

ARTIFICIO E NATURA

ROSSANA BUONO

Con un atteggiamento di assoluta precocità per l'estensione di questi due termini concettuali a moderni linguaggi e settori limetropi dell'Arte Contemporanea e dell'Architettura, Gillo Dorfles nel 1968 affronta la problematicità del rapporto tra Artificio e Natura nella sua totalità¹.

Nella letteratura artistica di tutti i tempi l'interpretazione di tale rapporto ha costituito uno dei motivi dominanti, assumendo, nel succedersi dei secoli, differenti valenze ideologiche.

Quello che invece costituisce il vero interesse per Dorfles non è la *mechané* di aristotelica memoria, ma quella *physis* che si emancipa dalle leggi della natura, cioè una artificialità «garantita dalla presenza dell'uomo, dalla umanizzazione di ogni tecnica in seguito all'intervento dell'uomo»². Egli si sofferma su una caratteristica della propria epoca – metà Novecento –, quella di creare

¹ La prima edizione di *Artificio e Natura* viene pubblicata da Giulio Einaudi editore, nel 1968, nei «Saggi» n. 426. Segue una prima edizione nei «Reprints» nel 1977 e una seconda edizione, nel 1979, ristampa identica alla precedente.

² DORFLES 1979, p.43.

‘oggetti’ e ‘eventi’ che hanno perso la naturalità, assumendo una tipicità fittizia di contraffazione: per esempio, i manufatti in materie plastiche, comprese le opere d’arte d’avanguardia anni Sessanta, e i prodotti dei mezzi di comunicazione, radio, televisione e pubblicità che vengono percepiti come naturali (sono camuffati come tali). Nel primo caso Gillo Dorfles indica le opere di Claes Oldenburg, di Piero Gilardi, di Lucio Del Pezzo fatte rispettivamente in plastica, gommapiuma, legno come una materializzazione tridimensionale (da lui definita oggettualizzazione dell’arte) che rappresenta una linea di sviluppo dell’*object trouvée* dell’arte dadaista e della esaltazione degli oggetti onirici nella pittura surrealista da Salvador Dalí in poi³.

Nei musei, nelle gallerie d’arte codesti ‘oggetti’ esposti, che un tempo avevano la funzione di innescare relazioni allegoriche e metaforiche – sottolinea Dorfles – al di là del valore formale, oggi vengono a costituire paradossalmente vere e proprie opere d’arte.

Dunque, la cosiddetta artificialità consiste nel fatto che questi ‘oggetti’ sono «usati per quello che non sono, usati non per quello che si intendeva fossero ed esprimessero»⁴.

Nel secondo caso, per quanto riguarda le immagini televisive e filmiche, vale lo stesso processo di travisamento del dato naturale. Lo studioso sottolinea come la «presa diretta», tipica connotazione del medium televisivo, viene spesso spacciata per tale quando invece si tratta di scene pre-registrate. Quello che dovrebbe essere ‘reale’ ed ‘autentico’ è frutto di manipolazione artefatta che sa ben agire sul fatto percettivo in maniera tale da alterarlo.

L’estensione al mondo del cinema delle stesse riflessioni critiche porta Dorfles a insistere sulle differenze tra tempo «naturale» della nostra esistenza e tempo «filmico» dovute alla necessaria tecnica del montaggio. Anche il messaggio pubblicitario in questo suo libro è sottoposto ad una analoga analisi nella distinzione dei due poli: verità e finzione, condividendo a questo

³ DORFLES 1979, pp. 43-64.

⁴ DORFLES 1979, pp. 44.

proposito le idee di Umberto Eco⁵, che supera la definizione classica del segno iconico a favore del *denotatum* dell'oggetto rappresentato.

La pubblicità, il disegno industriale e i media iniziano, negli anni Sessanta, a diventare sorprendentemente fenomeni studiati dall'Estetica. Dunque, Gillo Dorfles in *Artificio e Natura* dedica ad essi alcuni capitoli per approfondire tematiche relative alla semantica, alla oggettualizzazione rispetto all'elemento naturale e all'elemento artificiale. Ne fanno parte anche il 'Comico', preso in considerazione come dialettica tra natura e anti-natura, e la 'Musica' come linguaggio messo in relazione con il 'pittorico' e 'letterario' nella modalità spaziali e temporali. Nel suo libro *Intervallo Perduto* (1989) verrà poi affrontato l'aspetto diffusivo della musica negli ambienti moderni senza soluzione di continuità e in assenza del tempo necessario per la rielaborazione che consentirebbe di evitare il rischio di omologazione. L'uomo vive nel presente, in un tempo demoniaco, privo di sosta, dove non è prevista la preghiera o la meditazione. I linguaggi – fumetto, moda, pubblicità – divengono obsoleti, perché subiscono le influenze del tempo. Anche le Arti invecchiano; l'Arte vive nel 'transeunte' in uno squilibrio tra sociale-politico ed estetico, che rispecchia l'angoscia esistenziale dell'uomo nella vita moderna.

Ci soffermeremo preferibilmente sugli argomenti di riferimento alla fenomenologia dell'arte, dell'architettura e del paesaggio urbano, che hanno nella trattazione di Dorfles il comune denominatore dell'elemento tecnologico, da cui non si può sfuggire, ormai entrato di «soppiatto nel panorama estetico»⁶ come lui sostiene. E fa una chiara distinzione tra le opere dell'arte cinetica e programmata, che eludono il fine utilitaristico della tecnologia per ricercarne uno ludico ed estetico, e quelle di «quadri-oggetto», i cui artisti Mari, Castellani, Bonalumi, Tucker, Caro, Stella, Kelly, etc., si attestano su posizioni plastico-cromatiche – le cosiddette «Strutture Primarie» – come risultato di un uso

⁵ Cfr. ECO 1967.

⁶ DORFLES 1979, p. 62-63.

meccanico finalizzato alla costruzione di un vero e proprio oggetto artistico.

Queste due tendenze, che si basano sulla tecnologia esclusivamente a fini artistici, si sono imposte, alla fine degli anni Sessanta, contrastando la scena all'Informale e alla Pop Art, decisamente basate sulla aleatorietà, casualità. Gillo Dorfles, però, osserva al contrario che si possono verificare casi di «eccessiva consapevolezza e di meticolosa preoccupazione circa i meccanismi atti al raggiungimento d'un particolare *telos*. Per cui l'opera stessa ne viene ad essere coartata, in quanto perde ogni spontaneità e rimane vincolata da una eccessiva programmazione»⁷. Poi esorta gli artisti a non lasciarsi andare ai facili effetti ottici e trucchi percettivi che ammaliano l'osservatore, ma che non posseggono qualità estetiche. Si tratta, noi constatiamo, di un fenomeno che oggi, negli anni Duemila e a partire dai tre decenni precedenti, caratterizza il mondo dell'arte contemporanea e della critica: la confusione tra lo *shock* del meccanismo elettronico costituente l'opera multimediale che cattura la visione e il significato intrinseco, concettuale ed estetico dell'opera d'arte stessa. La soluzione ideale consiste nella consapevolezza di tali usi e mezzi e nelle loro finalità, in modo tale che l'uomo conservi il giusto rapporto con le cose dell'Arte e con quelle della Natura. Questo è possibile attraverso una 'naturalizzazione' dei prodotti umani e industriali.

Se noi dovessimo, in questa epoca del terzo millennio, ripensare al rapporto uomo-natura, adotteremmo le stesse categorie dell'«etico», dell'«estetico» e del «tecnico» così come sono state prese in considerazione da Gillo Dorfles e applicate a una particolare visione dell'Arte, aderente al binomio «Artificio-Natura».

Possiamo fare rispecchiare tale binomio in «industriale-artigianale» oppure in «artificializzazione della natura - status primitivo di natura» e circoscrivere due aree in cui virtualmente si possono collocare le opere d'arte contemporanea a seconda della tendenza: quella della riproducibilità in serie, che vede discendere

⁷ DORFLES 1979, p. 7.

da ciò che può fare la macchina fotografica quelle opere del Bauhaus, dell'Arte Programmata, Cinetica, Pop Art, linea che prosegue con un'altra pietra miliare, il video, da cui poi discendono tecnologicamente la Videoarte, la Webart e l'Arte Interattiva. E possiamo rintracciare quella tendenza alla 'naturalità' nella Body Art, nella Land Art, Arte Povera e Art in Nature. Gillo Dorfles è stato anche un artista che ha dipinto prediligendo la corrente del MAC (Movimento Arte Concreta, 1948-1958), anche se ha nel suo ultimo decennio sostenuto: «Non ho mai creduto che la mia arte fosse utile per l'umanità». Coerente, dunque, con la concezione che nella creazione deve esserci anche il divertimento e una volontà del gioco, si è misurato in tal modo in prima persona, continuando a dipingere oltre i cento anni compiuti. Ha affermato che il figurativo non corrisponde all'attualità e che il colore non ha niente a che fare con la forma. Ha dichiarato che il *Postmodern* ha dato risultati negativi e che oggi ci troviamo di fronte a delle 'trovate'⁸.

Su un piano di sapiente analogia e dialettica interrelazione si pone il binomio «Artificio-Natura» applicato ai rapporti tra Architettura e Natura. La Natura è il luogo dell'operare umano che si esplica attraverso l'esperienza 'tecnica'; l'uomo come *artifex* e demiurgo si deve misurare con essa. E sulla capacità dell'uomo di intervenire nell'opera della natura, in quanto *faber* e poi *artifex*, si innesta il mito di grande fascino gnoseologico della nascita dell'Architettura dalla Natura. Al pari della Pittura e Scultura, l'Architettura fonda le sue origini sul principio della mimesi naturale, ma col passare dei secoli ha incrinato questo rapporto raggiungendo il punto di crisi, secondo Gillo Dorfles nei primi del Novecento, al punto tale da divenire «anti-naturale».

Lo studioso prende ad esempio una osservazione di Adolf Loos⁹:

Perché mai qualsiasi catapecchia d'un villaggio alpino (e in genere

⁸ Si vedano le interviste nell'audiovisivo presente nella Mostra "Gillo Dorfles, Essere nel Tempo", a cura di Achille Bonito Oliva al Museo MACRO di Roma (27 novembre 2015-30 marzo 2016).

⁹ DORFLES 1979, p. 21; cfr. LOOS 1961, citazione da ARNHEIM 1964.

qualsiasi costruzione rurale e ‘spontanea’) risulta ‘artistica’, nel senso di ‘naturale’, e non offende la natura circostante come, invece, l’offende qualsiasi costruzione moderna anche d’un ottimo architetto ad eccezione di quelle decisamente tecnologiche.

Può apparire una affermazione di mentalità passatista, invece, è una volontà di distinguere la qualità senza negare la modernità. Infatti Dorfles supera il luogo comune di considerare Natura uno *status* selvaggio ormai totalmente scomparso per aprirsi all’accettazione di «nuove forme di natura meccanizzata o elettronicamente integrata»¹⁰. I nuovi materiali possono restituire dignità all’architettura liberandola dall’obbligo di aderire a un inevitabile ricordo naturalistico e facendola diventare un vero oggetto ‘a sé stante’: «solo allora questi nuovi oggetti architettonici potranno rientrare nel paesaggio, costituendo una nuova natura umanizzata»¹¹.

È il caso di New York, città che non ha dovuto fare i conti con antiche costruzioni antecedenti, perché è stata creata tutta insieme dall’uomo come macrostruttura autonoma rispetto alla natura circostante. Diversamente il rudere che «ridiventa natura» caratterizza la città di Roma (Fori Romani) e Atene (Partenone), mentre la natura trionfa a Rio e a Hong-Kong. Secondo Dorfles sono esempi che indicano come il conflitto uomo-natura-cultura si esprime in ambiente urbano, dove la ‘umanizzazione’, cioè quello che l’uomo vi imprime – palazzi, chiese, strade – va a stratificarsi su antiche civiltà.

Negli Stati Uniti, dove Gillo Dorfles si reca per la prima volta nei primissimi anni Cinquanta, le città di New York, Philadelphia e Baltimora, pur essendo fondate in età moderna, gli apparivano ‘decrepite’, poiché:

[...] il Settecento americano ci appare più remoto del nostro Romanico; il fine Ottocento (Sullivan) è già ‘storico’: una nostra cascina del Seicento è più viva e attuale, meno mummificata di una loro casa

¹⁰ DORFLES 1979, p. 27.

¹¹ DORFLES 1979, p. 183.

d'abitazione di quaranta o cinquanta anni fa. Il cigolio di certi ascensori newyorkesi, le scale di legno elicoidali di certe abitazioni del Greenwich Village, persino certi *fire escape* – del resto elegantissimi – dei grattacieli di Sullivan, sono più fatiscenti e tarlati di nostre scale dell'anno mille¹².

In questo paese, Gillo Dorfles riesce a vedere nella cosiddetta «bellezza artificiale», fatta di grattacieli d'acciaio e di vetro, di ciminiera di opifici, ponti, una coincidenza di nuova 'bellezza naturale', perché tutte queste costruzioni ex novo non confliggono con la natura in un tentativo di forzata integrazione, come accade nelle città europee. La natura 'vera', riferendosi alle praterie americane, alle interminabili dune di sabbia, alle sconfinato coste oceaniche, di cactus giganteschi, non viene percepita in senso intimistico di bellezza naturale a causa del fascino di «un ordine troppo gigantesco, remoto e sidereo» di questi paesaggi rispetto a quelli europei di una infinita dolcezza¹³. Per esempio, il Gran Canyon viene descritto da Dorfles in termini di «morte geologica» e con tutte le connotazioni di '*imago mortis*'¹⁴.

Complessivamente la visione di Dorfles rispetto al tema Artificio e Natura è più ontologico che ecologico, anche se accenna agli inquinamenti atmosferici e alla nafta negli oceani¹⁵. Egli non demonizza il progresso, ma si pone il problema di una armonica sopravvivenza dell'uomo grazie alla capacità di saper «riconvertire in natura» gli elementi artificiali.

A distanza di cinquant'anni dalla formulazione di questi pensieri riscontriamo, nella maggior parte dei casi, ancora validi insegnamenti e indicazioni di modelli dialettici su cui continuare a riflettere.

Bibliografia

ARNHEIM 1964 = R. ARNHEIM, *From Function to Expression*, in «Journal

¹² DORFLES 2018, p. 96.

¹³ DORFLES 2018, p. 117.

¹⁴ DORFLES 2018, pp. 38 e 98.

¹⁵ DORFLES 1979, p. 19.

ROSSANA BUONO

of Aesthetics» XXIII.I, 1964.

DORFLES 1979 = G. DORFLES, *Artificio e Natura*, Milano 1979.

DORFLES 1989 = G. DORFLES, *Intervallo Perduto*, 1989.

DORFLES 2018 = G. DORFLES, *La mia America*, a cura di L. Sansone,
Skira, Milano 2018.

ECO 1967 = U. ECO, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*,
Bompiani 1967.

LOOS 1961 = A. LOOS, *Gesammelte Schriften*, Munchen 1961.