le phéno-

once again the old dichotomy: either mathematical rule, or chance.

But is it really true that mathematical rule excludes chance? In effect, there are in nature, phenomena which happen by chance whose behaviour is predictable on the basis of statistical rules, which, as a matter of fact, measure with a sufficient margin of security the disposition of random events. Hence, in the vicissitudes of chance one can « a posteriori » distinguish a kind of program, such as those which exist for winning at roulette. Would it not be possible, therefore, to delineate, with the linear purity of a mathematical program, « fields of events » where random processes can happen? Thus we would have a singular dialectic between chance and program, between mathematics and accident, between planned conceptions and free acception of what will occur, anyway might occur, given that basically it will occur directly following precise, predisposed formative patterns, which do not negate spontaneity, but rather enlarge its boundaries and possible directions.

Thus we can speak of « programmed » art, and admire the kinetic sculptures that a man of a coming future will install in his house, in place of the old prints or the modern masterpieces reproduced. And if someone should observe that this is not painting, nor even sculpture, it should be of no concern. One could then start a contest to find a new name, but let us not be frightened by a question of names.

Then there is one final problem: it is not painting, it is not sculpture, but at least is it art? Mind you, one does not ask that it be « fine art », but only if an operation of that kind re-enters somehow into the world of art. It is always very dangerous to establish a definition of art and then see afterwards what belongs to and what does not. The cautious person makes an historical and sociological analysis of what a certain civilization or epoch considers as art, and then proceeds to make a definition, which includes whatever phenomena is discovered. Nevertheless, for the moment one could say « within the limits of the 20th century a formative practice was affirmed which gave first place to mobile objects, according to a dialectic of planning and casuality, which the public, or a part of the public 'consumed' as art, employing these objects as a concrete stimulus for considerations of a formal nature, for imaginative satisfaction, and — often — for epistemological reflections ». One ought to add that within the limits of this civilization aesthetic pleasure was no longer — or at least — not always — derived from the vision of complete and completed objects, but rather from the image of organisms in the process of indefinite completion; and the quality of a work did not consist in being an expression of a law whose basis remained immutable and intangible, but in a kind of « propositional function » ac-

nizione dell'arte e poi vedere cosa vi rientri e cosa no. La persona assennata fa una analisi storica e sociologica su cosa una determinata epoca o civiltà intenda per arte, quindi passa a cercare una definizione che comprenda anche il fenomeno scoperto. Pertanto si dovrà dire, per ora: « nell'ambito della civiltà occidentale del XX secolo si è andata affermando una pratica formativa capace di porre capo ad oggetti mobili — secondo una dialettica di programmazione e casualità — che il pubblico o parte del pubblico "consumava" abitualmente come arte, usandoli cioè come stimolo concreto per considerazioni di ordine formale, compiacimenti immaginativi e — spesso — riflessioni di ordine conoscitivo. Segno pertanto che nell'ambito di questa civiltà il piacere estetico non era più — o, almeno, non sempre — procurato dalla considerazione di organismi completi e completati, ma dalla visione di organismi in via di completamento indefinito; e la qualità di un'opera non consisteva nell'essere espressione di una legge in base alla quale essa rimaneva immutabile e intangibile, ma di una sorta di « funzione proposizionale » in base alla quale essa tentava continuamente l'avventura della mutevolezza, sia pure secondo determinate linee di orientamento ».

Il critico futuro che elaborerà tale definizione — e in base ad essa procederà a ridimensionare la nozione di forma e di arte in uso nei suoi tempi — non si stupirà affatto di tutto ciò. Egli penserà che ben a ragione gli uomini del ventesimo secolo traevano piacere dalla visione, non più di una forma, ma di tante forme compresenti e simultanee, perchè questo fatto non significava affatto una deprivazione del gusto, ma la sua adeguazione a tutta una dinamica percettiva che le nuove condizioni tecnologiche e sociali avevano promosso.

Questo critico ricorderà con un sorriso come fossero frequenti, nelle case di quest'epoca, le querelles tra una madre e suo figlio, la prima sostenendo che non capiva come fosse possibile leggere e sentire contemporaneamente la radio, il secondo trovando naturalissimo questo fatto, perchè era ormai educato a una ginnastica percettiva che gli permetteva di comprendere e apprezzare parallelamente due **gestalt** bilanciando dutilmente la sua attenzione (ma la madre, rimasta estranea a questa educazione, continuava a sospettarlo di malfede).

Ricorderà, il nostro critico, come l'uomo dei secoli più antichi fosse sempre preoccupato, camminando, di « guardare dove si mettono i piedi », per timore di inciampare, e quindi di fissare l'attenzione davanti a sè — salvo affidarsi ai meccanismi dell'abitudine — perchè se no sarebbe caduto nella pozzanghera, come Talete intento a meditare di astronomia; e ricorderà come invece l'automobilista del secolo ventesimo avesse imparato a porre attenzione a due ordini di forme in movimento, quello del nastro stradale davanti a sè e quello del nastro stradale dietro di sè, riflesso nello spec-

public — consommait habituellement comme art, c'est-à-dire en les employant comme stimulus concrets pour des considérations d'ordre formel, pour des satisfactions imaginatives et — souvent — pour des réflexions relevant de l'epistémologie. Ce qui revient à dire que dans le cadre de cette civilisation le plaisir esthétique n'était plus procuré — ou du moins il ne l'était pas toujours — par la considération d'organismes complets ou complétés, mais par la vision d'organismes qui allaient se complétant indéniment. Une oeuvre n'était donc pas jugée en tant qu'expression d'une loi selon laquelle elle restait immuable et intangible, mais en tant que sorte de fonction propositionnelle selon laquelle elle pouvait indéfiniment se transformer, tout en suivant des directions déterminées ».

Le critique futur qui élaborera cette définition — et sur cette base il adaptera sa notion de forme et d'art de son époque — ne s'en étonnera en aucune façon. Il pensera, et à bon droit, que l'homme du XX^e siècle trouvait plaisir à regarder non plus une forme, mais plusieurs formes simultanées et coéxistantes; que cela n'était en aucune façon un indice de dépravation du goût, mais de son adaptation à toute une dynamique perceptive que les nouvelles conditions technologiques et sociales avaient provoquée.

Le sourire sur les lèvres, il se souviendra des fréquentes querelles de cette époque entre mère et fils: la première soutenant qu'elle n'arrivait pas à comprendre comment on pouvait lire et en même temps écouter la radio, le deuxième trouvant la chose fort naturelle, parce que, désormais habitué à une gymnastique perceptive qui lui permettait de comprendre et d'apprécier parallèlement deux Gestalt, il pouvait aisément équilibrer son attention (mais la mère, étrangère à semblable éducation, continuait à le soupçonner de mauvaise foi). Notre critique se souviendra de l'homme des siècles passés toujours préoccupé, lorsqu'il marchait, de « regarder où il mettait ses pieds », et par conséquent de fixer son attention au devant de lui — à moins qu'il ne s'abandonnât aux mécanismes de l'habitude — parce que sinon il serait tombé dans une flaque, tout comme Thalès plongé dans ses méditations astronomiques. Tandis que l'automobiliste du XX^e siècle avait appris à prêter attention à deux ordres de formes en mouvement: la route se déroulant devant lui, et celle reflétée dans son rétroviseur, derrière lui. Sans compter que s'il avait aussi un rétroviseur fixé sur la partie antérieure gauche, notre homme aurait été capable de percevoir en même temps la route se déroulant derrière lui selon un deuxième axe de perspective: en coordonnant ainsi trois efforts perceptifs tout en goûtant le panorama, l'élasticité du moteur que son pied sur la pédale lui révélait, et même en faisant un certain calcul mathématique en suivant continuellement de l'oeil le compteur de vitesse, sans jamais — au grand jamais — perdre complètement de vue les autres séries de formes en mouvement.

ording to which it continually attempted the adventure of mutability, following determined lines of orientation.

The future critic who will elaborate such a definition — and on the basis of which will proceed to redimensionalize the notion of form and of art used in his time — will not be at all surprised at this. He will find proper that the men of the 20th century derived pleasure from the sight, not of one form but of many forms compresent and simultaneous, and that this fact did not at all signify a deprivation of taste, but its adequacy to a new dynamics of perception which the new technological and social conditions allowed.

This critic will remember with a smile how common were the « querelles » in the homes of that epoch, between the mother and her son, the former insisting that she did not understand how it could be possible to read and listen to the radio at the same time, and the latter finding this completely natural, because by now he was educated to a kind of perceptual gymnastics which allowed him to understand and appreciate side by side two « gestalt », aptly balancing his attention (but the mother, since the beginning a stranger to this education, continued to suspect him of trickery).

He will remember, our critic, how the men of former centuries were always so worried to « look where you put your feet », afraid to stumble, concentrating their attention on what was in front of them, except when clinging to the mechanisms of habit — otherwise they would fall into the ashes, like Thales intent on the stars. He will remember how the 20th century driver, instead, had learned to give his attention to two orders of form in motion, that of the ribbon of road in front of him, and that in back of him, reflected in the rear-view mirror; and that, when there was another mirror on the back left of the car, the driver was capable of perceiving the road in back of him following a second perspective axis, thus co-ordinating three perspective forces, and at the same time enjoying the view, and the hum of the motor responding to the pressure he applied to the accelerator, even following a mathematical calculation with an eye continually on the speedometer, without ever losing view completely of the other orders of form in motion.

Will this descendent of ours lament the loss of that capacity that former men had to concentrate on a single object and to enjoy it down to its most minute fibres, with an eye both affectionate and exclusive? This is a possibility that cannot be denied. What the critic should realize is that art in the 20th century was attempting to propose to man the vision of more forms simultaneously and in continuous becoming, because this was the condition to which he was submitted, to which even more he submitted his sensibility.

chietto; chè, quando lo specchietto fosse stato presente anche sul lato sinistro anteriore, il guidatore sarebbe stato capace di percepire contemporaneamente il nastro stradale posteriore lungo un secondo asse prospettico: coordinando così tre sforzi percettivi e riuscendo nel contempo ad apprezzare il panorama, a godere dell'elasticità del motore « patita » attraverso la pianta del piede, a seguire persino un certo calcolo matematico con l'occhio di continuo spostato sul tachimetro — senza mai, dico mai, perdere completamente di vista gli altri ordini di forme in movimento.

Rimpiangerà, questo nostro discendente, la capacità che aveva l'uomo antico di sapersi fissare su una sola forma e goderla in tutte le sue nervature più minute, con occhio affettuoso ed esclusivo? Ma è una possibilità che non ci viene affatto sottratta. Quello che il critico dovrà riconoscere è che l'arte, nel ventesimo secolo, doveva tentare di proporre all'uomo la visione di più forme contemporaneamente e in divenire continuo, perchè questa era la condizione a cui veniva sottomessa, a cui sarebbe stata ancor più sottomessa, la sua sensibilità. Quanti tramonti e quante albe hanno visto Titov e Glenn nel giro di poche ore? Non è vero che le forme omologate dalla tradizione siano le migliori perchè riflettono la stabilità dei cicli naturali. La stabilità del ciclo solare vale come punto di riferimento per la sensibilità di un uomo che sta fermo sul pianeta mentre il pianeta si muove. Ma un uomo che muove col pianeta e in direzione opposta, a velocità superiore? Tutto il suo modo di pensare, di percepire, di far funzionare i riflessi cambierà. E tanto meglio se i geometri delle forme, i pianificatori delle polveri di ferro, gli architetti delle sfere giustapposte, i lirici dei motorini elettrici che muovono nastri colorati, olli, superficiali di rete, perspex, luci, lastre, tasselli e cilindri, lo avranno abituato a considerare che le forme non sono qualcosa di immobile che aspetta di essere visto, ma anche qualcosa che **si fa** mentre noi lo ispezioniamo.

Si vuole forse dire che queste sono costruzioni didattiche per astronauti o figli di astronauti? In America era sbarcato Colombo con qualche decina di galeotti, e già tutto il modo di pensare dell'uomo occidentale stava mutando. Per tutti, anche per chi non avrebbe mai abbandonato il proprio villaggio. Ma già prima che — di fatto — il mondo si allargasse, gli artisti avevano già da tempo tentato le vie della dolce prospettiva.

Non so bene come abbia fatto, ma è sempre stata l'arte, per prima, a modificare il nostro modo di pensare, di vedere, di sentire, prima ancora, certe volte cento anni prima, che si riuscisse a capire che bisogno c'era.

Umberto Eco

Notre descendant regrettera-t-il la capacité de l'homme d'autrefois qui savait se concentrer sur une seule forme et jouir de ses nervures les plus fines d'un oeil affectueux et exclusif? Mais cette possibilité ne nous est point soustraite. Notre critique devra cependant reconnaître que l'art au XX^e siècle devait proposer à l'homme la vision de plusieurs formes simultanément et continuellement en évolution parce que telle était la condition à laquelle sa sensibilité était soumise — et l'aurait été toujours plus. Combien de levers et de couchers de soleil ont vu Titov et Glenn en quelques heures? Il n'est point vrai que les formes omologuées par la tradition sont les meilleures parce qu'elles reflètent la stabilité des cycles naturels. La stabilité du cycle solaire est un point de repère pour l'homme qui est immobile sur la planète tandis que celle-ci tourne. Mais un homme qui tourne avec elle, et en sens inverse, et à une vitesse supérieure? Sa façon de penser, de percevoir, de faire fonctionner ses reflexes changera.

Tant mieux si les géomètres des formes, les planificateurs des poudres de fer, les architectes des sphères juxtaposées, les poètes des moteurs électriques qui mettent en mouvement des rubans colorés, huiles, surfaces de treillis, perspex, feux plaques, tasseaux, cylindres, l'auront habitué à considérer les formes non pas comme quelque chose qui attend d'être vu, mais comme quelque chose qui se fait tandis que nous le considérons.

Voudra-t-on dire qu'il s'agit d'appareils pour entraîner les astronautes ou leurs fils? Christophe Colomb débarquait en Amérique avec une poignée de galériens, et déjà la façon de penser de l'homme occidental changeait. Pour tout le monde, même pour ceux qui n'auraient jamais abandonné leur village natal. Mais avant même que le monde s'élargît effectivement, les artistes avaient depuis longtemps essayé la voie de la « douce perspective ». On ne sait pas exactement comment, mais ce fut toujours l'art qui, le premier, a modifié notre façon de penser, de voir, de sentir, avant même, et parfois avec un siècle d'avance, que l'on arrivât à comprendre pour-

How many dawns and dusks did Titov and Glenn see in a trip of a few hours? It is not true that forms approved by tradition are the best because they reflect the stability of natural cycles. The stability of the solar system is valid as a point of reference for a man who is standstill on the planet while the planet moves. But what of a man who moves like the planet in the opposite direction, at a faster speed? All his modes of thinking, of perceiving, of reflexive functioning would change. And it would be much better if the geometers of form, the planners of iron dust, the architects of re-embodied spheres, the lyricists of little electric toys that move colored ribbons, net surfaces, lights plate glass, tassels and cylinders, had accustomed him to consider that forms are not something immobile that awaits to be seen, but also something « becoming » while we watch it.

Is this to say perhaps that these are didactic constructions for astronauts or sons of astronauts? Columbus disembarked in America with something like ten galley slaves and the ways of thinking for the western man was changing. For all, even for those who would never abandon their villages. But even before the world really got larger, the artists had already tried the ways of « dolce prospettiva ».

We don't really know how it is so, but it has always been art which has first modified our mode of thinking, of seeing, of feeling, still long before, sometimes 100 years before, one could understand why.