

Reprint

Octavio Paz

L'uso e la contemplazione (1973)

Use and contemplation (1973)

Abstract

In 1973, when Octavio Paz writes *Use and contemplation*, the Western world had long known and assimilated the effects of the culture of technology. Indeed, one could already note signals of contrast: the technique, which had fully accomplished its life's course, was creating its own antidotes. The transnational, serial, anonymous, aseptic nature of the industrial object destined for the dump was counterbalanced by the rehabilitation of those values of which the craft object has always been dispenser: the reference to the body and to a kind of "erotic" aesthetics, the socializing and sharing, the local specialty, a peculiar type of transmission of memory and knowledge. Paz rediscovers in the handmade article the ability to reactivate those dimensions of existence neutralized by industry (oriented to the use) and transcended by the religion of the modern art (consecrated by the function of contemplation).

Keywords

Arts; Technique; Aesthetics; Use; Contemplation

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4217>

<https://psicoart.unibo.it/>

Octavio Paz

L'uso e la contemplazione (1973)*

Nota introduttiva

Quando nel 1973 Octavio Paz scrive El uso y la contemplación, che proponiamo in traduzione, testo destinato ad essere successivamente pubblicato nel 1979 all'interno del volume In/mediaciones (Barcelona, Seix Barral), il mondo occidentale aveva già da tempo conosciuto ed assimilato gli effetti della cultura della tecnica, quanto meno in epoca moderna. Con tutte le implicazioni politiche,

etiche, estetiche che questi effetti avevano comportato. Anzi, si potevano già registrare - e le parole di Paz ne sono la piena testimonianza - segnali di controtendenza: la tecnica, che aveva pienamente compiuto la propria parabola evolutiva, stava generando i propri antidoti. Il carattere transazionale, seriale, anonimo, asettico dell'oggetto industriale destinato alla discarica veniva controbilanciato dall'esigenza di riabilitare quei valori di cui l'oggetto artigianale è da sempre stato dispensatore:

il richiamo al corpo e ad una sorta di “erotismo” estetico, la socialità e la compartecipazione, la particolarità locale, un peculiare tipo di trasmissione della memoria e del sapere. Dunque Paz riscopre nel manufatto artigianale la capacità di riattivare quelle dimensioni dell'esistere neutralizzate dall'industria (orientata alla funzione dell'uso) e trascese dalla religione artistica moderna (consacrata dalla funzione della contemplazione), dimensioni tutte riconducibili ad una idea chiave della poetica del poeta e saggista messicano: l'esperienza dell'altro.

Su due concetti conviene indirizzare l'attenzione nella lettura di queste pagine, concetti che possono apparirci tanto fortemente legati al momento e al clima in cui furono pensati quanto capaci di esprimere un'urgenza tutta contemporanea: l'accelerazione temporale prodotta dalla tecnica e il carattere “globale” (Paz scrive “internazionale”) di quest'ultima. Quanto al primo, Paz scinde

nettamente il dominio della tecnica da quello dell'arte, nella misura in cui il primo, ad un estremo, “scompare con la stessa velocità con cui compare” lasciando dietro di sé “l'indecenza della spazzatura”, e il secondo, all'altro estremo, trova un patetico rifugio nella “falsa eternità del museo”. Rispetto alla smania produttiva dell'industria e alla immobile sospensione contemplativa dell'arte, l'artigianato, al contrario, gode dello statuto dell'umano: “trascorre con i giorni, fluisce con noi, si consuma poco a poco, non cerca la morte né la nega: la accetta”. L'oggetto prodotto dall'artigiano - che è anche un narratore (come non pensare al narratore benjaminiano?) - è un oggetto utile ma anche bello, anzi, è anteriore alla distinzione tra queste due sfere: “un oggetto che dura ma che ha un termine e si rassegna ad avere un termine; un oggetto che non è unico come l'opera d'arte e che può essere rimpiazzato da un altro oggetto simile ma non identico”. Ecco, “l'artigianato ci insegna a morire e

così ci insegna a vivere”.

La tecnica, i suoi procedimenti e i suoi prodotti, è ubiqua e uniforme, agisce come un rullo compressore sulle differenze regionali, “appiana le differenze tra culture diverse e stili nazionali, ma non estirpa la rivalità e gli odi tra i popoli e gli Stati”, e così mettendo fine alle diversità delle società e delle culture, produce l'estinzione della storia stessa. L'arte, a sua volta, mantiene uno status teologico. Nella misura in cui continua a dimorare nella sacralità auratica del museo, “la religione artistica moderna ruota su se stessa senza trovare la via della salvezza: va dalla negazione del senso attraverso l'oggetto alla negazione dell'oggetto attraverso il senso”.

*A fronte di queste ed altre riflessioni che il testo di Paz riesce a sollecitare, potremmo noi chiederci, oggi, come evolversi della *téchne* nell'universo multiforme delle nuove tecnologie, nel costante oscillare funambolico di queste ultime sul filo della trascendenza*

dell'immateriale, abbia modificato il ruolo e la funzione “salvifica” dell'oggetto artigianale. Anche considerando che da più parti si ritiene che la dimensione artigianale sia definitivamente rimasta sepolta viva tra la massa dei detriti delle macchine pesanti e degli oggetti oramai inutili da esse prodotti. Potremmo, allora, rovesciare i termini della domanda, e chiederci se le procedure e l'expertise digitale e virtuale non vadano a recuperare molti dei valori e delle funzioni di quello stesso artigianato che salvava (ma ancora può salvare?) l'individuo e la società dal patetico e inesorabile destino dell'oggetto industriale. Ovvero, è lecito parlare, ad esempio, di una competenza di tipo artigianale che consente di frequentare, abitare, manipolare il mondo della rete? C'è una particolare dimensione corporea, sociale (“nella sua perpetua oscillazione tra bellezza e utilità, piacere e servizio, l'oggetto artigianale ci dà lezione di socialità”), partecipata, democratica, che Paz riconosce al mondo

*artigianale e che noi vediamo riemerge nel world wide web? D'altronde, scrive ancora: "la comunità degli artigiani è propizia alla convivenza democratica; la sua organizzazione è gerarchica ma non autoritaria e la sua gerarchia non è fondata sul potere ma sul saper fare [...]; infine, il lavoro artigianale è un'occupazione che partecipa anche del gioco e della creazione. Dopo averci dato una lezione di sensibilità e fantasia, l'artigianato ci dà una lezione di politica." Ora, questo profilo della comunità degli artigiani è poi così distante dal modello socio-economico a cui aspirano le comunità che nascono crescono e muoiono nelle realtà virtuali? Insomma, la *téchne* artigianale rappresenta una dimensione storicizzata e volta a volta disponibile a riemergere anacronisticamente nel suo immutato significato umano e oggettuale di esercizio della "manualità", oppure essa è piuttosto categoria che assume forme ogni volta diverse e si "incarna" in semiosfere differenti, in mondi che del potere*

*performativo delle tecnologie "alleggerite" non possono in nessun modo disfarsi? Insomma, è davvero così paradossale pensare che si stia vivendo in un'epoca di alto "artigianato tecnologico"? Se per Paz l'artigianato si pone al di qua di ogni distinzione tra utile e bello, se i suoi oggetti appartengono ad un mondo anteriore a questa distinzione, come si è detto - infatti sono belli perché sono utili - l'età contemporanea non è forse stata oramai più volte definita l'epoca dell'estetica diffusa, l'epoca della liquida indifferenziata circolazione di esperienze del "bello"? Ovvero, un'epoca in cui i valori e le qualità che un tempo erano appannaggio esclusivo dell'opera arte e che avevano contribuito a preservarne l'"aura" oggi investono ampie sfere dell'esperienza quotidiana (John Dewey, *Art as Experience*, 1934), al punto che la bellezza è divenuta proprietà non più esclusiva dell'arte ma riconoscibile sotto forma di "seduzione" esercitata da tutti i prodotti di consumo, tra essi incluso il nostro corpo e le im-*

magini di esso?

Tra amplificazione iperestetica e rarefazione del reale ad opera dei dispositivi mediatici, tale eccesso iconico, coniugato alla ricerca, tipica delle società occidentali capitalistiche, di bellezza che è apparenza, piacere, divertimento, ha prodotto l'evaporazione dell'aisthesis e ha portato la memoria al suo grado zero, alla risoluzione dell'evento nell'istante del suo apparire, oppure, che è la medesima cosa, a non interrompersi mai, ha portato quell'evento a vivere in un continuum infinito. Contro l'oblio, al quale i supporti digitali ci condannerebbero mentre continuano in nostra vece a salvare ininterrottamente dati, l'artigianato parrebbe trattenere a sé l'ultima speranza di una conservazione e trasmissione del saper fare. Ma se osserviamo con attenzione la relazione che l'artigianato stesso intrattiene con la dimensione temporale, vedremo che essa, quella relazione, presenta tratti isomorfi alla temporalità che le nuove tecno-

logie mettono in gioco. L'artigianato dispone il proprio corpo di opere lungo un asse temporale che non corrisponde all'idea di storia, all'idea moderna di storia, dato che non ha propriamente "storia", che non è una successione di invenzioni o opere uniche che mutano in una prospettiva di cambiamenti continui, di soluzioni di continuità. Proprio come accade al soggetto che si trovi ad operare, tra uso e contemplazione, all'interno di sofisticati e incorporei habitat virtuali, "l'artigiano non vuole vincere il tempo ma unirsi al suo fluire. Tra il suo passato e il suo presente non vi è interruzione ma continuità. [...] Attraverso ripetizioni che sono variazioni ugualmente impercettibili e reali, le sue opere perdurano. Così sopravvivono all'oggetto up-to-date".

Micla Petrelli

Ben piantato. Non caduto dall'alto: sorto dal basso. Ocra, colore di miele bruciato. Colore di sole sepolto da mille anni e ieri disseppellito. Fresche righe verde e arancione attraversano il suo corpo ancora caldo. Cerchi, greche: resti di un alfabeto disperso? Ventre di donna incinta, collo d'uccello. Se gli copri e scopri la bocca con il palmo della mano, ti risponde con un mormorio profondo, fiotto d'acqua che sgorga; se gli percuoti la pancia con le nocche delle dita, libera una risata di monete d'argento che cadono sulle pietre. Ha molte lingue, parla la lingua del fango e dell'argilla, dell'aria che corre tra le pareti della gola del monte, delle lavandaie mentre lavano, del cielo quando si infuria, e della pioggia. Vaso di terracotta: non lo riporre nella vetrina degli oggetti rari. Farebbe una brutta figura. La sua bellezza è alleata al liquido che contiene e alla sete che placa. La sua bellezza è corporea: la vedo, la tocco, la annuso, la ascolto. Se è vuoto, va riempito; se è pieno va vuotato. Lo prendo per il manico tornito come una donna

per il braccio, lo alzo, lo inclino sopra una brocca nella quale verso latte o *pulque* – liquidi lunari che aprono e chiudono le porte dell'alba e del tramonto, della veglia e del sonno. Non è un oggetto da contemplare, ma per dar da bere.

Brocca di vetro, cesta di vimini, *huipil* di cotone, casseruola di legno: oggetti belli non nonostante, ma grazie alla loro utilità. La bellezza viene da sé, come l'odore e il colore dei fiori. La loro bellezza è inseparabile dalla loro funzione: sono belli perché sono utili. Gli artigiani appartengono a un mondo anteriore alla separazione tra l'utile e il bello. Questa separazione è più recente di quanto si pensi: molti degli oggetti che si accumulano nei nostri musei e nelle collezioni private sono appartenuti a questo mondo in cui la bellezza non era un valore isolato e autosufficiente. La società era divisa in due grandi territori, il profano e il sacro. In entrambi la bellezza era subordinata, in un caso all'utilità e nell'altro all'efficacia magica. Utensile,

talismano, simbolo: la bellezza era l'aura dell'oggetto, la conseguenza – quasi sempre involontaria – della relazione segreta tra la sua fattura e il suo significato. La fattura: come è fatta una cosa; il significato: per quale scopo è fatta. Ora tutti questi oggetti, sottratti al loro contesto storico, alla loro specifica funzione e al loro significato originale, si offrono ai nostri occhi come divinità enigmatiche ed esigono la nostra adorazione. Il passaggio dalla cattedrale, dal palazzo, dalla tenda del nomade, dal *boudoir* della cortigiana e dalla grotta dello stregone al museo è stata una trasmutazione magico-religiosa: gli oggetti sono diventati icone. Questa idolatria ebbe inizio nel Rinascimento e dal XVIII secolo è una delle religioni dell'Occidente (l'altra è la politica). Già Suor Juana Inés de la Cruz si burlava con grazia, in piena Età Barocca, della superstizione estetica: “la mano di una donna – dice – è bianca e bella perché è di carne e ossa, non di avorio e argento; io le do valore non perché splende ma perché affer-

ra”.

La religione dell'arte nacque, come la religione della politica, dalle rovine del cristianesimo. L'arte ereditò dalla religione antica il potere di consacrare le cose ed infondere loro un destino di eternità: i musei sono i nostri templi e gli oggetti in essi esposti sono oltre la storia. La politica – più esattamente: la Rivoluzione – confiscò l'altra funzione della religione: cambiare l'uomo e la società. L'arte fu ascetismo, eroismo spirituale; la Rivoluzione fu la costruzione di una chiesa universale. La missione dell'artista consistette nella trasmutazione dell'oggetto, quella del leader rivoluzionario nella trasformazione della natura umana. Picasso e Stalin. Il processo è stato duplice: nella sfera politica le idee si convertirono in ideologie e le ideologie in idolatrie; gli oggetti d'arte, a loro volta, divennero idoli e gli idoli si trasformarono in idee. Vediamo le opere d'arte con lo stesso raccoglimento – sebbene con minor profitto – con il quale il saggio

dell'Antichità contemplava il cielo stellato: questi quadri e queste sculture sono, come i corpi celesti, idee pure. La religione artistica è un neoplatonismo che non osa confessare il suo nome – quando non è una guerra santa contro gli infedeli e gli eretici. La storia dell'arte moderna può essere divisa in due correnti: contemplativa e combattiva. Alla prima appartengono tendenze come il cubismo e l'arte astratta; alla seconda, movimenti come il futurismo, il dadaismo e il surrealismo. La corrente mistica e la corrente crociata.

Il movimento degli astri e dei pianeti era per gli antichi l'immagine della perfezione: vedere l'armonia celeste era udirla e udirla era comprenderla. Questa visione religiosa e filosofica riappare nella nostra concezione dell'arte. Quadri e sculture non sono, per noi, cose belle o brutte ma entità intellettuali e sensibili, realtà spirituali, forme nelle quali si manifestano le Idee. Prima della rivoluzione estetica il valore delle opere d'arte era riferito a un altro

valore. Questo valore era il nesso tra la bellezza e il significato: gli oggetti d'arte erano cose che erano forme sensibili che erano segni. Il significato di un'opera era plurale ma tutti i suoi significati erano riferiti a un significante ultimo, nel quale il significato e l'essere si confondevano in un nodo indissolubile: la divinità. Trasposizione moderna: per noi l'oggetto artistico è una realtà autonoma e autosufficiente e il suo significato ultimo non è al di là dell'opera ma in essa stessa. È un significato al di là – o al di qua – del significato; ossia: non possiede più alcuna referenza. Come la divinità cristiana, i quadri di Pollock non significano: sono.

Nelle opere d'arte moderne il significato si dissipa nell'irradiazione dell'essere. L'atto di vedere si trasforma in una operazione intellettuale che è anche un rito magico: vedere è comprendere e comprendere è comunicare. Affianco alla divinità e ai suoi credenti, i teologi: i critici d'arte. Le loro elucubrazioni non sono meno astruse di

quelle degli scolastici medievali e dei dottori bizantini, sebbene siano meno rigorose. Le questioni che appassionarono Origene, Alberto Magno, Abelardo e San Tommaso rifanno la loro comparsa nelle dispute dei nostri critici d'arte, anche se mascherate e banalizzate. Il paragone non si ferma qui: alle divinità e ai teologi che le spiegano vanno aggiunti i martiri. Nel XX secolo abbiamo visto lo Stato sovietico perseguitare i poeti e gli artisti con la stessa ferocia con cui i domenicani estirparono l'eresia albigense. È naturale che l'ascensione e la santificazione dell'opera d'arte abbia provocato periodiche ribellioni e profanazioni. Stanare il feticcio dalla sua nicchia, deturparlo, portarlo a spasso per le strade con orecchie e coda d'asino, trascinarlo per terra, pungerlo e far vedere che è imbottito di segatura, che non è niente né nessuno e che non significa nulla – e poi rimetterlo in trono. Il dadaista Huelsenbeck disse in un momento di esasperazione: "l'arte ha bisogno di una bella strigliata". Aveva ragione, solo che i lividi che

queste frustate hanno lasciato sul corpo dell'oggetto dadaista sono state come decorazioni sul petto dei generali: gli hanno dato più rispettabilità. I nostri musei sono pieni di anti-opere d'arte e di opere di anti-arte. Più abile di Roma, la religione artistica ha assimilato tutti gli scismi. Non nego che la contemplazione di tre sardine in un piatto o di un triangolo e di un rettangolo possa arricchirci spiritualmente; affermo che la ripetizione di questo gesto degenera subito in un rito noioso. Per questo, i futuristi, prima del neoplatonismo cubista, chiesero di ritornare al tema. La reazione era sana e, allo stesso tempo, ingenua. Con maggiore perspicacia i surrealisti insistettero sul fatto che l'opera d'arte dovrebbe dire qualcosa. Siccome ridurre l'opera al suo contenuto o al suo messaggio era stata una sciocchezza, ricorsero a una nozione che Freud aveva messo in circolazione: il *contenuto latente*. Quello che l'opera d'arte dice non è il suo contenuto manifesto, ma ciò che dice senza dire: quello che sta dietro le forme, i

colori e le parole. Fu la maniera di allentare, senza scioglierlo del tutto, il nesso teologico tra l'essere e il significato, per preservare, fin dove possibile, l'ambigua relazione tra entrambi i termini.

Il più radicale fu Duchamp: l'opera passa attraverso i sensi ma non si arresta in essi. L'opera non è una cosa: è un ventaglio di segni che aprendosi e chiudendosi ci lascia vedere e ci nasconde, alternativamente, il suo significato. L'opera d'arte è un segnale dell'intelligenza che il senso e il non-senso si scambiano. Il pericolo di questo atteggiamento – un pericolo al quale (quasi) sempre Duchamp sfuggì – è cadere dall'altro lato e rimanere con il concetto e senza l'arte, con la *trouvaille* e senza la cosa. Vale appena la pena ripetere che l'arte non è concetto: l'arte è cosa dei sensi. Più noiosa della contemplazione della natura morta è la speculazione dello pseudoconcetto. La religione artistica moderna ruota su se stessa senza trovare la via della salvezza: va dalla negazione del senso attraverso

l'oggetto alla negazione dell'oggetto attraverso il senso.

La rivoluzione industriale fu l'altro volto della rivoluzione artistica. Alla consacrazione dell'opera d'arte come oggetto unico, corrispose la produzione sempre maggiore di utensili identici e sempre più perfetti. Come i musei, le nostre case si riempiono di ingegnosi artefatti. Strumenti esatti, servizievoli, muti e anonimi. All'inizio, le preoccupazioni estetiche non ebbero un grande ruolo nella produzione degli oggetti utili. Per meglio dire, queste preoccupazioni produssero risultati diversi da quelli immaginati dai fabbricanti. La bruttezza di molti oggetti della preistoria del disegno industriale – una bruttezza non priva di incanto – è dovuta alla sovrapposizione: l'elemento «artistico», generalmente acquisito dall'arte accademica del tempo, si giustappone all'oggetto propriamente detto. Il risultato non è sempre stato sfortunato e molti di questi oggetti – penso a quelli dell'arte vittoriana e anche del

modern style – appartengono alla stessa famiglia delle sirene e delle sfingi. Una famiglia retta da ciò che si potrebbe chiamare l'estetica dell'incongruenza. In generale, l'evoluzione dell'oggetto industriale di uso quotidiano ha seguito l'evoluzione degli stili artistici. Quasi sempre si è trattato di una derivazione – a volte caricatura, altre felice copia – della tendenza artistica in voga. Il disegno industriale ha seguito l'arte contemporanea e ha imitato gli stili quando questi avevano già perduto la loro novità iniziale ed erano sul punto di convertirsi in luoghi comuni estetici.

Il disegno contemporaneo ha tentato di trovare per altre vie – le proprie – un compromesso tra l'utilità e l'estetica. A volte ci è riuscito ma il risultato è stato parodistico. L'ideale estetico dell'arte funzionale consiste nell'aumentare l'utilità dell'oggetto in proporzione diretta alla diminuzione della sua materialità. La semplificazione delle forme si traduce in questa formula: al massimo di

rendimento corrisponde il minimo di presenza. Estetica di ordine matematico, piuttosto: l'*eleganza* di una equazione consiste nella semplicità e nella necessità della sua soluzione. L'ideale del disegno è l'invisibilità: gli oggetti funzionali sono tanto più belli quanto meno sono visibili. Curiosa trasposizione dei racconti di fate e delle leggende arabe a un mondo governato dalla scienza e dalle nozioni di utilità e massimo rendimento: il disegnatore sogna oggetti che, come i *geni*, siano servitori intangibili. Il contrario dell'artigianato, che è una presenza fisica che entra in noi attraverso i sensi e nella quale il principio dell'utilità si indebolisce in favore della tradizione, della fantasia e perfino del capriccio. La bellezza del disegno industriale è di ordine concettuale: se esprime qualcosa questa è l'esattezza di una formula. È il segno di una funzione. La sua razionalità lo racchiude in una alternativa: serve o non serve. Nel secondo caso bisogna buttarlo via tra i rifiuti. L'artigianato non ci conquista unicamente per la sua

utilità. Vive in complicità con i nostri sensi ed è per questo che è così difficile separarcene. È come abbandonare un amico per strada.

C'è un momento infine in cui l'oggetto industriale si trasforma in una presenza con valore estetico: quando diventa inutilizzabile. A quel punto si trasforma in un simbolo o in un emblema. La locomotiva che canta Whitman è una macchina che si è fermata e che non trasporta più nei suoi vagoni né passeggeri né merci: è un monumento immobile alla velocità. I discepoli di Whitman – Valéry Larbaud e i futuristi italiani – esaltarono la bellezza delle locomotive e delle ferrovie proprio quando gli altri mezzi di comunicazione – l'aereo, l'automobile - cominciavano a rimpiazzarli. Le locomotive di questi poeti equivalgono alle rovine artificiali del XVIII: sono un complemento del paesaggio. Il culto della macchina è un naturalismo *au rebours*: utilità che si trasforma in bellezza inutile, organo senza funzione. Attraverso le rovine la storia si reintegra

alla natura, sia che ci troviamo dinnanzi alle pietre frante di Ninive che davanti a un cimitero di locomotive in Pennsylvania. La passione per le macchine e per gli apparecchi in disuso non è solo una ulteriore prova dell'inguaribile nostalgia che l'uomo sente per il passato, ma rivela una frattura nella sensibilità moderna: la nostra incapacità di associare bellezza e utilità. Doppia condanna: la religione artistica ci proibisce di considerare bello l'utile; il culto dell'utilità ci porta a concepire la bellezza non come una presenza ma come una funzione. Talvolta a ciò si deve la straordinaria povertà della tecnica come fornitrice di miti: l'aviazione realizza un vecchio sogno che appare in tutte le società ma non ha creato figure paragonabili a Icaro e Fetonte.

L'oggetto industriale tende a scomparire come forma e a confondersi con la sua funzione. Il suo essere è il suo significato e il suo significato è essere utile. È all'altro estremo dell'opera d'arte. L'artigianato è una mediazione:

le sue forme non sono governate dall'economia della funzione ma dal piacere, che è sempre un consumo e non ha regole. L'oggetto industriale non tollera il superfluo; l'artigianato si compiace di ornarsene. La sua predilezione per la decorazione è una trasgressione dell'utilità. Gli ornamenti dell'oggetto artigianale generalmente non hanno alcuna funzione ed è per questo che, obbedendo alla sua estetica implacabile, il disegnatore industriale li sopprime. La persistenza e proliferazione dell'ornamento nell'artigianato rivelano una zona intermedia tra l'utilità e la contemplazione estetica. Nell'artigianato vi è un continuo viavai tra utilità e bellezza; questo viavai ha un nome: piacere. Le cose sono piacevoli perché sono utili e belle. La congiunzione copulativa (*e*) definisce l'artigianato così come la congiunzione disgiuntiva definisce l'arte e la tecnica: utilità *o* bellezza. L'oggetto artigianale soddisfa una necessità non meno imperiosa della sete e della fame: la necessità di ricrearci con le cose che vediamo e tocchia-

mo, quali che siano i loro usi quotidiani. Questa necessità non è riducibile all'ideale matematico che regola il disegno industriale e neppure al rigore della religione artistica. Il piacere che ci procura l'artigianato nasce da una duplice trasgressione: del culto dell'utilità e della religione dell'arte.

Fatto con le mani, l'oggetto artigianale porta impresse, realmente o metaforicamente, le impronte digitali di chi lo ha fatto. Queste impronte non sono la *firma* dell'artista, non sono un nome; non sono neppure un marchio. Sono piuttosto un segno: la cicatrice quasi cancellata che commemora la fraternità originale tra gli uomini. Fatto dalle mani, l'oggetto artigianale è fatto per le mani: non possiamo solo vederlo ma possiamo palparlo. L'opera d'arte la vediamo ma non la tocchiamo. Il tabù religioso che ci proibisce di toccare gli oggetti sacri – “ti brucerai le mani se tocchi l'ostensorio”, ci dicevano da bambini – si applica anche ai quadri e alle sculture. La

nostra relazione con l'oggetto industriale è funzionale; con l'opera d'arte è semireligiosa; con l'artigianato, corporea. In verità non c'è relazione senza contatto. Il carattere transpersonale dell'artigianato si esprime in maniera diretta e immediata nella sensazione: il corpo è partecipazione. Sentire è, innanzitutto, sentire qualcosa o qualcuno che non è noi. Innanzitutto: sentire con qualcuno. Anche per sentire se stesso, il corpo cerca l'altro corpo. Sentiamo attraverso gli altri. I legami fisici e corporei che ci uniscono all'altro non sono meno forti dei legami giuridici, economici e religiosi. L'artigianato è un segno che esprime la società non come lavoro (tecnica) né come simbolo (arte, religione) ma come vita fisica condivisa.

La brocca d'acqua o di vino al centro della tavola è un punto di confluenza, un piccolo sole che unisce i commensali. Ma questa brocca che serve a tutti per bere, mia moglie può trasformarla in un vaso per i fiori. La sensibilità personale e la fantasia deviano l'oggetto dalla sua fun-

zione e interrompono il suo significato: non è più un recipiente che serve a custodire un liquido ma a mostrare un garofano. Deviazione e interruzione che collegano l'oggetto con un'altra regione della sensibilità: l'immaginazione. Tale immaginazione è sociale: il garofano della brocca è anche un sole metaforico condiviso con gli altri. Nella sua perpetua oscillazione tra bellezza e utilità, piacere e servizio, l'oggetto artigianale ci dà lezione di socialità. Nelle feste e nelle cerimonie la sua irradiazione è ancor più intensa e totale. Nella festa la collettività comunica con se stessa e questa comunione si realizza attraverso oggetti rituali che sono quasi sempre opere artigianali. Se la festa è partecipazione al tempo originale – la collettività condivide letteralmente con i suoi membri, come un pane sacro, la data che commemora – l'artigianato è una sorta di festa dell'oggetto: trasforma l'utensile in segno della partecipazione.

L'artista dell'antichità vorrebbe somigliare ai suoi grandi

modelli, esser degno di loro imitandoli. L'artista moderno vuole distinguersi e il suo omaggio alla tradizione sta nel negarla. Quando cerca una tradizione, la cerca fuori dall'Occidente, nell'arte dei primitivi o in quella delle altre civiltà. L'arcaismo del primitivo o l'antichità dell'oggetto sumero o maya, in quanto negazioni della tradizione dell'Occidente, sono forme parodiche della novità. L'estetica del cambiamento esige che ogni opera sia nuova e diversa da quelle che la precedono; a sua volta, la novità implica la negazione della tradizione più prossima. La tradizione si trasforma in una successione di rotture. La frenesia del cambiamento è alla base anche della produzione industriale, sebbene per motivi diversi: ogni oggetto nuovo, risultato di un nuovo procedimento, scaccia l'oggetto che lo precede. La storia dell'artigianato non è una successione di invenzioni né di opere uniche (o che si suppongono uniche). In realtà, l'artigianato non ha storia, se intendiamo la storia come una serie ininterrotta di

cambiamenti. Tra il suo passato e il suo presente non vi è interruzione ma continuità. L'artista moderno è lanciato alla conquista della eternità e il disegnatore a quella del futuro. L'artigiano non vuole vincere il tempo ma unirsi al suo fluire. Attraverso ripetizioni che sono variazioni ugualmente impercettibili e reali, le sue opere perdurano. Così sopravvivono all'oggetto *up-to-date*.

Il disegno industriale tende all'impersonalità. È sottomesso alla tirannia della funzione e la sua bellezza risiede in questa sottomissione. Ma la bellezza funzionale si realizza pienamente solo nella geometria e solo in essa, verità e bellezza sono una unica stessa cosa; nelle arti propriamente dette, la bellezza nasce da una necessaria violazione delle norme. La bellezza – o, per meglio dire: l'arte – è una trasgressione della funzionalità. L'insieme di queste trasgressioni costituisce ciò che chiamiamo stile. L'ideale del disegnatore, a rigor di logica, dovrebbe essere l'assenza di stile: le forme ridotte alla loro funzione;

l'ideale dell'artista: uno stile che cominciasse e finisse in ogni opera d'arte. (A volte fu questo che si proposero Mallarmé e Joyce). Solo che nessuna opera d'arte ha inizio e fine in se stessa. Ciascuna è un linguaggio a un tempo personale e collettivo: uno stile, una maniera. Gli stili sono comuni. Ogni opera d'arte è una deviazione e una conferma dello stile del suo tempo e del suo luogo: violandolo lo afferma. L'artigianato, inoltre, si trova in una posizione equidistante: come il disegno, è anonimo; come l'opera d'arte, è uno stile. Rispetto al disegno, l'oggetto artigianale è anonimo ma non impersonale; rispetto all'opera d'arte, sottolinea il carattere collettivo dello stile e ci rivela che l'io superbo dell'artista è un noi.

La tecnica è internazionale. Le sue costruzioni, i suoi procedimenti e i suoi prodotti sono gli stessi ovunque. Sopprimendo le particolarità e le peculiarità nazionali e regionali, essa impoverisce il mondo. Attraverso la sua diffusione mondiale, la tecnica si è trasformata nel più po-

tente agente dell'entropia storica. Il carattere negativo della sua azione si può sintetizzare in questa frase: uniformità senza unire. Appiana le differenze tra culture diverse e stili nazionali, ma non estirpa la rivalità e gli odi tra i popoli e gli Stati. Dopo aver trasformato i rivali in gemelli identici, li arma con le stesse armi. Il pericolo della tecnica non risiede unicamente nell'indole mortifera di molte delle sue invenzioni ma nel fatto che minaccia nella sua essenza il processo storico. Mettendo fine alla diversità delle società e delle culture, mette fine alla storia stessa. La sorprendente varietà delle società produce la storia: incontri e congiunzioni di gruppi e culture differenti e di tecniche e idee estranee. Il processo storico ha una indubbia analogia con il duplice fenomeno che i biologi chiamano *inbreeding* e *outbreeding* e gli antropologi endogamia e d'esogamia. Le grandi civiltà sono state la sintesi di culture distinte e contraddittorie. Lì dove una civiltà non ha dovuto affrontare la minaccia e lo stimolo di

un'altra civiltà – come è accaduto con l'America precolumbiana fino al XVI secolo – il suo destino è segnare il passo e camminare in circolo. L'esperienza dell'*altro* è il segreto del cambiamento. E anche della vita.

La tecnica moderna ha operato trasformazioni numerose e profonde ma tutte orientate nella stessa direzione e nello stesso senso: l'estirpazione dell'*altro*. Lasciando intatta l'aggressività degli uomini e uniformandoli, ha rafforzato le cause della loro estinzione. In cambio, l'artigianato non è neppure nazionale: è locale. Indifferente alle frontiere e ai sistemi di governo, sopravvive alle repubbliche e agli imperi: i vasi di ceramica, le ceste di vimini e gli strumenti musicali che compaiono negli affreschi di Bonampak sono sopravvissuti ai sacerdoti maya, ai guerrieri aztechi, ai frati coloniali e ai presidenti messicani. Sopravvivranno anche ai turisti nordamericani. Gli artigiani ci difendono dall'unificazione della tecnica e dai suoi deserti geometrici. Preservando le differenze, preservano la fecondità del-

la storia.

L'artigiano non si definisce né per la sua nazionalità né per religione. Non è fedele a una idea o a una immagine ma a una pratica: il suo mestiere. L'officina è un microcosmo sociale regolato da leggi proprie. Il lavoro dell'artigiano raramente è solitario e neppure è esageratamente specializzato come nell'industria. La sua giornata non è scandita da un orario rigido ma da un ritmo che ha a che fare più con quello del corpo e della sensibilità che con le necessità astratte della produzione. Mentre lavora può conversare e, a volte, cantare. Il suo capo non è un personaggio invisibile ma un vecchio che è il suo maestro e che quasi sempre è suo parente o, quanto meno, suo vicino. È significativo che, nonostante la sua natura marcatamente collettivista, l'officina artigianale non è servita da modello a nessuna delle grandi utopie dell'Occidente. Dalla Città del Sole di Campanella al Falansterio di Fourier e da questo alla società comunista di Marx, i prototipi

del perfetto uomo sociale non sono stati gli artigiani ma i dotti-sacerdoti, i giardinieri-filosofi e l'operaio universale nel quale la prassi e la scienza si fondono. Non penso, è chiaro, che l'officina degli artigiani sia l'immagine della perfezione; credo che la sua stessa imperfezione ci indica il modo in cui potremmo umanizzare la nostra società: la sua imperfezione è quella degli uomini, non dei sistemi. Per le sue dimensioni e per il numero di persone che la compongono, la comunità degli artigiani è propizia alla convivenza democratica; la sua organizzazione è gerarchica ma non autoritaria e la sua gerarchia non è fondata sul potere ma sul saper fare: maestri, operai, apprendisti; infine, il lavoro artigianale è un'occupazione che partecipa anche del gioco e della creazione. Dopo averci dato una lezione di sensibilità e fantasia, l'artigianato ci dà una lezione di politica.

Tuttavia fino a qualche anno fa, era opinione generale che

gli artigianati fossero condannati a scomparire, rimpiazzati dall'industria. Oggi accade esattamente il contrario: bene o male, gli oggetti fatti a mano sono già parte del mercato mondiale. I prodotti dell'Afganistan e del Sudan si vendono negli stessi negozi all'ingrosso in cui si possono acquistare le novità del disegno industriale dell'Italia o del Giappone. La rinascita è notevole soprattutto nei paesi industrializzati e riguarda sia il consumatore che il produttore. Laddove la concentrazione industriale è maggiore – ad esempio: nel Massachusetts – assistiamo al risorgere delle vecchie officine di vasai, carpentieri, vetrai; molti giovani, uomini e donne, stanchi e disgustati dalla società moderna, sono ritornati al lavoro artigianale. Anche nei paesi dominati (inopportuno) dal fanatismo dell'industrializzazione, è stata operata una rivitalizzazione dell'artigianato. Gli stessi governi incoraggiano con frequenza la produzione artigianale. Il fenomeno è inquietante perché la sollecitudine governativa generalmen-

te è ispirata da ragioni commerciali. Gli artigiani che oggi sono oggetto del paternalismo dei pianificatori ufficiali, solo ieri erano minacciati dai progetti di modernizzazione di questi stessi burocrati, intossicati dalle teorie economiche apprese a Mosca, Londra o New York. Le burocrazie sono le nemiche naturali dell'artigiano e ogni volta che pretendono di "orientarlo", deformano la sua sensibilità, mutilano la sua immaginazione e degradano le sue opere. Il ritorno all'artigianato negli Stati Uniti e nell'Europa occidentale è uno dei sintomi del grande cambiamento della sensibilità contemporanea. Siamo in presenza di un'altra critica alla religione astratta del progresso e alla visione quantitativa dell'uomo e della natura. Certo, per subire la delusione del progresso, bisogna esser passati attraverso l'esperienza del progresso. Non è facile che i paesi sottosviluppati condividano questa disillusione, anche se il carattere rovinoso della sovrapproduzione industriale è sempre più palpabile. Nessuno impara da qualcun'altro.

Nonostante ciò, come non vedere a cosa ha portato la fede nel progresso infinito? Se ogni civiltà finisce in un mucchio di rovine – cumulo di statue rotte, colonne crollate, scritture lacerate – quelle della società industriale sono doppiamente impressionanti: perché immense e premature. Le nostre rovine incominciano ad esser più voluminose delle nostre costruzioni e minacciano di seppellirci vivi. Perciò la popolarità degli artigiani è un segno di salute, come lo è il ritorno a Thoreau e a Blake o la riscoperta di Fourier. I sensi, l'istinto e l'immaginazione precedono sempre la ragione. La critica alla nostra civiltà fu intrapresa dai poeti romantici proprio all'inizio dell'era industriale. La poesia del XX secolo accolse ed approfondì la rivolta romantica, ma solo oggi questa ribellione spirituale penetra nello spirito delle maggioranze. La società moderna incomincia a dubitare dei principi che l'hanno fondata due secoli fa e cerca di cambiare rotta. Magari non è troppo tardi!

Il destino dell'opera d'arte è l'eternità congelata del museo; il destino dell'oggetto industriale è la discarica. L'artigianato sfugge al museo e, quando finisce nelle sue vetrine, si difende con onore: non è un oggetto unico ma un campione. È un esemplare imprigionato, non un idolo. L'artigianato non va di pari passo con il tempo e neppure vuole vincerlo. Gli esperti esaminano periodicamente l'avanzare della morte nelle opere d'arte: le crepe nella pittura, lo svanire delle linee, il cambiamento dei colori, la lebbra che corrode sia gli affreschi di Ajanta che le tele di Leonardo. L'opera d'arte, in quanto cosa, non è eterna. E in quanto idea? Anche le idee invecchiano e muoiono. Ma gli artisti dimenticano spesso che la loro opera è padrona del secreto del tempo vero: non la vuota eternità ma la vivacità dell'istante. Inoltre, ha la capacità di fecondare gli spiriti e risuscitare, anche come negazione, nelle opere che da essa discendono. Per l'oggetto industriale non vi è risurrezione: scompare con la stessa velocità con cui

compare. Se non lasciasse traccia sarebbe realmente perfetto; sciaguratamente ha un corpo e, quando non serve più, si trasforma in avanzo difficilmente distruttibile. L'indecenza della spazzatura non è meno patetica della falsa eternità del museo. L'artigianato non vuole durare millenni né è posseduto dalla fretta di morire subito. Tra scorre con i giorni, fluisce con noi, si consuma poco a poco, non cerca la morte né la nega: la accetta. Tra il tempo senza tempo del museo e il tempo accelerato della tecnica, l'artigianato è il battito del tempo umano. È un oggetto utile ma anche bello; un oggetto che dura ma che ha un termine e si rassegna ad avere un termine; un oggetto che non è unico come l'opera d'arte e che può essere rimpiazzato da un altro oggetto simile ma non identico. L'artigianato ci insegna a morire e così ci insegna a vivere.

Traduzione di Micla Petrelli

* La traduzione italiana del testo è stata effettuata sull'originale spagnolo pubblicato sulla "Revista Colombiana de Psicología" (n. 5-6, 1997) edita dall'Universidad Nacional de Colombia.
www.revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15968.

OCTAVIO PAZ – (1914-1998). Poeta e saggista, premio Nobel per la letteratura nel 1990, è stato uno dei massimi poeti di lingua spagnola del Novecento, docente universitario e promotore di importanti iniziative culturali, quali le riviste "Plural" (1971) e "Unalta". Tra le sue opere si ricordano: *El labirinto de la soledad* (1950, trad. it. *Il labirinto della solitudine*, 1961); *El arco y la lira* (1989, trad. it. *L'arco e la lira*, 1993); *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968, trad. it. *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, 1990); *Conjunciones y disgiunciones* (1969, trad. it. *Congiunzioni e disgiunzioni*, 1973); *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982, trad. it. *Suor Juana Inés de la Cruz o le insidie della fede*, 1991). Un'ampia raccolta dei suoi testi è apparsa in Italia con il titolo *Octavio Paz* (Utet, Torino 1995).