RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA ONLINE
CON *PEER REVIEW*
WWW.METABASIS.IT
maggio 2025 anno XX n° 39

TRA ASTRAZIONE E PRESENZA: L'ANALISI DI EUGENIO BATTISTI SU AUTOMI E MACCHINE SEMOVENTI.

DOI: 10.7413/18281567284

di Giulia Ferrara
Università IULM di Milano

Between abstraction and presence: Eugenio Battisti's critical perspective on automata and self-moving machines.

Abstract
«The automaton is, in many ways, the means by which man projects himself beyond his existential limits, multiplies his forces, and carries out in reality, not just simulates or describes, the marvellous» (Battisti 1989:249). This paper explores Battisti's cross-disciplinary approach to automata, which, starting from art history, defines the automaton as a mythological, theatrical, technical, and historical phenomenon, while also questioning its dual essence: both mimetic and fantastical. Drawing on various examples, the discussion follows a trajectory from antiquity to the twentieth century. Battisti examines the evolving relationship between human beings and automata, highlighting the twentieth-century loss of their magical value and their transformation into passive and servile mechanisms. The paper also emphasises the parallel that Battisti draws between the contemporary automaton and modern art, which abandons traditional painting in favour of subtle allusions to a reality embodied in conceptual or interchangeable figures, "zombies".

Keywords: Automaton, Mythological, Modern art, Mimetism, Interdisciplinary approach.

Introduzione in una ricerca di *sconfine*

Negli studi di Eugenio Battisti è possibile individuare un sistema di convivenza e interdipendenza dell'automa e più in generale delle macchine semoventi in relazione alla storia dell'arte. Lo studioso,

figura di rilievo nell'ambito della storiografia artistica nonostante la sua posizione di marginalità all'interno dell'accademia italiana, propone una prospettiva interdisciplinare, antiaccademica e avanguardistica che ha il merito di illuminare su quella che si può definire un'*altra* storia dell'arte in ambito rinascimentale, lungamente esclusa dalla narrazione ufficialmente riconosciuta. In questa prospettiva, un aspetto dell'analisi si orienta sull'automa inteso come mezzo con cui l'uomo proietta sé stesso fuori dai suoi limiti biologici, dando vita a una composizione artistica che si fa strumento di indagine sulla vita stessa e tramite il quale accede ai suoi meccanismi. L'automa, nella ricostruzione storico-artistica battistiana, è una presenza costante che progressivamente dall'antichità conduce al Rinascimento, periodo di massima espressione dello stesso nell'arte occidentale, nonché spazio di specifica indagine dell'autore nel suo celebre "Antirinascimento"[1], scritto incompreso e divisivo nel 1962 ma che vent'anni dopo appare precursore di un interesse quasi modaiolo.[2] La riflessione si concentra sull'importanza di automi e macchine semoventi non solo come oggetti meccanici ma come simboli potenti nel nostro immaginario culturale e visivo nonché del rapporto tra arte e tecnologia. L'approfondimento di Battisti prosegue, in altri contesti, nel Novecento, dando forma ad un'analisi sul contemporaneo: dove si trova l'automa nel XX secolo? Se le opere di Alexander Calder figurano come l'ultima fase di un lungo processo evolutivo della rappresentazione degli automi nella vita dell'uomo, Battisti testimonia, negli anni Ottanta, la sparizione "visuale" degli automi dal nostro mondo. Tale sparizione combacia nella sua analisi, con la nascita di macchine servili, circuiti contenuti in scatole, pervadenti nella vita dell'uomo ma invisibili, frutto forse di un'astrazione e concettualizzazione estreme in cui l'automa non è più simbolo dicotomico dell'uomo fuori da sé, oggetto immaginifico, ma al contrario si fa simbolo del passaggio dalla meraviglia all'angoscia, emblema di un distacco emotivo e simbolico dalla sua originaria potenza. Battisti richiama a rappresentare questo processo l'immagine del trionfo della morte che rappresenta la fine di una fase di affascinante meraviglia e l'ingresso in un'era in cui la macchina perde la sua capacità di stupire e di emozionare. In questo scenario, l'automa non è più l'espressione di un progresso tecnologico straordinario ma piuttosto oggetto di alienazione che accompagna l'uomo in un futuro distopico. Il proposito è dunque di approfondire il punto di vista di Battisti sull'automa non soffermandosi solo

[1] E. Battisti, *Antirinascimento* vol. I, Garzanti, Milano, 1989.

[2] E. Battisti, *L'anti fra ieri e oggi* in Antirinascimento vol. II, Garzanti, Milano, 1989, pp. 683-694.

sul contesto rinascimentale ma seguendo i sentieri frammentati e meno noti tracciati dallo studioso sul ruolo, in senso artistico, della macchina nel Novecento. Dunque, questa disamina fornisce spunti utili per interrogare il rapporto contemporaneo tra uomo e macchina attraverso l'ottica battistiana, che rifiuta una visione riduttiva dell'automa come oggetto di mera obbedienza e servilismo e ne riattiva il suo valore immaginifico e mitico. La critica di Battisti alla sua contemporaneità priva di automi-miti, peraltro, è intrisa, se non giustificata, da una grandiosa fascinazione per la macchina, oggetto di studio e di sperimentazione[3] ricorrente e mezzo per riflettere sulle implicazioni estetiche e relazionali del più attuale rapporto uomo-macchina. Mettendo in atto la metodologia battistiana di costante interrogazione personale e teorica, contemporanea e storica,[4] l'analisi può fornire interessanti riflessioni per informare le discussioni più attuali.

Dicotomie

Nel contesto della ricerca di Battisti, emerge una metodologia intrinsecamente interdisciplinare, caratterizzata da un costante intreccio tra vari ambiti del sapere. La sua visione, del «tutto interagiva con tutto»[5], si manifesta attraverso una rete di riferimenti che attraversa diversi campi: il teatro, la storia dell'arte, l'archeologia industriale, la meccanica e l'ingegneria. Così la sua ricerca è costellata di automi: fontane, bambole, scenografie teatrali, spettacolari giochi d'acqua o pirotecnici animano i suoi studi. Questa fascinazione per la macchina in generale si riflette non solo in un interesse teorico ma anche nell'approccio pratico di Battisti alla ricerca stessa; con una continua sperimentazione, egli infatti, si avvale di strumenti tecnologici innovativi per la catalogazione e l'analisi dei dipinti. Inoltre, in occasione di conferenze e convegni, Battisti si fa promotore di contributi multimediali, integrando la dimensione audiovisiva nella sua analisi e presentazione del sapere. Un esempio emblematico è la conferenza intitolata "Il piacere dell'acqua" del 1985, in occasione del convegno internazionale "Ville Storiche '85. Problemi e prospettive" al San Michele di Roma dedicata al giardino

---

[3] Cfr E. Battisti, *Innamorarsi di DiBase III*, dattiloscritto, **[mss8-1980/II/80-82],** Archivio Eugenio Battisti, Scuola Normale Superiore di Pisa.

[4] E. Battisti, *Intervento* in "Anarchia e creatività" a cura di Arturo Schwarz, Editore La Salamandra, Milano, 1991, pp. 24-27

[5] M. Sestito, *Architettura come utopia. Utopia come architettura* in P. Galliani, A. Piva (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca, Architettura e Complessità*, Gangemi Editore, Roma, 2009, p.60

rinascimentale, nella quale l'intervento verbale è ridotto al minimo, mentre il pubblico è coinvolto in un'esperienza sensoriale che combina la visione di immagini di sculture, automi e fontane con il suono registrato di rivoli d'acqua. A partire da questa prospettiva, la riflessione di Battisti sull'automa diventa una critica non all'apparato[6] in quanto tale ma alla demistificazione contemporanea dell'automa e alla meccanizzazione che sostituisce al suo ruolo mitologico e immaginifico, quello della macchina servile che soddisfa i nostri bisogni; uno spostamento che si può descrivere come proveniente dall'arte e diretto al consumismo[7]. Battisti accusa la contemporaneità di aver spogliato l'automa della sua dimensione simbolica e mitologica, in cui esso è il mezzo verso altro, sostituendola con una logica consumistica che limita il potenziale magico e critico dell'automa stesso. Prima di entrare nella ricostruzione storiografica e critica di Battisti è utile specificare che la scelta di guardare alla sua analisi sugli automi, che si ferma alle porte degli anni '90, è frutto della lezione metodologica di Battisti stesso che nel passato cerca e individua le chiavi di lettura del presente e di costruzione del futuro: «Battisti postula l'esercizio congiunto di storia e critica come esercizio e messaggio di libertà»,[8] in quest'ottica è portante il concetto di *utopia* come filo conduttore di tutti gli studi di Battisti. Tale concetto non rappresenta una mera proiezione idealistica del futuro ma si configura come la chiave per interrogarsi sul presente e immaginare alternative possibili. La sua ricerca, infatti, non si limita ad una pratica erudita, ma si inserisce in un contesto di lotta culturale, dove l'analisi storica diventa strumento di resistenza e trasformazione sociale, in quest'ottica la sua posizione teorica e la sua interpretazione dell'automa nella storia dell'arte può essere oggi non solo spazio di conoscenza e approfondimento ma mezzo di comprensione sul presente. Utilizzando una citazione di Battisti stesso nell'*Anti* fra ieri e oggi, una sorta di testimonianza metodologica, spiega come il suo metodo abbia: «l'urgenza di creare, e quindi ricercare nel passato, modelli alternativi per il futuro».[9] Seguendo questa lezione il nostro sguardo, utopico, si orienta sulla lezione e sull'opera di Battisti,

---

[6] Il termine *apparato* è un altro modo utilizzato da Battisti nell'Antirinascimento per riferirsi all'automa e in generale alla macchina semovente.

[7] Cfr, E. Battisti, *For some time now, in order to write this wretched article, I have been thinking about automatons*, In «ArtForum», Vol. 21, N.09, Maggio 1983

[8] F. Pola, *Battisti oggi* in P. Galliani, A. Piva (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca, Architettura e Complessità*, Gangemi Editore, Roma, 2009, p.98

[9] E. Battisti, *L'Anti fra ieri e oggi*, cit.

perpetrando e riproponendo tale dinamica. Agli automi, intesi dall'autore come espressione mitologica, teatrale, tecnica e storica dell'uomo, dedica anche la voce "Automata" all'interno dell'Enciclopedia Universale dell'Arte del 1958[10]. Emerge una descrizione dell'automa come oggetto estetico ed estatico, basato sull'imitazione di forme naturali, di verosimiglianza del movimento, con funzionalità priva di scopi pratici – al contrario della macchina servile – e la tendenza a suscitare meraviglia per l'ingegnosità del meccanismo, convergenza di un interesse naturalistico e fantastico.
Le definizioni di automa sono intrinsecamente legate all'antropomorfismo, alla mimesi dell'uomo e dell'animale e alla simulazione del movimento, nonostante ciò, dal punto di vista etimologico, *automatos*, significa «dotato di una propria autonoma volontà»[11] o «che si muove da sé»,[12] appare dunque evidente un dualismo insito nell'automa come oggetto mimetico al servizio dell'uomo e come oggetto autonomo e cosciente, tale ontologica dicotomia è riproposta nell'analisi di Battisti sull'automa contemporaneo. La ricerca di Battisti, infatti, sviluppa due specifici parametri che configurano l'automa; il primo è il movimento, che è riproposto dall'apparato sottoforma di scomposizione analitica in una serie di piccoli scatti che gli conferiscono un andamento ritmico simile ad una funzione musicale, scenografica e teatrale. Il rigore tecnico che il movimento impone è affiancato dal secondo parametro, la connotazione figurativa dell'oggetto; l'automa infatti è vera e propria opera di arte plastica, dunque, «scultura in movimento»[13] frutto dell'intersezione tra decorazione, arte e artigianato. Per Battisti l'automa è lo strumento tramite il quale ricercare una bellezza viva ed eterna, intaccabile e immortale. È dunque nell'incontro tra la caratterizzazione figurativa dell'automa e la sua capacità di movimento – caratteristica tradizionalmente ricondotta al divino e al sacro – che l'automa si fa oggetto simbolico e mezzo che ci conduce in un universo

---

[10] Da G. Saccaro del Buffa, *Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia* in Gatti Perer M. L., (a cura di*) Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali. Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti* (Milano maggio 1991) in «Arte Lombarda» Vol. II, 3-4, 1994 pp.188-197. «Negli ultimi mesi del 1955, su segnalazione di Lionello Venturi, venne chiamato a collaborare alla preparazione dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte,* dapprima come assistente della sezione di arte moderna a fianco di Giulio Carlo Argan, quindi come redattore e come consulente, partecipando alla progettazione scientifica, alla revisione oppure alla stesura parziale o totale di numerose voci. A questo impegno dedicò negli anni successivi, fino al 1962, molte delle sue energie, data la congenialità dell'impostazione interdisciplinare e delle tematiche di quest'opera monumentale con gli orientamenti e i lavori delle sue precedenti attività»

[11] E. Battisti, *Automata* in "Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. II, coll. 246-248, Sansoni, Firenze, 1958

[12] Voce *Automa* Enciclopedia Treccani, Vocabolario online

[13] E. Battisti, *Antirinascimento*, cit. p. 249

fantastico, mitologico e magico, ancora automi come: «miti […] che si realizzano non nella descrizione o nella immagine, ma nel movimento».[14] Unendo l'ingegnosità tecnica, l'interesse naturalistico e la capacità visiva di stupire, gli automi rappresentano una delle manifestazioni più sofisticate dell'incontro tra arte, scienza e magia. Tra l'idea di movimento e la connotazione figurativa del soggetto è portante il concetto di mimesi, infatti nella strutturazione mimetica dell'automa, sia in forma antropomorfa che zoomorfa, si realizza un processo di astrazione fondamentale: l'uomo proietta sé stesso al di fuori dei propri confini ontologici, al fine di manipolare la materia e avvicinarsi alla comprensione del mistero della vita, maneggiandola. Nella lettura battistiana, l'automa è espressione dello sgretolamento dei confini tra l'umano e il divino, la macchina infatti rappresenta «l'infusione della vita, rendere animato l'inanimato».[15]

Da questa prospettiva emerge la necessità di sviluppare la sua "Iconologia degli automi", tema a cui Battisti dedica un capitolo significativo all'interno del suo celebre "*Antirinascimento*". In questa trattazione, è possibile individuare una duplice e costante dimensione nell'automa: da un lato, la curiosità tecnico-scientifica; dall'altro, la sua valenza espressiva e simbolica. Questi due aspetti coesistono in un equilibrio dinamico, caratterizzato da un continuo alternarsi di preminenza e urgenza in un rapporto dialettico. In particolare, il contributo di Battisti esprime la centralità dell'automa come espressione artistica dove «il potere ammaliante della macchina e la brama creatrice dell'uomo si sono incontrate e realizzate attraverso le figure degli automi».[16] Sul valore dell'automa come espressione dell'umano, l'autore si serve della citazione di Braitenberg per la Società Filosofica Romana nel 1958 che aiuta a capire come nel costruire automi l'uomo tentasse di avvicinarsi alla comprensione della vita, il sogno dell'automa è «realizzare alcune proprietà della sostanza vivente in un materiale maneggevole e familiare con la speranza di trovare la formula di vita divorziata dalla sostanza che ne è generalmente la portatrice»[17].

---

[14] *Ibidem*

[15] L. Montefinese, *Tecnoestetica. Immaginari e pratiche fra musica elettronica e arti visive*, 2025 (tesi di dottorato, IULM Milano) p.14

[16] *Ibidem*

[17] E. Battisti, *Antirinascimento,* cit., p. 249

Breve storiografia artistica

Ripercorrere brevemente come l'automa si è evoluto nel corso della storia dell'arte dall'antichità ad oggi consente solo rapide considerazioni, ad ogni modo utili per capire come il rapporto artistico tra uomo e macchina si è evoluto nel corso del tempo nelle intenzioni e nei risultati perseguiti, conducendo ai contemporanei androidi.

Nell'antichità, l'automa compare nella mitologia come meravigliosa opera, non è né servo dell'uomo, né entità minacciosa ma solo prodigioso oggetto da esibire, prova della maestria degli artigiani. Nella ricerca di Antonio Caronia, tra i principali studiosi della storia e dell'estetica delle macchine, viene rintracciata nei miti antichi, in tutte le latitudini, la presenza del fabbro celeste che sostiene come le attività metallurgiche abbiano un carattere sacro, gli eroi metallici «testimoniano allora una unità primigenia e immediata con la natura, in forza della quale non appare inconcepibile, nè spaventosa, la commistione tra il corpo umano e il metallo».[18] Ad ogni modo, non è solo nel miti che l'automa trova spazio di espressione, ma al contrario, diventa espressione mitica dell'uomo nel mondo.

La storia degli automi, considerati sorta di antenati dei robot[19], ha inizio, per quanto è giunto fino alla modernità, a Bisanzio nel III secolo a.c. con il Servo automatico di Filone; la ricostruzione storiografica proposta da Battisti, inizia con la descrizione del trono mobile di Costantino VII a Bisanzio, visitato da Liutprando nel 948. Analizzando elementi come gli uccelli cantanti sull'albero dorato davanti al trono e il movimento ascensionale dello stesso, Battisti ripercorre la diffusione di tali tradizioni iconografiche attraverso le epoche, dall'età alessandrina al Medioevo, fino al Rinascimento e attraversando culture e luoghi, da Alessandria a Roma e dalla Persia all'Occidente. Sin dall'antichità, gli automi sono stati associati alle forze naturali e cosmologiche, spesso dotati di poteri maligni o benefici, rappresentando il divino o il demoniaco, a seconda del contesto culturale e temporale. Infatti, Battisti sottolinea il ruolo della Chiesa nella promozione di meccanismi mobili per

---

[18] A. Caronia, *L'uomo artificiale. Breve storia dei doppi umani tecnologizzati, dal mito al* cyborg in «Burattini» n. 7, marzo 1986; n. 8, giugno 1986; n. 9, settembre 1986; n. 10-11, dicembre 1987. Disponibili al seguente link: https://www.academia.edu/344486/Luomo_artificiale_Breve_storia_dei_doppi_umani_tecnologizzati_dal_mito_al_cyborg

[19] Voce *robot* Enciclopedia Treccani, vocabolario online: «1, der., attrav. il fr. *robot*, dal cèco *Robot* 〈*ròbot*, nome proprio, der. a sua volta di *robota* «lavoro», con cui lo scrittore cèco Karel Čapek denominava gli automi che lavorano al posto degli operai nel suo dramma fantascientifico *R.U.R.* del 1920; nel sign. 2, der. direttamente dal cèco *robota* nel senso di «lavoro servile; servizio della gleba»].»

scopi liturgici, come il Gallo semovente posto in cima ai campanili, celebre, ad esempio, è il Gallo Segnavento di Ramperto (820 circa), dal campanile dei santi Faustino e Giovita a Brescia e attualmente conservato presso il Museo di Santa Giulia. Battisti compie un'esegesi del significato simbolico del gallo, in grado di condurre dal suo utilizzo sacro fino alle fiabe contemporanee e alle rappresentazioni artistiche di Marc Chagall, dimostrazione della permanenza che sta nella radice simbolica[20], seppur obliterata, che continua a determinare la funzione e il carattere dell'immagine. Nel medesimo contesto dell'Europa medievale, dove l'automa era legato al mondo sacro e alla religiosità, assoluto protagonista è la figura del *jacquemart*, macchina dalle sembianze umane, che abitava torri e campanili, con la funzione di scandire il tempo sulle torri degli orologi dell'Europa cristiana, battendo le campane con un martello, celebre lo *jacquemart* di Orvieto.

Con la fine del Medioevo gli automi acquisiscono un aspetto più vicino a quello per cui li ricordiamo, più laici e avvolti da un fascino misterioso, quasi inquietante e minaccioso. Nel Rinascimento, Battisti si interroga su quanto del simbolismo medievale persista e quanto invece si sposti verso un interesse tecnico-scientifico, negli scritti di Caronia, la figura dell'automa è un'espressione propria della modernità, intesa come momento di separazione tra uomo e ambiente perché «inconcepibile senza la nascita della scienza moderna, senza il drastico taglio tra razionalità e irrazionalità, senza la separazione dell'uomo dal suo ambiente e la nascita della nostalgia per la Natura»;[21] è chiaro che automi e robot non siano espressioni moderne, come si è dimostrato, moderna è però la sensibilità con cui l'uomo vi ha iniziato ad interagire in quanto figure dell'immaginario. Il progresso tecnologico e il crescente virtuosismo portarono a un distacco dell'automa dal suo valore sacrale, facendolo diventare un oggetto autonomo, validissimo di per sé e apprezzato per la capacità di meravigliare, dunque, uno spazio di sperimentazione artistica, dove l'assurdo e il capriccio erano legittimati dall'ingegno impiegato. Tuttavia, nel Quattrocento, il concetto di movimento meccanico rimase legato a interpretazioni cosmologiche e simboliche del divino e del demoniaco, confermando il Rinascimento come un momento di tensioni e evoluzioni. Si stava infatti sviluppando anche un sincretismo simbolico tra scienza e arte, evidente in opere di numerosi maestri come, ad esempio,

[20] E. Battisti, *Antirinascimento,* cit. p. 258

[21] A. Caronia, *L'uomo artificiale. Breve storia dei doppi umani tecnologizzati, dal mito al cyborg*, cit.

l'album di macchine belliche di Giovanni Fontana, una *wunderkammer* di meraviglie tecniche e artistiche[22].

Nella seconda metà del Cinquecento, l'automa si distacca dal simbolismo medievale, risultando non più funzionale all'espressione allegorica ma apprezzato per l'ingegno e la capacità di imitare la natura. I meccanismi generano in questo modo un immaginario fiabesco e il gusto biomorfo trionfa nelle fontane e nei teatri d'acqua, con effetti fisici che spaziano dal paradisiaco all'infernale, prefigurando l'espressività e il gusto barocco. La macchina mimetica diventa uno strumento di naturalismo distruttivo e demistificatore, capace di affiancare il comico e il quotidiano al tragico e al simbolico, demitizzando le iconografie classiche e configurandosi come un'espressione appunto, antirinascimentale. Opera fondamentale del secondo Cinquecento è la villa di Pratolino (1569) di Buontalenti per Francesco I de' Medici, definito mecenate di «fiabeschi apparati idraulici».[23] Qui giochi idraulici e teatri d'automi erano installati dando vita ad un presepe meccanico nelle sei grotte sotto la villa di Pratolino con probabili interventi fino all'età tardobarocca, il tutto mosso da complicati meccanismi idraulici, di cui rimangono solo testimonianze scritte. Le sei grotte erano ambienti meravigliosi, decorati di madreperla, con fontane, palchi, oggetti d'arredo, coralli, zampilli, e molto altro. Pratolino esprime al meglio l'inserimento dell'artificio umano nella natura realizzato in modo tanto perfetto da creare una totale partecipazione dello spettatore, un esempio tra i più determinanti e influenti del secolo.

Battisti individua nelle testimonianze pervenuteci un divario tra il linguaggio dell'immagine e l'eventuale significato simbolico, mettendo in luce la possibilità di una narrazione fino a quel momento distorta o incompleta del fare immagine rinascimentale. Infatti, se gli apparecchi medioevali entravano nel mondo del magico, quelli tardo rinascimentali si connettevano al tentativo di «interpretare meccanicisticamente le funzioni della vita animale»[24] e, anticipando l'illuminismo, si avvicinavano alla naturalezza anatomica e alle scene di genere; questa caratterizzazione iconografica oltrepassa il classicismo toscano, inscrivendosi piuttosto in un gusto anticlassico, fino ad allora taciuto.

---

[22] Cfr E. Battisti, G. Saccaro Del Buffa, *Le Macchine Cifrate di Giovanni Fontana*, Arcadia, Milano, 1984

[23] E. Battisti, *Antirinascimento,* cit. p.268

[24] E. Battisti, *Antirinascimento,* cit. p.285.

Per condurre brevemente questa storiografia fino alle novecentesche considerazioni battistiane, è bene procedere oltre l'epoca finemente presa in analisi da Battisti, e avvicinare questa disamina alla contemporaneità. Il Settecento è infatti tradizionalmente considerato il secolo d'oro degli automi, per via dell'imperante razionalismo scientifico e meccanicistico e della diffusione di un conseguente paradigma materialista. In questo contesto, la tecnica acquisisce un'importanza inedita, alimentata dal clima culturale enciclopedico e dalla visione illuministica dell'universo come un immenso meccanismo regolato da leggi scientifiche. La conoscenza di tali leggi, secondo questa concezione, può potenzialmente condurre a un progresso senza limiti. Un celebre costruttore di automi del Settecento è Jacques Vaucanson, che nel 1737 realizza il **Suonatore di flauto**, considerato il primo automa biomeccanico funzionante. Queste opere, spesso destinate alle ***wunderkammer*** delle corti principesche, rappresentano il risultato di un sofisticato lavoro scientifico e meccanico, al contempo capaci di mantenere il proprio valore mitico e magico.

Se la rivoluzione industriale di fine Settecento confermava quel paradigma del trionfo della meccanica e della tecnica come forza motrici, in antitetica risposta, l'Ottocento romantico vede fiorire un'ardente risposta antitecnologica che metteva in discussione il paradigma illuminista e positivista. Nel contesto del Romanticismo, la figura dell'automa assume tratti inquietanti perché manifestazione della *hybris* umana e della sua ribellione all'ordine naturale. L'automa si fa simbolo demoniaco di una possibile minaccia imminente, dove le forze liberate dal progresso scientifico, se non adeguatamente controllate, possono sfuggire al controllo umano, generando caos e minaccia. Tale convinzione si diffonde nella letteratura del tempo ed è in questo contesto che si sviluppa il tema del **doppio**, in cui gli automi compaiono come ***doppelgänger*** **perturbanti** dell'essere umano. Il Novecento diviene invece il secolo per eccellenza del robot, termine coniato nel 1920 da Karel Čapek nel contesto dell'opera "R.U.R". e che, etimologicamente, rimanda all'idea di schiavo e lavoratore, in grado di sollevare l'uomo dalla fatica del lavoro. L'automa, dunque, che diviene oggetto seriale e non più soggetto unico, rimane certamente legato all'ingegnosità costruttiva dell'uomo ma i suoi aspetti spettacolari, estetici e di meraviglia vengono sostituiti dall'obiettivo utopico ma pragmatico di agevolare l'uomo nelle sue fatiche, sostenendolo nelle mansioni lavorative. La verosimiglianza del robot e il suo ruolo sempre più *umano* nella società, rappresentato da uno «slittamento concettuale e

figurativo dal robot all'androide»[25], impongono d'altra parte una serie di problemi filosofici ed esistenziali per quanto concerne il confine tra umano e artificiale.

Tramite lo sguardo critico di Battisti, si potranno individuare alcune incursioni della macchina nell'arte novecentesca, dove appare sia come contenuto delle rappresentazioni che come mezzo artistico stesso che irrompe nelle istituzioni, negli spazi e nella pratica artistica. Tale prospettiva, che legge il Novecento riconnettendosi all'origine mitica dell'automa, restituisce l'analisi del critico sulla relazione moderna che si crea tra arte-uomo-macchina.

Il Novecento appare dunque il secolo della macchina per eccellenza, Battisti a questo proposito ne è un entusiasta sperimentatore, come si evince dallo scritto "Innamorarsi di DBase III" dove lo strumento nelle sue mani viene forzato di esprimere e potenziare le intenzioni e le ricerche artistiche di Battisti, il dattiloscritto però si conclude con un'indicazione che sembra suggerirne un aspetto critico: «Mefistole sta così sottilmente comperando le nostre anime».[26] Dunque, tra l'entusiasmo e la grande fiducia, Battisti esprime una posizione più complessa della sola, semplice e fervida euforia, individuabile ad esempio in scritti come "Breve e non convinto lamento sull'inevitabile digitalizzazione delle cose"[27] scritto pubblicato su «Gran Bazar», 44, giugno-luglio 1985, tale visione dicotomica va approfondita e compresa riproponendo lo sguardo di Battisti sull'arte contemporanea e sulla posizione dell'automa e della macchina in relazione alle sperimentazioni artistiche a lui più vicine.

Arte e automi contemporanei

Le considerazioni di Battisti sulla sua contemporaneità testimoniano, con nostalgia, la sparizione dal nostro mondo degli automi, intesi come creazioni mitiche ed espressione artistica dell'uomo al di fuori del sé, nel mondo. Battisti propone un parallelismo tra la morte dell'automa e la perdita di interesse per la rappresentazione figurativa dell'arte moderna e contemporanea.

---

[25] L. Montefinese, *Tecnoestetica. Immaginari e pratiche fra musica elettronica e arti visive*, cit. p. 21

[26] E. Battisti, *Innamorarsi di DiBase III*, cit.

[27] E. Battisti, *Breve e non convinto lamento sull'inevitabile digitalizzazione delle cose*, dattiloscritto, [mss8-1980/II/80-82], Archivio Eugenio Battisti, Scuola Normale Superiore di Pisa.

Il cambiamento è così descritto da Battisti: «l'automa, che dovette la sua esistenza al desiderio di creare una magica creatura che avrebbe potuto sostituire l'uomo eseguendo il suo lavoro e realizzando i suoi desideri, cessa così di esistere. [...] i grandi robot delle linee di montaggio di automobili sono volgari perché non hanno spiritualità né vita».[28]

Battisti parla infatti di una nuova forma-presenza della macchina come microcircuito, svuotata di intelligenza e anima, cioè non più espressione mitica dell'uomo ma oggetto che genera distanza tra l'uomo e la vita, ora mediata da tecnologie, non più mezzo per comprenderla e conoscerla ma di distacco e astrazione. Se per Battisti i *mobiles* di Calder sono l'ultima esperienza dell'automa nell'arte, l'effetto contrario è quello per cui le «grandi macchine inutili di Jean Tinguely sono parabole dell'esaurimento del mito»,[29] dove la negazione del loro funzionalismo è la ricerca del valore estetico; il suo Omaggio a New York del 1960, mobilita il mito del progresso incarnato dalla città americana, autodistruggendosi al Museum of Modern Art, «fu una prima celebrazione della morte della macchina in una sorta di apoteosi e rovina».[30]

È interessante il parallelismo che Battisti propone tra l'evoluzione dell'automa nel Novecento e l'arte contemporanea, come oggetti della medesima polarizzazione: partendo dalla perdita di forza del concetto di opera come finestra sul mondo, Battisti osserva una declinazione dell'opera in due modalità, o come flebili suggestioni della realtà incarnate nel concettuale, oppure d'altra parte, nella creazione di figure intercambiabili con il reale, come nella scultura di George Segal o Duane Hanson. La stessa polarizzazione è individuata nel regno degli automi in modo più accentuata, da una parte quasi invisibili circuiti racchiusi in scatole di plastica, dall'altra creazioni metabiologiche, androidi e duplicazioni esatte dell'uomo che Battisti definisce «zombie»[31]. La cultura tradizionale è per l'autore divenuta obsoleta perché si colloca tra i due poli, tra l'astrazione concettuale e la fisicità senza spirito. In occasione della mostra "Perpetuum Mobile" presso la Galleria l'Obelisco di Roma del 1965, in cui gli artisti esposti sono accumunati dal fattore cinetico di celebrazione del moto perpetuo in quanto

---

[28] Battisti, *For some time now, in order to write this wretched article, I have been thinking about automatons,* tr. It di chi scrive, cit. p.60

[29] *Ivi,* p.56

[30] *Ibidem*

[31] *Ivi,* p.60

tale; Battisti nel testo "Automi Revisionati" per il catalogo della mostra parla di «anamorfi contrastanti».[32] L'autore dichiara come il movimento riproposto dagli artisti contemporanei si sia evoluto in una forma estremamente inquietante, dallo studio della natura – l'uomo, l'animale, il riflesso della luce – a quello della rozza materia, – ferro e plastica sotto forma di molecole e modelli atomici – : «una metafora di tutto ciò che, fortunatamente, non riusciamo – almeno per ora – a vedere sotto l'apparenza della realtà, o di quanto si compie nella degenerazione di ciò che è vivo, sottoterra o in un tempo lento e inarrivabile».[33] Anche il movimento sembra riproposto come macabra specializzazione dello stesso, disgiunto dal suo contesto generativo e fine a se stesso; segno di un movimento considerato «più inutile, macabro e nefasto che l'inattività».[34]

Nelle analisi dello studioso questo è tra i risultati del bombardamento visuale e dell'abbondanza delle immagini a cui l'uomo contemporaneo è obbligato, l'immagine è tanto veloce da essere sempre in movimento, ne risulta abusata e frammentata.[35] Così l'arte semovente, e non solo, per tentare di stupirci deve aggredirci e dunque tentare strade tenebrose: o l'automa-zombie, o il respingente circuito.

Tutto questo in Battisti è riconducibile ad una perdita di potenza dell'immagine nella società contemporanea, risultato della saturazione dell'uomo nei confronti delle stesse, causa di una crisi interpretativa e dell'impossibilità dell'immagine, in quanto unità, di confermare il suo valore. Nella tesi di Battisti la questione è ancor più problematica nel caso di immagini già ampiamente conosciute, perché incapaci di stupire di nuovo, destare interesse o di stimolare nuove ricerche, nuove considerazioni. Questa impossibilità di permanenza dell'immagine nella società, da paradossalmente ulteriore impulso alla produzione delle immagini stesse.

Nel testo "Retorica della frammentazione"[36] sono il minuscolo frammento dell'immagine, non più associabile all'immagine nella sua interezza, o il sistema retorico-narrativo a consentire all'immagine

---

[32] E. Battisti, *Automi revisionati* in AA. VV, (1965) *Perpetuum mobile.* Roma: Galleria L'Obelisco, 1965

[33] *Ibidem*

[34] *Ibidem*

[35] Cfr E. Battisti, *Retorica della frammentazione. Ricostruzione dell'unità*, in *L'immagine, il segno, l'icona: gli impalpabili spostamenti della rappresentazione*, Carlo Enrico Bernardelli (a cura di), Ecotipi, Roma 1992, pp. 15-27

[36] E. Battisti, *Retorica della frammentazione. Ricostruzione dell'unità*, cit.

conosciuta di destare di nuovo interesse, decretando un fallimento della comunicabilità dell'immagine stessa. È dunque in questa crisi interpretativa che si colloca la risposta delle opere semoventi contemporanee, che non avendo più mezzi per stupire estremizzano il loro linguaggio espressivo, ricorrendo a espressioni forti: tra ciò che solitamente è celato perché pura meccanica esibita, e ciò che è simulacro depotenziato della realtà; frutto di quella polarizzazione ed estremizzazione dei concetti di astrazione e mimesi. In questo contesto Battisti parla dell'uomo rimasto solo a causa dell'assenza dell'automa, resistito nel suo valore mitico e simbolico fino alle porte del Novecento, lasciando il posto spazi meccanizzati dove la macchina è diffusa ma invisibile, funzionale ma non immaginifica, in questi spazi l'impressione è «di essere noi stessi i veri automi»,[37] parte di una ambiente rigido, distante dalla vita. Così per Battisti i difetti degli automi – la loro ripetitività, le loro limitazioni intrinseche, la loro incapacità di modificarsi, la loro natura semplice – sono i difetti dell'uomo stesso nel secondo Novecento.

Conclusioni

Le riflessioni di Battisti abitano all'incrocio tra l'interesse storico-artistico per l'*altra* faccia del Rinascimento, che egli aveva prima di altri esibito, la sua attività di critico contemporaneo interessato dalle tendenze artistiche più attuali e la sua lettura del presente come intellettuale e testimone, il tutto da quella prospettiva utopica che ne caratterizzava metodi e intenzioni.

Tali riflessioni, formulate alle soglie degli anni Novanta, appaiono oggi datate se considerata la velocità con cui si evolvono i discorsi che interessano la macchina e la produzione di immagini, ma conservano intatta la tensione interrogativa di uno studioso che si fa osservatore e testimone del proprio tempo. In esse si colgono i primi segnali di un mondo in trasformazione, che si avvia a diventare un dispositivo espanso e meccanizzato. Sebbene l'epoca descritta sia cronologicamente prossima alla nostra, essa si configura come un altrove: un universo parallelo rispetto al presente e ai temi trattati. L'invito è di utilizzare tale distanza per riflettere criticamente sull'attualità e chiederci quanto la conoscenza ed esperienza del mondo è oggi mediata o potenziata dalla tecnica, quanta distanza la macchina, invisibile ma pervasiva, interpone tra l'uomo e la vita. E ancora, come l'accesso

[37] Battisti, *For some time now, in order to write this wretched article, I have been thinking about automatons,* tr. It di chi scrive, cit. p.60

a una moltitudine di informazioni e immagini abbia trasformato il nostro modo di percepire e fare esperienza del meraviglioso. Infine, dunque, resta aperta la domanda cruciale, quale ruolo può ancora avere l'arte nella lettura di una contemporaneità dove tutto sembra esaurirsi continuamente, muoversi fagocitando e dove tutto appare meccanicamente chiaro? La domanda non è tanto se l'arte possa svelare e rivelare qualcosa, ma come lo deve fare, come può reagire alle sfide attuali che la relazione con l'apparato mobilita. Nel contesto attuale, tanto prossimo all'epoca di cui Battisti si fa testimone ma tanto distante per l'impatto trasformativo che la vita dell'uomo ha subito, si potrebbe partire riconsiderando i parametri artistici, o quanto meno interrogandoli, che utilizziamo per il discorso sull'arte, domandarsi dunque se il linguaggio e la struttura con cui analizziamo il sistema sia il più conforme, adatto e contemporaneo al contesto che ci si pone davanti. Le riflessioni che tali quesiti pongono sono inesauribili, ma sono forse il motore in grado animare la ricerca artistica nel nostro tempo: porsi una sfida che sia culturale e politica dove l'atto artistico deve, ancora una volta, essere un atto di rivelazione e resistenza.

Bibliografia

AA. VV. (1965) *Perpetuum mobile.* Roma: Galleria L'Obelisco, 1965.

E. Battisti, *Automata*, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. II, coll. 246-248, Sansoni, Firenze, 1958.

E. Battisti*, L'Op-Art*, in "Almanacco Bompiani 1968", Bompiani, Milano, 1968, pp. 90-92.

E. Battisti*, In luoghi d'avanguardia antica*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria, 1979.

E. Battisti*, For some time now, in order to write this wretched article, I have been thinking about automatons*, In "ArtForum", Vol. 21, N.09, Maggio 1983.

E. Battisti, G. Saccaro Del Buffa, *Le Macchine Cifrate di Giovanni Fontana*, Arcadia, Milano, 1984.

E. Battisti, *Antirinascimento* (2 volumi), Garzanti, Milano, 1989.

E. Battisti, *Intervento* in "Anarchia e creatività" a cura di Arturo Schwarz, Editore La Salamandra, Milano, 1991, pp. 24-27.

E. Battisti, *Sculture in movimento*. Antologia di scritti sugli automi, In "De fabrica", 1, N.4-5, 1992.

E. Battisti, *Retorica della frammentazione. Ricostruzione dell'unità*, in *L'immagine, il segno, l'icona: gli impalpabili spostamenti della rappresentazione*, a cura di Carlo Enrico Bernardelli, Ecotipi, Roma 1992, pp. 15-27.

R. Buono, *L'attività critica di Eugenio Battisti in campo demoantropologico* in «Lares», vol. 58, n. 2, 1991, pp. 285-289

A. Caronia, *L'uomo artificiale. Breve storia dei doppi umani tecnologizzati, dal mito al* cyborg in «Burattini» n. 7, marzo 1986; n. 8, giugno 1986; n. 9, settembre 1986; n. 10-11, dicembre 1987. Disponibili al seguente link: https://www.academia.edu/344486/Luomo_artificiale_Breve_storia_dei_doppi_umani_tecnologizzati_dal_mito_al_cyborg

A. P. Galliani, A. Piva, (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca, Architettura e Complessità*, Gangemi Editore, Roma, 2009.

M.L. Gatti Perer, (a cura di) *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali.*

Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti (Milano maggio 1991) in "Arte Lombarda" Vol. II, 3-4, 1994.

L. Montefinese, *Tecnoestetica. Immaginari e pratiche fra musica elettronica e arti visive*, 2025 (tesi di dottorato, IULM Milano).

Enciclopedia Treccani, vocabolario online
Voce *Automa*
Voce *robot*

Documenti archivistici – Archivio Eugenio Battisti, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- *Innamorandosi di DBase III* [mss8-1980/II/80-82]
- *Breve e non convinto lamento sulla inevitabile digitalizzazione delle cose* [mss8-1980/II/80-82]
- *Meccanizzare la cultura* [artms3=61]
- *L'uso del computer nello studio della storia dell'arte* [mss8-1980/II/80-82]
- *Metamorfosi e "metamorfosi"*, riassunto [mss11-1980/V/80-87]

MIMESIS
Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

AlboVersorio Edizioni
& AlboVersorio Edizioni
di Ass. NonsoloSophia
nonsolosophia@gmail.com

© Metábasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567

SOME RIGHTS RESERVED Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/ o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.