

ELENA NARDELLI

ARTE (DELLA) PLASTICA: ALCUNE RIFLESSIONI ESTETICHE SUL MATERIALE

Questo contributo intende mettere in gioco alcune strategie della filosofia per pensare un materiale che abita in modo estremamente invasivo il mondo contemporaneo: la plastica.¹ Il termine 'plastica' è oggi un termine-cappello che raccoglie molti materiali dalle proprietà spesso radicalmente differenti, ma con una caratteristica comune: essere dei polimeri sintetici generalmente resistenti, isolanti, leggeri, agevolmente lavorabili a basse temperature e facilmente colorabili. La produzione di plastica è in costante aumento – la quantità prodotta nel primo decennio del XXI secolo è di poco inferiore a quella prodotta nell'intero XX secolo – e il nostro quotidiano è sempre più caratterizzato dal contatto con questo materiale². L'orizzonte complessivo all'interno del quale si muove il presente contributo ha l'obiettivo di cominciare ad allenare e affinare lo sguardo filosofico alla pluralità della materia partendo appunto da uno dei materiali più diffusi nell'esperienza quotidiana. Il testo si divide in tre parti. La prima segue il filo del termine 'plastica' all'indietro rispetto alle storiche condizioni di possibilità della creazione dei polimeri sintetici, contestualizzandolo all'interno di due opere della *Goethezeit*, quella di Herder e quella

¹ L'autrice desidera ringraziare Maddalena Borsato, Mario Farina, Luca Illetterati, Raimondo Squizzato, insieme a studenti e studentesse del corso di laurea magistrale in Design del prodotto, della comunicazione e degli interni dell'Università IUAV di Venezia per i loro commenti a questo lavoro in varie fasi della sua elaborazione. Questa ricerca è stata possibile grazie al finanziamento della Fundação para a Ciência e a Tecnologia, CEECInd programme, e a quello dell'Unione Europea, Horizon Europe research and innovation programme, Marie Skłodowska-Curie grant agreement No.101064906.

² Un autore come Ranjan Ghosh (2022) ha tentato di dimostrare, in maniera non sempre convincente, la *corrispondenza* organica e concettuale tra la diffusione del materiale plastico e il nostro modo di organizzare il pensiero nelle arti, in letteratura e in filosofia nel corso del XX secolo facendo leva, ad esempio, sull'analogia tra le strutture dei polimeri e le strutture intertestuali degli autori del modernismo.

di Hegel. Come ha sottolineato Malabou, appoggiandosi ai dizionari Robert e Brockhaus, è in quest'epoca che i termini 'plastica' e 'plasticità' si diffondono nell'area tedesca e in quella francese (Malabou 1996, 19-20)³. In particolare, l'espressione 'arti plastiche', un calco dell'espressione greca πλαστική τέχνη, va a designare quelle arti che sono impegnate a modellare un oggetto tridimensionale, come la scultura, la lavorazione di argilla, cera, gesso o metalli, consolidando il legame tra la plastica e la dimensione artistica. In un primo momento mi soffermerò dunque sul saggio di Herder intitolato *Plastica* e sui corsi di estetica tenuti da Hegel, in cui una sezione importante è dedicata alle arti plastiche. La seconda parte del contributo verte sul breve scritto di Roland Barthes intitolato anch'esso *Plastica*. Si tratta di un saggio sorto dallo stupore dell'autore nei confronti delle proprietà dei polimeri plastici e del loro processo di creazione. Questo saggio si presta a essere messo in dialogo con alcune opere d'arte contemporanea che utilizzano la plastica come loro elemento primario. Su queste opere come istanziazione dei differenti elementi concettuali emersi delle sezioni precedenti verte la terza parte del contributo. Quello artistico sembra infatti l'ambito che con maggiore rapidità ha colto la novità e la potenzialità del materiale sviluppando una acuta e plurale riflessione critica su di esso. Alle arti è opportuno dunque attingere per tentare di muovere i primi passi di una filosofia della plastica.

1.1 Una verità da toccare. Herder e il sogno plastico di Pigmalione

Il saggio di Johann Gottfried Herder intitolato *Plastica. Alcune osservazioni su forma e figura a partire dal sogno plastico di Pigmalione* pubblicato nel 1778, il cui nucleo centrale risale al 1770, è il primo tentativo di fondare l'autonomia teorica di una moderna estetica della scultura (D'Angelo 2023, 92 sgg). In questo saggio Herder intende liberare la scultura dal paragone con la pittura che sino a quel momento si era risolto in una relazione di sudditanza. L'operazione promossa da Herder è quella di fornire autonomia alla scultura ribaltando la relazione di forza con la pittura. L'obiettivo filosofico *tout court* è però quello di fondare una teoria del bello e del vero a partire da un discorso estetico in senso

³ Oltre agli esempi di Herder e Hegel, si veda, quello di Goethe (1832). Per una ricostruzione del concetto di plasticità nella riflessione naturalistica di Goethe cfr. Maggiore (2023).

baumgarteniano, a partire, cioè, da una teoria della conoscenza sensibile. Herder si chiede infatti su quale tra i cinque sensi sia possibile fondare una teoria del bello, teoria che a suo avviso coincide con la teoria delle belle forme. La polemica di Herder è rivolta all'oculocentrismo della teoria estetica: fino a quel momento, per fondare la teoria delle belle forme ci si sarebbe infatti concentrati soltanto sulla vista, strada decisamente esclusa invece da Herder in quanto «una teoria delle belle *forme* tratta dalle leggi dell'*ottica* è come una teoria *musicale* tratta dal *gusto*» (Herder 1778, 34). Herder imposta infatti il suo discorso su una stringente correlazione tra arte, senso e *medium* creativo: «noi possediamo un senso che coglie le parti *fuori* di sé l'una *accanto* all'altra, un altro che le coglie *una dopo l'altra*, un terzo che le coglie *l'una nell'altra*. *Vista, udito e tatto*» (Herder 1778, 37). A questi tre sensi corrispondono la pittura, la musica e la scultura che utilizzano rispettivamente i media dello spazio, del tempo e della forza. La teoria delle belle forme deve fondarsi sulla specificità dell'esperienza sensibile dell'arte delle forme e dei corpi, ossia la scultura, non tanto dunque sull'esperienza determinata dalla fruizione della pittura che resta invece l'arte delle superfici. E se «la vista distrugge la bella statua, anziché crearla» (Herder 1778, 35), la teoria delle belle forme deve fondarsi su quello che è il "senso plastico": ossia il tatto, quel senso che Condillac nel *Trattato delle sensazioni* (1754) aveva indicato come il senso più filosofico e profondo. A partire da questa impostazione del problema, l'intero saggio di Herder si muove all'interno della contrapposizione tra vista e tatto e le arti che a questi sensi corrispondono, rispettivamente pittura e plastica. Se la pittura opera per giustapposizione di superfici, la plastica crea belle forme e corpi, lavora «*parti che stanno l'una nell'altra, un tutto* vivente, una sola *opera* piena di anima, *presente* e durevole» (Herder 1778, 38). Inoltre, il sentire tattile non è soltanto il senso sul quale si deve fondare una teoria del bello, ma ha anche il più elevato valore conoscitivo. Esso infatti è imparziale, procede ciecamente e, proprio per questo, trova solo ciò che veramente è⁴. Soltanto il tatto è inoltre il senso che ci permette di afferrare l'intero nel quale risiede il vero: «*l'Uno* è tutto, e il tutto è *Uno*» (Herder 1778, 38)⁵.

⁴ Cfr. Aristototele, *De An.* II, 9, 421a, 19-26.

⁵ Coerentemente con questo impianto antintellettualistico, Herder svilupperà poi nelle *Ideen* una teoria dell'antropogenesi che si sviluppa a partire dalla

La vista, infatti, coglie soltanto l'apparenza fenomenica e cade facilmente in errore facendosi distrarre dal riflesso delle superfici con il risultato di una conoscenza, appunto, superficiale, «la scultura è *verità*, la pittura *sogno*, [...] romanzo, sogno di un sogno» (Herder 1778, 38-39).

L'essenza della plastica è dunque la bella forma nella sua corporeità e questa non può essere né percepita né giudicata dall'osservare della vista. Su questa impossibilità di ricondurre la plastica all'interno delle leggi dell'ottica si fonda dunque la sua autonomia teorica ed estetica. Al contempo l'impossibilità di stabilire cosa sia una bella forma a partire dalla vista, la squalifica dalla fondazione della teoria del bello e del vero. La bella forma corporea deve essere invece abbracciata – l'abbraccio risulta infatti il modello herderiano per ogni percezione – per una verità da toccare⁶.

Il saggio di Herder ci fornisce dunque l'impianto teorico all'interno del quale muoverci per una riflessione sulla plastica, un impianto antintellettualistico che guarda alla mano e all'elemento tattile per radicare ogni discorso sul bello e sul vero. La forza estetica e cognitiva della plastica starebbe nella capacità di integrare le parti che si relazionano l'una all'altra come un tutto creando una sola opera in sé compatta, un intero. Alcune opere di arte contemporanea che verranno considerate nella sezione conclusiva di questo lavoro ci aiuteranno a indagare se ciò vale non soltanto per la plastica intesa come arte plastica della scultura, a cui si riferiva Herder nel suo scritto, ma anche per la plastica intesa come materiale.

1.2 Hegel e gli individui plastici

Nell'Introduzione alle *Lezioni di Estetica* di Hegel viene invece chiarito che i sensi recettivi alla bellezza artistica sono soltanto «i sensi dell'idealità» ossia la vista e l'udito. Il tatto, insieme all'olfatto e al gusto, è rivolto all'immediatezza materiale del mondo, «pietra,

stazione eretta e dal liberarsi dell'organo della mano, a svantaggio delle teorie che vedono nello sviluppo cerebrale e intellettuale l'elemento proprio dell'essere umano.

⁶ Tuttavia, nel passaggio in cui Herder descrive la fruizione ideale della scultura è presente un'ambiguità. Non è chiaro infatti se Herder si riferisca qui ad un tocco vero e proprio, manuale, o ad un'evocazione metaforica del tatto come modello all'interno della fruizione visiva. Cfr., ad esempio, Herder (1778, 35). Su questa tensione e il suo successo nella storia dell'estetica cfr. Pinotti (2009) e D'Angelo (2023, 95-96).

pianta, vita organica» chiarisce Hegel⁷. Per questo motivo, il senso del tatto sembra legato più al desiderio che all'intelligenza. Il desiderio è ciò che per natura ci permette di relazionarci immediatamente alle cose e si rivolge sempre verso qualcosa di concreto. Perciò, in ottica hegeliana, al desiderio e dunque al tatto gli oggetti artistici non possono che sfuggire poiché si focalizza sugli oggetti naturali in vista della loro appropriazione e distruzione. A Hegel vale però la pena rivolgersi per cogliere l'elemento dinamico della plastica.

L'arte plastica, la scultura, è «la prima esistenza dello spirito» e dunque è anche «la prima forma del naturale in genere, la spazialità materiale pensante» (Hegel 1823, 223). Se l'architettura era mero involucro dello spirito, nella scultura lo spirito è incarnato. Essendo la prima modalità di manifestazione dello spirito nella forma, il tipo di manifestazione è quello dell'immediatezza nella materia, dell'«immediata materialità». La scultura fa dunque i conti con la materia nella sua naturalità, nella sua immediatezza, nella sua spazialità. La forma artistica successiva, la pittura, pur restando legata alla materia, astrae parzialmente da essa nella superficie piana; mentre la musica – che segue la pittura nel sistema hegeliano delle arti – prosegue nel processo di liberazione dalla materia attraverso la dimensione sonora.

L'elemento in cui si muove la scultura è la pura spazialità del suo oggetto, ossia, innanzitutto, il corpo umano. Di esso le arti plastiche colgono soltanto l'aspetto astratto ovvero, appunto, quello spaziale. E per di più colgono questa spazialità non in divenire, ma nella sua staticità, immobilizzandone uno specifico istante. In questo senso la plastica presenta soltanto un lato astratto del suo oggetto. A questo livello la materia viene fruita dal senso ideale della vista per quelle che sono le sue proprietà più astratte e non per le sue proprietà particolari, come ad esempio il colore. Hegel arriva persino a sostenere che i marmi non monocromatici «disturbano» la fruizione.

⁷ «Poiché il sensibile nell'arte è qualcosa di ideale (*Ideell*), esso è anche soltanto per i sensi dell'idealità: vista e udito [...] il sensibile può entrare nell'arte solo sulla base dei due sensi ideali; l'olfatto, il gusto, il tatto hanno a che fare con le cose sensibili materiali. Il tatto con il caldo e il freddo ecc., l'olfatto con il volatilizzarsi materiale, il gusto con il disciogliersi materiale. Questi sensi non hanno dunque nulla a che fare con l'arte» (Hegel 1823, 23). Su questo, cfr. Kottman 2020.

A incarnarsi nell'opera d'arte plastica è dunque una «spiritualità oggettiva», una «soggettività sostanziale» precisa Hegel, ossia una soggettività che è ancora indistinta. Con questo Hegel intende che la statua greca non riesce a rappresentare un individuo specifico, i suoi sentimenti specifici, ciò che anima il suo cuore. Anche quando rappresenta un individuo particolare, come Pericle o Sofocle, la statua non esprime la sua specificità, tant'è che difficilmente riusciremo a riconoscere i tratti di queste personalità in quanto tali. La scultura esclude dunque non soltanto il colore, ma anche il sentimento, la sua espressione, la mimica del volto. Le opere d'arte scultorea presentano l'individuo nella sua «individualità sostanziale», ossia in ciò che c'è di universale («sostanzialità universale») nella soggettività particolare. La scultura elimina gli elementi arbitrari e casuali della soggettività per rappresentare la sua sostanzialità, l'essere dell'individuo, il suo elemento permanente. La scultura è una sorta di parmenidismo delle arti: «la materia dapprima è soltanto, e in essa lo spirito dapprima soltanto è» (Hegel 1823, 225). Se togliamo dunque alla soggettività tutti gli elementi arbitrari, tutti i sentimenti, tutto ciò che non permane in quanto sua propria sostanzialità, rimane un «oggetto in sé conchiuso e compiuto, in autonoma quiete, sottratto al rapporto con l'altro, riposante in sé, in sé beato» (Hegel 1823, 226). L'oggetto della scultura è dunque quest'essere ideale, sostanziale, slegato dalla temporalità, dall'accidentalità e dalle passioni, un essere completamente autonomo.

Questa individualità sostanziale, secondo Hegel, non caratterizza soltanto gli individui rappresentati dalle arti plastiche nella Grecia classica, ma caratterizza la forma dell'individualità dell'intera epoca. La corrispondenza tra epoca e forma artistica è tale che gli individui greci sono individui plastici, individui in cui forma e contenuto – come da definizione hegeliana dell'arte classica – sono un tutt'uno. Gli individui plastici non ricevono la loro forma dall'esterno, ma sono essi stessi a forgiarsi riflessivamente da loro stessi.

L'impressione della plasticità è diffusa su tutte le opere degli antichi, ciò che sta alla base è sempre il sostanziale, la mancanza di passione ha sempre il sopravvento, a essere rappresentata è l'idea pensante, eterna, mentre l'arbitrio e l'autonomia del caso sono respinti. È proprio l'intuizione della plasticità quella che va utilizzata trasversalmente nello studio di tutte delle opere d'arte degli antichi. Anche gli individui d'azione presso di loro hanno questo carattere. Essi sono grandi e liberi, si sono prodotti

autonomamente da sé, si sono dati da soli la forma di ciò che furono e vollero essere: caratteri di questo tipo sono Pericle, Sofocle (Hegel 1823, 226).

Con Hegel il concetto di plasticità scava a tal punto nell'ambito dell'estetica, da eccederlo e plastiche diventano le figure storiche dei personaggi esemplari: Pericle, Platone, Sofocle, Socrate sono infatti «individui plastici» perché tendono a diventare ciò che desiderano essere, si auto-modellano, agiscono senza alcuna discordanza tra interiorità e exteriorità. Plastica significa dunque per Hegel una materialità immediata in cui l'elemento spirituale vive in un'unità che tende all'indiscernibile tra forma e contenuto, tra interiorità ed exteriorità. Questa materia spirituale è caratterizzata dall'elemento dinamico della plasticità in cui soggetto e oggetto coincidono in un duplice movimento di darsi la propria forma da sé, in cui l'accidentale diventa essenziale attraverso l'esercizio dell'abitudine. Quello di 'plasticità' sembra dunque essere uno dei concetti – certamente insieme al concetto di 'ideale' – attraverso il quale Hegel ci chiede di pensare la perfetta armonia tra forma e contenuto che nel suo sistema delle arti caratterizza l'arte classica, costituendo il più alto grado di espressione sensibile del vero.

Sul concetto hegeliano di plasticità Catherine Malabou ha incentrato la prima fase del suo percorso filosofico, esplorandone le potenzialità in dialogo con diverse discipline e producendone una definizione: si definisce plastico, ciò che «è suscettibile di ricevere come di dare forma» (Malabou 1996, 20). Nel linguaggio comune, il primo movimento è incarnato dai materiali plastici come argilla e cera; mentre il secondo movimento, quello di dare forma, entra in azione nelle arti o nella chirurgia plastica. Ai margini estremi della plasticità, troviamo il sorgere della forma e l'annullamento di ogni forma possibile: per dare una forma spesso è necessario distruggere la forma precedente attraverso una plasticità distruttrice e questo rifiuto delle forme precedenti sembra essere la condizione dell'aspetto creativo della plasticità (Malabou 2009). La plasticità si distingue sia dalla modularità che dalla flessibilità. I moduli sono infatti unità specializzate che operano in maniera automatica e rapida, creando architetture fisse. Un oggetto flessibile dopo la trasformazione, tende a ritornare allo stadio iniziale: la flessibilità – l'imperativo del nostro tempo – a differenza della plasticità non è creatrice, è riproduttrice e normativa, implica il prendere una piega senza darla; in breve la

flessibilità è la plasticità meno il suo genio (Malabou 2004, 95). Lo statuto del concetto di plasticità sarebbe, secondo Malabou, duplice: «quello di un'entità metafisica da un lato – vecchia quanto la storia della filosofia e che, a partire da Hegel, designa una *qualità essenziale del pensiero* –, dall'altro lato quello di un concetto scientifico che permette di descrivere l'*organizzazione materiale del pensiero*» (Malabou 2000, 11).

La mossa che permette di passare alla seconda parte di questo percorso è quella di interrogare, all'inverso, l'organizzazione concettuale della materia che chiamiamo plastica. Quali strategie può infatti mettere in campo la filosofia per analizzare in maniera non moralistica e comprendere la novità dell'introduzione dei materiali plastici nel nostro mondo? Una delle questioni sulle quali varrà la pena interrogarsi è se la plasticità sia una proprietà di cui la plastica gode o meno. Con una formulazione un po' paradossale: la plasticità è una proprietà, una caratteristica delle materie plastiche? Oppure la plastica è soltanto l'altra faccia, la faccia cattiva della plasticità, come sembra suggerire Amanda Boetzkes (2019)? In ottica hegeliana – nei confronti della quale Malabou si pone in continuità – la plasticità è infatti una proprietà precipuamente umana, dello spirito e del concetto. Se così fosse, la plastica non potrebbe che risultare semplicemente una materia che inverte l'aspetto passivo della plasticità, in grado dunque di ricevere facilmente una forma, senza poter dare o darsene una. Tuttavia, rispetto ad altri materiali che, come la materia nella tradizione metafisica, sembrano resistere alla forma ed essere dunque sempre manchevoli⁸, le materie plastiche sembrano stringere un'alleanza concettuale con la forma in quanto sembrano prestarsi in maniera eccellente ad accoglierla. Tanto che Barthes, non immune da un certo moralismo e da una pungente ironia, parlerà della plastica come della materia filosofica per eccellenza.

2. Ancora un mito d'oggi

Tra il 1954 e 1956 Roland Barthes si propone di «riflettere sistematicamente su alcuni miti della vita quotidiana francese»: sulla Citroën, sulle frangette degli attori dei colossal americani ambientati nell'antica Roma, sull'interesse morboso dei francesi per una crociera dei reali d'Europa, sulle vacanze. Il risultato è la raccolta di brevi saggi intitolata *Miti d'oggi* pubblicata nel 1957, il

⁸ Sulla materia come principio intrinsecamente anarchico si veda, di passaggio, Tusa (2024).

cui intento è quello di storicizzare l'attualità che viene presentata come ovvia e naturale dalla stampa e dal senso comune. 'Mito' è dunque secondo Barthes una falsa evidenza da demistificare, spesso attraverso il sarcasmo e l'ironia.

Tra i miti del suo tempo, Barthes inserisce quello della plastica. Nel saggio dedicato a questo materiale possono essere rintracciate tre tesi principali: a) la plastica abolisce la gerarchia delle sostanze; b) la plastica non è una sostanza, è l'idea stessa della trasformazione e ha una costituzione negativa; c) la plastica è interamente inghiottita dall'uso.

a) La plastica sembra portare con sé un gesto antigerarchico: la pelliccia di visone, l'avorio, il cachemire più pregiato, il diamante non sono più un prodotto elitario, ma divengono accessibili a chiunque nella loro versione plastica. La plastica sarebbe «essenzialmente una sostanza alchimica» (Barthes 1957, 169) in grado dunque di ripercorrere il processo originario della creazione e trasformare i materiali vili in materiali pregiati. «La gerarchia delle sostanze è abolita» annuncia Barthes «una sola le sostituisce tutte: il mondo intero *può* essere plastificato, e persino la vita» (Barthes 1957, 171). Questo elemento mette tuttavia in luce l'ambiguità intrinseca del materiale plastico: per un lato, diventa il mezzo di realizzazione di un'istanza egualitaria, per un altro lato la plastica è un materiale fortemente omogeneizzante che diventa facilmente una sorta di gelatina⁹ che riduce ad uno – cioè a sé, al materiale plastico – le diverse peculiarità dei materiali. La plastica si adatta infatti a tutte le tradizioni locali e a tutti i climi, con l'effetto che tutti i luoghi abitati dalla plastica sembrano assomigliarsi¹⁰. La tensione che attraversa questo materiale è dunque la tensione tra l'elemento democratico dalla portata egualitaria ed emancipatrice e l'altra faccia dell'egualitarismo, l'elemento livellante che permette di costruire masse omogenee di consumatori di plastica.

b) Allo sguardo ironico di Barthes, la plastica sarebbe una «materia miracolosa» perché «più che una sostanza la plastica è l'idea stessa della sua infinita trasformazione» (Barthes 1957, 169). L'aspetto più spettacolare delle materie plastiche risiederebbe

⁹ Con il termine 'Gallerte', gelatina, nel primo libro del Capitale Marx si riferisce al lavoro astratto, in quanto lavoro umano indistinto, che annulla tutte le differenze specifiche di ciascun dispendio di energie umane.

¹⁰ Questa ambiguità sembra attraversare anche un altro materiale altamente versatile e polimorfo, una sorta di alleato della plastica: il cemento. Per una riflessione filosofica sul cemento cfr. Jappe (2020).

nella loro trasformabilità in una gamma di oggetti che eccede ogni categorizzazione. Questo si accompagna al fatto che, secondo Barthes, l'oggetto compiuto porterebbe sempre con sé il segno del suo stesso movimento di generazione, accanto all'enigma della sua materia originaria. La plastica non andrebbe dunque neppure annoverata tra le sostanze perché – come accade con i personaggi di Leopoldo Fregoli – sarebbe impossibile individuare quella di partenza, sarebbe impossibile indicarne le specifiche proprietà, ma andrebbe invece interpretata per via negativa, oppure, come il movimento stesso di trasformazione. Nell'iperbole barthesiana la plastica sembra essere una sostanza precipuamente filosofica perché non soltanto mette in discussione lo stesso concetto di sostanza, ma anche le qualità secondarie vengono messe in crisi: l'aspetto sensibile dei prodotti di plastica, come il loro colore, sarebbe diverso da quello degli altri elementi perché incarnerebbe l'idea stessa di quella qualità, ad esempio l'idea stessa di quel colore. Sulla scia di questa concettualizzazione, la plastica sarebbe inoltre in grado di portare l'attenzione sull'idea di trasformazione più che sul risultato della trasformazione, sul trasformato.

c) Infine la plastica sarebbe una sostanza prosaica, «casalinga» (Barthes 1957, 170). L'intuizione cardine di Barthes è che «la plastica è interamente inghiottita dall'uso». La natura imitativa della plastica sarebbe un inedito rispetto alle forme precedenti di imitazione in quanto interamente rivolta all'uso e alla creazione di oggetti comuni, di uso quotidiano. Emblematico sotto questo aspetto è il fatto che nello stesso anno in cui Barthes pubblicava i *Miti d'oggi* veniva inaugurata anche la Monsanto House of the Future, un edificio interamente in plastica negli interni e negli esterni, nato da una collaborazione tra la multinazionale Monsanto, il Massachusetts Institute of Technology e Walt Disney Imagineering che la collocò all'interno del parco dei divertimenti Disneyland in California. Il concetto di uso comincia qui ad essere messo in discussione dalla materia plastica, in quanto essa sembra portare alla creazione di oggetti la cui sola utilità starebbe soltanto nel piacere stesso dell'uso.

3. Arti plastiche contemporanee

Gli artisti che, come Barthes, hanno assistito al passaggio dei materiali plastici dall'uso militare a quello civile e alla successiva rapidissima diffusione nell'esperienza quotidiana hanno immediatamente colto il potenziale artistico delle materie

plastiche. Intendo ora mostrare, attraverso alcuni limitati esempi, come queste opere hanno di volta in volta istanziato una delle peculiarità concettuali della plastica precedentemente esposte.

3.1 Dimensione egualitaria

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, il *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)* sembra dirigersi verso la plastica sfruttando la prima caratteristica evidenziata da Barthes, il suo elemento omogeneizzante, livellante e impersonale: le geometrie che danno forma alle opere del gruppo sono pensate per eliminare ogni residuo di soggettività. Inoltre, l'aspetto asettico del materiale plastico sembra essere il mezzo per dischiudere una percezione pura e indagare i puri meccanismi della visione, la quale viene moltiplicata con il mutare dei punti di vista, come accade ad esempio in opere quali *Espaces indéfinis* oppure *Transformations instables* o a quelle esposte nella grande mostra collettiva di arte cinetica *The Responsive Eye* (MOMA 1965). In questa mostra le ultime frontiere delle teorie della percezione fanno il paio con le ultime frontiere dell'industria chimica ed i materiali plastici divengono i prediletti per sollecitare il sistema visivo dello spettatore. Nel tentativo di scomodare e perturbare lo spettatore, nell'intenzione del GRAV l'opera d'arte diviene una ricerca che crea delle situazioni nuove e partecipative e che mette in discussione i ruoli di creazione e fruizione dell'opera. La peculiare soggettività dell'artista e dello spettatore sembrano dunque superate tanto dalle pratiche artistiche, quanto dalla specificità del materiale plastico scelto per la realizzazione delle opere.

3.2 Infinita trasformazione

La plastica sembra essere una sostanza che, più di altri materiali, espone la sua stessa trasformabilità e trasformazione, mettendo in discussione la fissità delle categorie e supportando una ontologia processuale. Oggi le plastiche svincolate da una guida umana stanno dando vita a delle nuove formazioni che mettono in seria difficoltà tanto la tassonomia quanto ogni tentativo di distinzione tra naturale e artificiale. Nel 2012 la geologa Patricia Corcoran e la scultrice Kelly Jazvac, seguendo l'indicazione dell'oceanografo Charles Moor, si recarono a Kamilo Beach (Hawaii) per studiare queste nuove formazioni da cui è nato un interessante progetto di ricerca in cui sembra saltare non soltanto la tassonomia naturale, ma anche quella disciplinare. Al centro sono posti i cosiddetti

plastiglomerati, nuove 'formazioni rocciose' in cui l'elemento plastico fonde insieme rocce, sabbia, conchiglie, corallo, legno e tutto ciò che è possibile trovare sul fondo dell'oceano. Quella dei plastiglomerati è una sostanza che non è né prodotta industrialmente né creata geologicamente, ma si genera tra le correnti oceaniche a partire dai materiali (sintetici e non) che in esso si trovano.

Le opere del fotografo PHOTOGRAPHERHAL sembrano inoltre suggerire che l'arte possiede la capacità di riattivare nella plastica l'elemento di plasticità. Nei progetti come *Flesh Love* (2011), *Zatsuran* (2014), *Flesh Love Returns* (2016) e *Flesh Love All* (2018) la plastica diviene un suo alleato cruciale proprio per via delle sue caratteristiche: su tutte, l'essere economica e facilmente reperibile come oggetto d'uso quotidiano – ad essere utilizzati sono i sacchi di plastica per comprimere i futon mettendoli sottovuoto – la vischiosità come capacità di agglutinare elementi eterogenei e la peculiare temporalità che tende a sottrarre dallo scorrere del tempo l'oggetto che riveste attraverso una confezione, essa sì, indistruttibile. Queste proprietà sono essenziali per lo studio proposto da PHOTOGRAPHERHAL sul concetto di amore come potenza di attrazione, forza che mantiene insieme entità molto diverse tra loro: due o più individui, oggetti di uso quotidiano, case, giardini, automobili, vengono inseriti in sacchi di plastica trasparente e messi sotto vuoto mentre la macchina fotografica immortalava quell'istante. Qui la plastica rivela la sua propria plasticità: è l'elemento che dà forma al caos (*ran*) dell'accozzaglia di oggetti (*zatsu*), ma al contempo ne è modellata, prende la forma degli oggetti che avvolge. Anche in questo caso le materie plastiche, con la loro struttura chimica plurale, sembrano dunque in grado di integrare, di tenere insieme materiali e enti radicalmente eterogenei tra loro, dando forma e, al contempo, assumendo una nuova forma da questa funzione collettiva.

3.3. Prosaicità

Sulla plastica in quanto elemento casalingo, di ampia diffusione nella vita quotidiana come materiale comune rivolto essenzialmente all'uso hanno insistito numerosi artisti. L'indagine delle proprietà della plastica, presentata non come supporto per la pittura, ma per quello che essa è, nella sua vitalità espressiva di elemento divenuto comune, viene proposta da uno degli esponenti di spicco dell'Informale del secondo dopoguerra, Alberto Burri.

Esposte per la prima volta nel 1962 presso la Marlborough Galleria d'Arte di Roma, le *Plastiche* costituiscono un'esplorazione inedita del materiale a cui Burri aveva cominciato ad interessarsi con degli inserti in *Sacco 5P*, a partire dal 1953. Nel catalogo della mostra, Cesare Brandi esprime così il suo stupore per la scelta di Burri di rivolgersi alla plastica:

Veramente se c'era una materia che sembrava potersi prestare meno a materializzare un'immagine, era la plastica di questo tipo, quasi uguale alla 'cellophane'; né solo per la difficoltà di riuscire ad 'intenzionarla' in modo diverso da quello che, sia plastica o cellophane, ne fa la materia di ogni giorno, involucro lucido e sgradevole che veste il libro come i fiori o la verdura del Supermarket. (Brandi 1962, 54)

Come già sottolineato da Barthes, la plastica è un materiale casalingo che appartiene alla sfera della quotidianità e, in particolare, i sottili strati di cellophane sembrano risolversi nella funzione dell'«involucro lucido e sgradevole» che non attende altro che essere lacerato. Con essi Burri costruisce invece le sue tele che lavora con il fuoco introducendo così l'elemento casuale della combustione che viene gestito attraverso i movimenti delle mani e i soffi che indirizzano increspature, opacità e riflessi di fumo creando originali chiaroscuri.

3.4 Uso e disuso (il tempo del rifiuto)

Con il passare degli anni, un elemento che emerge all'interno della riflessione artistica è quello della temporalità dei prodotti di plastica. Per la maggior parte delle plastiche che maneggiamo il tempo d'uso è un tempo estremamente ridotto rispetto al tempo del dis-uso, il tempo del rifiuto. O forse, proprio perché la plastica è totalmente inghiottita dall'uso, nel momento in cui diviene in-utile, perde qualsiasi valore. Si potrebbe dunque pensare il dis-uso, il rifiuto, come una delle polarità che costituisce la tensione tra forma e funzione che attraversa il design degli attuali prodotti di plastica. Nei quali, con la disattivazione della funzione, appare sì la mera forma, ma soprattutto la greve materialità dell'oggetto¹¹.

La specificità delle materie plastiche sembra risiedere nel fatto che il tempo del loro dis-uso – il tempo in cui questi oggetti sono

¹¹ Interessante la prospettiva di Hawkins (2013), secondo la quale l'intrinseco valore del PET – polietilene tereftalato – risiederebbe proprio nella possibilità di essere sprecato nella dinamica del monouso, portando con sé un futuro anticipato all'interno di un presente plurale.

senza fini – sia anche senza fine, quantomeno dalla prospettiva di una temporalità dell'esistenza umana: le strutture polimeriche che formano la plastica fanno sì che sia estremamente resistente e si è stimato¹² che una bottiglia di plastica impieghi circa 450 anni a degradarsi in mare. Dal punto di vista della riflessione e della critica, questo è particolarmente rilevante: la temporalità della plastica è talmente ampia che se la accostiamo alla temporalità umana proviamo quasi una vertigine, l'oggetto sembra quasi irradiare dal futuro al presente. Questa caratteristica di essere una sorta di attrattore temporale viene ascritta da Timothy Morton a una classe di enti che egli definisce 'iperoggetti', i quali sembrano condividere con la plastica una serie di altre caratteristiche quali la viscosità e la non-località, come già sottolineato da Barthes in termini di ubiquità (Morton 2013).

Una parte importante dell'attuale produzione di plastica è volta alla produzione di packaging e imballaggi¹³. Nel mondo dell'arte, questi oggetti molto banali che fanno parte della vita quotidiana vengono sfruttati da Tara Donovan, la quale in *Untitled (Plastic Cups)* del 2006 ne esplora le proprietà per accumulazione. L'opera suscita impressioni contraddittorie: il paesaggio precario costruito con i bicchieri di plastica che danno forma ad una sorta di ghiacciaio in via di scioglimento cozza con la stabilità e immutabilità del materiale plastico, l'innocuità del singolo bicchiere entra in conflitto con la minaccia ecologica della massa di bicchieri. Sul problema ecologico legato ai materiali plastici hanno insistito molti artisti contemporanei. Nel progetto *The Garbage Patch State* Maria Cristina Finucci cerca di sensibilizzare il pubblico in merito agli enormi ammassi di materie plastiche presenti nell'oceano, simulando tracce dell'esistenza di uno Stato Nazione a tutti gli effetti. Un altro esempio è il *Mural-by-the-Sea* realizzato da Daniel Webb nel 2018 all'interno del progetto *Everyday Plastic*, in cui l'artista ha raccolto e poi esposto tutti i prodotti di plastica da lui

¹² Siamo di fronte ad un inedito nella storia sul quale si può ragionare solo in termini ipotetici: il PET è stato brevettato nel 1941 e solo nel 1973 il brevetto viene esteso all'uso alimentare e dunque alle bottiglie di plastica. Sulla plastica come indicatore geologico decisivo, come 'tecnofossile', cfr. Zalasiewicz et. al. (2016).

¹³ Talvolta, gli imballaggi toccano il caso limite in cui gli oggetti sono già prodotti e consumati come rifiuti non assolvono la loro funzione poiché chiedendo il raddoppiamento della doppia busta o del doppio bicchiere di plastica: in questi casi un oggetto è sostituito da se stesso pur essendo presente. Cfr. Marder (2015-2016).

scartati in quanto rifiuti nel corso di un anno. Sulla dimensione temporale e sul (dis)uso degli imballaggi di plastica lavora il video artista Ramin Bahrani nel suo cortometraggio *Plastic bag* (2009) in cui un sacchetto di plastica prende la voce di Werner Herzog per raccontare in prima persona la propria esistenza, sottolineando il rapporto con la sua 'Creatrice' (l'umano che lo usa per primo come borsa per gli acquisti), il senso di inutilità e di rifiuto, l'impossibilità di decomporsi e il desiderio di mettere fine a un eterno vagabondare.

4. Conclusioni

La plastica sembra dunque rivelarsi un materiale intrinsecamente ambiguo. Ambigua è, innanzitutto, la sua definizione: materiale a un primo sguardo scontato e autoevidente – ci pare di conoscere bene a cosa ci stiamo riferendo quando parliamo di plastica – risulta scivoloso e intrinsecamente plurale a uno sguardo più approfondito. Gli oltre diecimila differenti tipi di polimeri plastici attualmente in circolazione sembrano dunque essere materiali *anonimi*, non soltanto banali, ma – letteralmente – senza nome.

Ambiguo è il suo ruolo nel nostro quotidiano. La plastica è un elemento a tal punto comune da essere diventato quasi invisibile, trasparente allo sguardo e talvolta per sua fattura, specialmente se pensiamo al cellophane, al plexiglass e ad alcuni tipi di PET; al contempo, plastiche e microplastiche sono in ogni luogo e diffuse su una scala talmente vasta da costituire un collante, le nuove viscere trasparenti e vischiose della terra.

La plastica è ed è stata nel corso del Novecento un materiale vettore di democratizzazione e di diffusione del benessere su ampia scala, alleato dell'accesso delle masse ai prodotti di consumo, nonché del progresso tecnologico. Al contempo la rapida diffusione dei prodotti in plastica a basso costo ha portato a una sostituzione dell'attività artigianale e delle molteplici tradizioni locali con l'attività industriale su larga scala e a una omologazione degli oggetti di uso quotidiano che perlopiù prescindono dalla specificità dei luoghi e delle tradizioni in cui questi oggetti vanno a collocarsi¹⁴. La plastica incarna dunque le tensioni delle società del tardo capitalismo, di cui è materialmente una delle principali protagoniste. Anche nelle opere in plastica prodotte dal Gruppo

¹⁴ Sull'inquinamento delle plastiche come movimento di colonizzazione che non si cura delle peculiarità dei territori colonizzati cfr. Liboiron (2021) e il concetto di 'synthetic universality' sviluppato in Davis (2022).

GRAV la specificità dei soggetti che creano e che fruiscono l'opera è, se non cancellata, il più possibile smorzata dalla scelta di questo materiale, scelta che mira alla purezza e all'asetticità della visione.

La plastica sembra inoltre essere una sostanza non-sostanza, una sostanza che incarna costantemente la dimensione del possibile, dell'essere altro da sé, della trasformazione. La plastica sembra eccedere e travalicare ogni categorizzazione perché può costantemente mettere in discussione la stessa suddivisione categoriale creando forme ibride, ambigue, che imitano un altro materiale senza dividerne appieno le proprietà (come ad esempio il pavimento in PVC effetto legno, le lenti per occhiali in CR-39, le pellicce in Faux Fur). Talvolta, come nel caso dei plastiglomerati, con la sua vischiosità la plastica sembra avere quella capacità che Herder attribuiva alle arti plastiche del suo tempo, quella di tenere insieme l'eterogeneo, di lavorare sulle parti per integrarle l'una nell'altra formando un intero. Alcune opere d'arte contemporanea sembrano inoltre in grado di riattivare nella plastica la dimensione della plasticità, quel gesto riflessivo (che non sembra più precipuamente umano) di ricevere e, al contempo, di darsi una forma. Questo è il caso del lavoro di PHOTOGRAPHERHAL in cui la plastica è tanto ciò che riceve una forma dagli oggetti che avvolge, quanto ciò che unifica imprimendo una forma unica e nuova all'insieme delle singolarità facendo intervenire degli elementi che al nostro sguardo appaiono accidentali.

Al contempo, però, questa infinita trasformabilità promessa dalla plastica è illusoria. Una volta forgiato, il materiale plastico resta tale ed è sottoposto ad una degradazione estremamente lenta se considerata dalla prospettiva temporale umana, tanto da essere paragonabile alla dimensione temporale della roccia, evocando tutt'altro che la trasformazione e il mutamento. Nel nostro quotidiano la plastica viene dunque percepita come un materiale banale, povero, comune, quotidiano, quell'«involucro lucido e sgradevole» che ricopre ogni cosa e che abitualmente laceriamo senza considerazione alcuna a cui si riferisce Cesare Brandi commentando la scelta di Burri di rivolgersi ad essa – così come, ad essa si rivolgeranno negli stessi anni Pino Pascali e Piero Gilardi, tra gli altri. La plastica sembra dunque un materiale completamente assorbito dall'uso, sempre di accompagnamento ad una materia più nobile (il caffè servito dal distributore automatico, il broccolo che avvolge al supermercato, etc.), ma non di lusso, perché in quest'ultimo caso l'imballaggio plastico sembra

sminuirne il valore accomunandola ai banali oggetti di consumo. E se la plastica sembra generalmente valorizzare l'oggetto non plastico che imballa, senza di esso risulta immediatamente sgradevole. Proprio per questa sua caratteristica, la maggior quantità di plastica prodotta come imballaggio viene usata con rapidità cadendo quasi simultaneamente nel tempo del disuso, del rifiuto. Da un punto di vista simbolico, per l'impressione igienica che l'imballaggio suscita, la plastica sembra uno dei marchi di fabbrica della 'civilizzazione', ma il suo essere un materiale sterilizzante che la rende indispensabile in ambito medico, membrana che preserva dal contatto, diviene immediatamente sterile ed inutile tra le mani del consumatore che la lacera. In pochi istanti, quelli della dismissione e del consumo, ciò che sembrava eternamente trasformabile diviene un eterno rifiuto, un potente attrattore temporale. Sulla specificità del fenomeno del rifiuto dei materiali plastici hanno lavorato molti artisti, tra cui Donovan, Finucci, Webb, Bahrani.

Muovendo da queste dimensioni di ambiguità che caratterizzano a diversi livelli la plastica, si può essere sollecitati a pensare nuovamente e diversamente uno dei concetti classici della tradizione, ovvero il concetto di materia. In quanto materia non materia, che può assomigliare a qualsiasi altra e che eccede la specificità di ciascuna, l'elemento metamorfico che inerisce alla plastica sembra invitarci a pensare la materia in maniera necessariamente processuale e, con essa, a rivederne l'ontologia¹⁵.

Bibliografia

Barad K., 2003: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» 28, Issue 3, pp. 755-1024.

Barthes R., 1957: *Miti d'oggi*, tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974.

Bennett J., 2010: *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. di A. Balzano, Palermo, Timeo, 2023.

¹⁵ Sull'ontologia processuale, cfr. Whitehead (1929) e Seibt (2024). Per una concezione intimamente dinamica della materia, cfr. Bennett (2010) e Barad (2003).

Brandi C., 1962: *Burri*, testo per il catalogo della mostra omonima presso la Marlborough Galleria d'Arte di Roma, in B. Corà, *Burri Plastiche*, Firenze, Forma Edizioni, 2018.

Boetzkes A., 2019: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge (Massachusetts) - London, MIT Press.

D'Angelo P., 2023: «Dal Settecento a oggi», in L. Russo (a cura di), *Estetica della scultura*, Palermo, Aesthetica edizioni, pp. 91-125.

Davis H., 2022: *Plastic Matter*, Durham, Duke University Press.

Ghosh R., 2022: *The Plastic Turn*, New York, Cornell University Press.

Goethe J.W., 1832: *Anatomia plastica*, tr. it. di G. Targia, in Id., *Morfologia*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, pp. 847-849.

Hawkins G., 2013: «Made to Be Wasted: pet and the Topologies of Disposability», in Gabrys J., Hawkins G., Michael M. (eds.), *Accumulation: The Material Politics of Plastic*, Oxon, UK, Routledge, pp. 49-68.

Hegel G.W.F., 1823: *Lezioni di estetica*, trad. it. a cura di P. D'Angelo, Bari-Roma, Laterza, 2000.

Herder J.G., 1778: *Plastica*, tr. it. a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2010.

Jappe A., 2020: *Cemento. Arma di costruzione di massa*, tr. it. di C. Milani, Milano, Elèuthera, 2022.

Kottman P.A., 2020: *Noli tangere: On the limits of seeing and touching in Hegel's philosophy of art*, «Studi di estetica» XLVIII, IV serie, 1, pp. 41-66.

Liboiron M., 2021: *Pollution Is Colonialism*, Durham, Duke University Press.

Maggiore V., 2023: *La plasticità delle forme: Catherine Malabou e la configurazione plastica fra trasformazione e distruzione*, «S&F» 30, pp. 235-271.

Malabou C., 1996: *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin.

Malabou C., 2000: *Plasticité*, Paris, Editions Léo Scheer.

Malabou C., 2004: *Cosa fare del nostro cervello?*, tr. it. di E. Lattavo, Roma, Armando, 2007.

Malabou C., 2009: *Ontologia dell'accidente*, tr. it. di V. Maggiore, Milano, Meltemi, 2019.

Marder M., 2015-2016: *Being Double. A bag in a bag in a bag*, «Cabinet Magazine» 60.

Morton T., 2013: *Iperoggetti*, tr. it. di V. Santarcangelo, Roma, Nero, 2018.

Pinotti A., 2009: *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, «Aisthesis» 1, pp. 177-191.

Seibt J., 2024: «Process Philosophy», in Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/process-philosophy/>> [ultimo accesso 17/09/2024].

Tusa G., 2024: *Ecocosmism: Finitude Unbound*, « Philosophies» 9, 27.

Whitehead A.N., 1929: *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*, tr. it. a cura di M. R. Brioschi, introduzione di L. Vanzago, Firenze/Milano, Giunti/Bompiani, 2019.

Zalasiewicz J. et. al., 2016: *The geological cycle of plastics and their use as a stratigraphic indicator of the Anthropocene*, «Anthropocene» 13, pp. 4-17.