

VISIONI

Il futuro in mostra



pagine 28 e 29

ANDREA CORTELLESA

■ A Palazzo Reale, l'ingresso a *2050. Breve storia del futuro* si trova a fianco di quello alla mostra centenaria di Umberto Boccioni (morto nell'agosto del 1916, per una caduta da cavallo durante un'esercitazione): esplicita l'intenzione di far riflettere nel futuro immaginato dai futuristi, un secolo fa, l'immagine che ne possiamo concepire noi oggi (un po' scontato, ma a ben vedere appropriato, il titolo-cornice del Comune di Milano, *Ritorni al futuro*). A Roma si è appena aperta, invece, *Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea*, dove splendono i colori di un bozzetto di Giacomo Balla dal titolo *Un mio istante*, che poi diverrà la tela *Mio istante del 4 aprile 1928 ore 10 più due minuti*.

Al cuore del futuro futurista si scopre dunque – per un paradosso solo apparente – l'ossessione di cogliere il presente più minuto possibile. Come ricorda Paolo Nori, è stato il più grande dei poeti futuristi, il "trasmentale" russo Velimir Chlebnikov, a dire che nel Novecento non basta più il diario, «ci vuole il minutarario». Ma qualcosa del genere ci suggerisce anche la fisiologia del nostro cervello, per come l'abbiamo conosciuta nello stesso Novecento (ancorché il cervello, per funzionare in questo modo, non ci avesse certo aspettato...). Dal momento in cui succede qualcosa a quello in cui ne cominciamo a prenderne coscienza, passa circa un terzo di secondo: «La nostra vita, dunque, avviene in differita». Così spiega Edoardo Boncinelli: la nostra coscienza del tempo consiste di questo ritardo impercettibile, ma anche della non meno istantanea previsione di ogni nostro movimento: «Il nostro cervello fa la spola, avanti e indietro,

la storia del futuro è uno specchio in frantumi

Visioni | Due mostre, a Milano e Roma, indagano il rapporto dell'uomo con il tempo, documentando l'insuccesso di ogni tentativo di immaginare quello che accadrà. Perché, sostiene Bauman, il "vero domani" non può essere previsto

su quello che ci accade».

Proprio questa composizione di istanti pressoché impercettibili rende il futuro, per noi, altrettanto intangibile del presente (giusta la celebre riflessione di Agostino...). Infatti non ci è possibile immaginarlo davvero, il futuro: se non, appunto, come proiezione di quanto percepiamo ora. Fu il più grande astronomo di primo Ottocento, Pierre-Simon Laplace, a sostenere che, essendo «lo stato attuale dell'universo» nient'altro che «l'effetto del suo passato e la causa del suo futuro», per un intelletto che «dovesse conoscere tutte le forze che mettono in moto la natura [...] nulla sarebbe incerto e il futuro proprio come il passato sarebbe evidente ai suoi occhi». Questo vero e proprio manifesto del determinismo è stato a lungo – ce lo ricorda Zygmunt Bauman – «uno dei pilastri centrali nel plasmare la forma mentis dei tempi moderni». Ma la scienza del Novecento – dalla Teoria della Relatività al Principio di Indeterminazione – ha provveduto a sgretolarne l'assunto di base: l'onnivalenza del rapporto causa-effetto.

Già nei primi anni Trenta Antonio Gramsci – prendendosela colla sociologia positivista e lo scientismo della Seconda Internazionale – scriveva che le previsioni del futuro «sono quasi sempre tautologie e paralogismi. Di solito non sono che un duplicato del fatto stesso osservato». Lo ammette anche Jacques Attali: «La maggior parte dei racconti sull'avvenire non sono che estrapolazioni di tendenze già in atto». Non fanno eccezione, infatti, neppure i suoi: che si fondano su fenomeni già oggi evidenti come l'esplosione demografica, l'economia di mercato che esautorata la democrazia, le nuove tecnologie che pongono fine alla sovranità individuale («la trasparenza diverrà un obbligo» e «l'auto-

sorveglianza diverrà la forma estrema della libertà»). Tutto questo, però, non è il futuro: bensì appunto quanto un maestro di quella che una volta veniva chiamata narrativa d'anticipazione, J.G. Ballard, definiva invece presente intensificato (questa infatti la cornice dei suoi capolavori, dagli anni Settanta di *Crash* in poi).

Alla mostra *2050* hanno una tonalità analogamente sarcastica i lavori più incisivi. È il caso di *Tokyo Compression* di Michael Wolf (2009): una serie di volti premuti contro i finestrini della metropolitana all'ora di punta (c'è chi tenta di distogliere il viso dall'obiettivo, quasi tutti chiudono gli occhi; i lineamenti sono spesso confusi dalla condensa del fiato sul vetro). O della non meno angosciosa "mappa dell'impero" di Mark Lombardi (*World Finance Corporation*, 1997), che in un'unica grande immagine mette assieme – evidenziandone i legami reciproci in quella che a distanza può sembrare una costellazione nel firmamento... – il famigerato «un per cento» che possiede il «cinquanta per cento della ricchezza del mondo» (per anni Lombardi studiò le relazioni fra centri di potere in apparenza remoti come la famiglia Bush, il clan di Bin Laden e la Banca Vaticana; la sua morte, nel 2000, resta un mistero). O di *Ten Thousand Cents* di uno dei capiscuola della net art, Aaron Koblin (2008): un grande arazzo digitale che riproduce una banconota da cento dollari ma che, osservato da vicino, si rivela composto di diecimila piccolissimi disegni. Ciascuno di questi tasselli è stato commissionato a un singolo lavoratore anonimo reclutato tramite Amazon, e retribuito appunto un centesimo, mentre l'opera complessiva verrà venduta a diecimila dollari (a dimostrare come si possa reclutare, in rete, un esercito di

schiavi inconsapevoli).

Negli ultimi decenni del Novecento, la morte del futuro – fra gli slogan preferiti di quel «demoralizzatore totale» che era Ballard – ha caratterizzato non solo il ripiegamento malinconico di quelle che Jean-François Lyotard definì «grandi narrazioni», come il marxismo, ma anche la costruzione del futuro – non meno religiosa, in origine, come mostrato da Weber e Benjamin – da parte dei grandi imprenditori della modernità. «In me non c'è che futuro», poteva proclamare con fierezza uno come Adriano Olivetti. Oggi gli speculatori finanziari, nel tempo dell'assoluta smaterializzazione del capitale, costruiscono e abbattono imperi in frazioni di secondo.

Non è un caso che risalgano agli anni Sessanta una quantità di opere emblematiche di questa ossessione del presente, esposte alla mostra di Roma. Come scrive in catalogo Antonella Sbrilli, l'«ansia verso il tempo» degli artisti di quegli anni risponde «all'accelerazione dei ritmi di automazione, all'aumento di potenza e velocità dei calcolatori e al dilagare dell'informazione». Performance, happening, riprese ininterrotte – come quelle provocatorie di Andy Warhol – oppure cicli interminabili come *Details* (nel quale il polacco Roman Opalka, dal 1965 alla morte, nel 2011, dipinge una serie numerica, da uno a tendenzialmente infinito, su tele dallo sfondo sempre più chiaro sino a “svanire”) o *Today* (dipinti monocromatici sui quali il giapponese On Kawara – dal 1966 alla morte, nel 2014 – ha dipinto semplicemente la data di ogni giorno): entrambi, assai sintomaticamente, esposti anche a Milano. Oppure, nel '75, la bellissima serie di Luigi Ghirri, *Infinito: 365 fotografie, una al giorno, del cielo diurno*. In questi anni, nella Roma effervescente in cui si poteva dire (e sentire) una frase come «non riesco a essere uguale per tre ore di seguito», galleristi geniali – Plinio De Martiis alla Tartaruga e Fabio Sargentini all'Attico – allestiscono esposizioni come *Il teatro delle mostre* (1968) e *24 ore su 24* (1975), che provocatoriamente negano ogni ideale di permanenza dell'arte.

Il “vero futuro”, per definizione, non può essere previsto. Come dice Bauman, è l'evento: ossia appunto l'inimmaginabile (categoria chiave

nella filosofia di Alain Badiou o nella speculazione sociologica di Paul Virilio). Pochissime le opere, fra quelle esposte a Milano, che mettano a fuoco questa dimensione. Per esempio *24/7 Empire* di Wolfgang Staehle (2001): nelle intenzioni un omaggio al celebre *Empire* di Warhol (che nel '64 riprese per sei ore l'Empire State Building di New York). Staehle programmò una ripresa in diretta via webcam, da Brooklyn, da proiettare per un mese in una galleria di Manhattan. Solo che il mese prescelto fu quello compreso dal 6 settembre al 6 ottobre 2001; sicché la webcam di Staehle ebbe in sorte di riprendere, a un certo punto, l'Evento traumatico per antonomasia: il crollo delle Torri Gemelle.

«Il futuro fallisce sempre», ha scritto Don DeLillo in *Cosmopolis*: perché, quando arriva, è sempre diverso da come ce lo si aspettava. L'evento, nel bene o nel male, è sempre traumatico. Alla domanda dei curatori della mostra di Milano, Attali risponde di non essere né ottimista né pessimista: «Se sei uno spettatore di una partita di calcio puoi essere ottimista o pessimista. Se sei un giocatore no». C'è una frase di Gramsci che ama ripetere Bauman: l'unico modo per prevedere il corso della storia consiste nell'«unirci, organizzarci. Dobbiamo farla, la storia».

In gran parte i racconti sull'avvenire non sono che paralogismi, estrapolazioni di tendenze già in atto, afferma Attali



David LaChapelle, *Gas Shell*, 2012. C-print on dibond, 137 x 222 x 6,5 cm, è una delle opere esposte a Palazzo reale a Milano nella mostra *2050. Breve storia del futuro*

PERCORSI

■ 2050. *Breve storia del futuro* fa tappa a Milano, a Palazzo Reale, sino al 29 maggio, dopo aver esordito a Bruxelles (a cura di Pierre-Yves Desaiwe e Jennifer Beauloye, catalogo Giunti, pp. 191, euro 35). Il libro al quale s'ispira, *Breve storia del futuro* di Jacques Attali, è del 2006 ed è ora riproposto da Fazi in un'edizione rivista e aggiornata a dieci anni dalla crisi (pp. 238, euro 17.50). *Dal'oggi al domani: 24 ore nell'arte contemporanea*, a cura di Antonella Sbrilli e Maria Grazia Tolomeo, sarà al MACRO di via Nizza fino al 2 ottobre (catalogo Manfredi, pp. 151, euro 25).

Il «minutario» di Chlebnikov è in Paolo Nori, *Manuale pratico di giornalismo disinformato* (Marcos y Marcos, pp. 208, euro 15). Tanto la conferenza del genetista Edoardo Boncinelli, *Gli enigmi del tempo*, che quella di Zygmunt Bauman, *Scrivere il futuro*, sono appena uscite come «Irruzioni» Castelvocchi (tutte e due

pp. 45, euro 5).

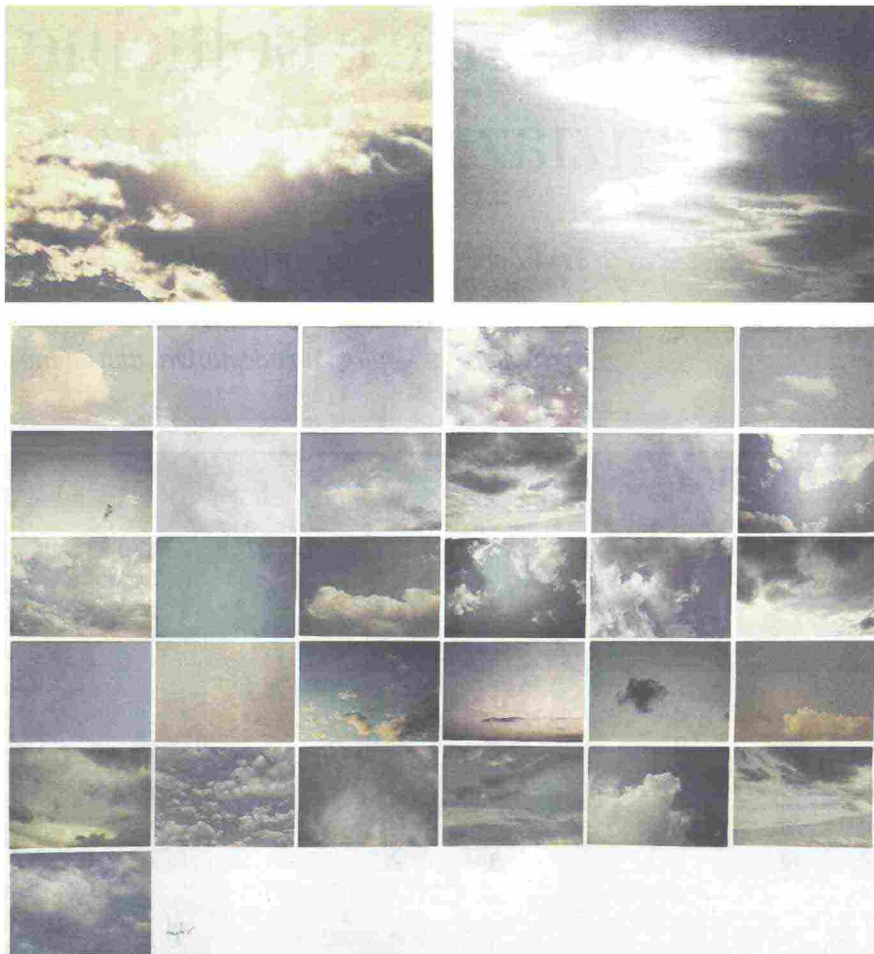
Nell'XI libro delle *Confessioni* di Agostino si legge: «Questi due tempi, il passato e il futuro, come possono esistere, se il passato ormai non è più e il futuro non ancora?» (cito dal terzo volume della classica edizione della Fondazione Valla, a cura di Manlio Simonetti). Il passo di Laplace è nella *Teoria analitica della probabilità* del 1814 (nell'edizione Utet delle Opere). L'attacco di Gramsci al determinismo della sociologia, «la filosofia dei non filosofi», è nell'XI dei *Quaderni del carcere* (cito dal secondo volume della non meno classica edizione Einaudi, a cura di Valentino Gerratana), che risale al 1932-1933.

L'ormai abusata definizione di Lyotard è nella *Condizione postmoderna* del 1979 (tradotto da Carlo Formenti, per Feltrinelli, due anni dopo). *Lo spirito protestante e l'etica del capitalismo* di Max Weber risale al 1905 (ed è tradotto da Anna Maria Marietti nei tascabili BUR); il folgo-

rante frammento di Walter Benjamin, *Il capitalismo come religione*, al 1921 (è tradotto e commentato in *Il culto del capitale*, a cura di Dario Gentili, Mauro Ponzi ed Elettra Stimilli, Quodlibet, pp. 272, euro 20). Lo slogan di Adriano Olivetti è ripreso da Aldo Bonomi nel libro da lui curato con Alberto Magnaghi e Marco Revelli, *Il vento di Adriano* (DeriveApprodi, pp. 144, euro 12). La frase sulla Roma anni Sessanta è nell'incantevole *mémoire* di Paola Pitagora, *Fiato d'artista* (Sellerio 2001). Di Alain Badiou fondamentale *L'essere e l'evento*, del 1988 (traduzione di Giovanni Scibilia, il melangolo 1995).

Paul Virilio curò nel 2002 la celebre mostra *Ce qui arrive* alla Fondazione Cartier di Parigi (dello stesso anno *L'incidente del futuro*, tradotto da Rossella Prezzo per Cortina). *Cosmopolis* di Don DeLillo è uscito nel 2003 (traduzione di Silvia Pareschi, Einaudi 2006; nel 2012 ne ha tratto un film sin troppo fedele - ma incontrovertibile - David Cronenberg).

A. C.



CIELI Tra le opere in mostra a Roma c'è Luigi Ghirri, *Infinito*, luglio 1974, 31 immagini montate dall'autore su cartoncino. Stampa cromogenica da negativo. REPETTO GALLERY LONDRA