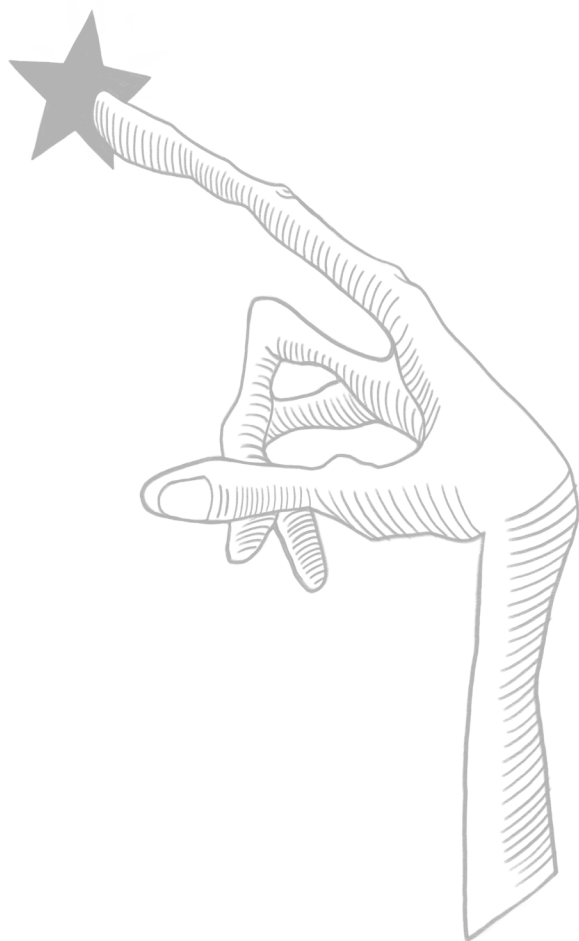


**NON SI
PUÒ PIÙ
DIRE
NULLA !**





E.T.zine #01
Ottobre/Dicembre 2024
Non si può più dire nulla!

Fanzine digitale
di critica d'arte

Progetto a cura di
Miriam Di Francesco
Andrea Bardi

Grafica e disegni
Giorgia Mascitti

instagram: @et.zine
e-mail: redazione@etzine.it



E.T.zine, 05
la critica d'arte cerca casa
Miriam Di Francesco

09 Abstract
Andrea Bardi

«La critica è un'insalata».
Identità e ragioni di una
pratica alla deriva **11**
Andrea Bardi

23 La critica militante:
fine di un'illusione
Davide Silvioli

Di mosche, vati e distopie.
La critica d'arte non
ha una bella cera **29**
Francesca de Paolis

37 Praticare l'immaginazione
Martina Macchia

Per una critica intersezionale
Valentina Rigano **27**

44 La critica d'arte sul
quotidiano «Repubblica»
alla fine degli anni Settanta
Carlotta Thione

E.T.zine, la critica d'arte cerca casa

Miriam Di Francesco

Avevo all'incirca sei anni quando vidi per la prima volta in televisione E.T. L'extra-terrestre, il film di Spielberg, nel salotto di casa. Ricordo le emozioni provate. Mi abbandonai in un pianto disperato che sembrava non conoscere fine. Avevo empatizzato con quella creatura aliena al punto da chiedere ai miei genitori di ospitarlo a casa. Ero convinta di dover alleviare la sofferenza di chi si sentiva diverso. Mia madre non sapeva che, di lì a poco, avrebbe infranto i miei sogni rivelandomi l'inesistenza di E.T.

Ricordo anche quella sensazione e fu terribile.

Penso che E.T. abbia svolto la funzione di passaggio dall'età di bambina a quella della consapevolezza. Non voglio dire che sia diventata adulta con E.T., ma che da quella volta il mondo sia diventato più disincantato, meno magico e più vicino alla realtà.

Molto tempo più tardi, una notte sognai una nebulosa di idee. Il mattino seguente ho scritto un messaggio ad Andrea (Bardi) sapendo, in cuor mio, che sarei stata compresa. Il messaggio formulato parlava di un progetto

senza alcuna rivelazione.

Avremmo dovuto parlarne a voce e aspettai una risposta.

Parlavamo da tempo di una certa insofferenza, condividevamo il disagio di non sentirci nel luogo giusto, di non trovare uno spazio in cui sentirci a casa. Credo che quelle chiacchierate che allora sembravano prive di senso, oggi abbiano avuto un senso. Quando io e Andrea ci siamo trovati a parlare di questo progetto non sapevamo come si sarebbe chiamato, ma l'idea che "qualcosa" potesse venire da un altro mondo ci piaceva molto: ci toglieva dall'impaccio di un "peso" su questo Pianeta, ci alleggeriva e ci divertiva immaginare come in un esperimento con il vuoto assoluto. "Che effetto fa essere un pipistrello?" tuona uno degli esperimenti più interessanti di Thomas Nagel in filosofia; noi, così, ci siamo chiesti "Che effetto ci farebbe, se venissimo da un altro Pianeta e osservassimo l'arte contemporanea?"

È un tentativo – l'ennesimo, verrebbe da dire – di una prima frammentata e precaria serie di risposte a quello che ci passa davanti agli occhi, in cui pensarci protagonisti e non comparire. Davanti a noi la strada è tutta in

salita, sulle spalle di quei giganti che hanno fatto la critica d'arte, di quegli artisti senza i quali non avremmo materiale su cui scrivere.

Eppure, nonostante buona parte degli addetti ai lavori sentenzi la morte della critica, allo stesso tempo pare che ne rivendichi l'esistenza.

E.T.zine nasce perché quella critica "defunta", agonizzante, bistrattata – che dir si voglia – ci manca. Non abbiamo vissuto la militanza degli anni Sessanta e Settanta, ma ne abbiamo sentito gli effetti. Siamo ben consapevoli che quella critica non tornerà (ogni cosa ha il suo tempo), ma ci piace pensare che possa esistere qualcosa che le somigli. Più che altro ci piacerebbe far emergere quello che si pensa e non si dice, quello che si rivela in gran segreto, quello che si bisbiglia nei vernissage senza cadere nel pettegolezzo, nella rincorsa alla cronaca e alla notizia dell'ultimo minuto. E.T.zine vuole essere prima di tutto uno spazio di ragionamento, al tempo dei populismi e dei sovranismi. E potremmo sembrare troppo ambiziosi, addirittura presuntuosi, ma a noi piace lasciarci orientare da una stella

polare, la più luminosa, perché ad avere piccoli obiettivi si finisce ad avere pensieri altrettanto piccoli.

Fare critica, per noi, significa prima di tutto compiere delle scelte e ogni scelta, si sa, ne esclude tante altre. Non si tratta di una lotta fra contrari o di una visione binaria; si tratta di assumersi la responsabilità della libera scelta, di prendersi dei rischi, di aprirsi al confronto, di avere una linea editoriale. Piaccia o non piaccia, E.T.zine si propone come una "critica lenta", che si serve di tempo e spazio per sviluppare un ragionamento, che pone al centro una scrittura essenziale nel suo andare "dritto al punto", senza fronzoli, orpelli, perbenismi di sorta. Qui c'è poco da fare i "democristiani", quegli amici di tutti che poi non sono amici di nessuno. C'è da avere coraggio ad alzare lo sguardo oltre la mostra di turno, l'evento che si è soliti recensire per inerzia, e a provare a ripartire dall'autocritica.

Andiamo al dunque. La fanzine è stata concepita per temi: ogni numero è una sorta di lente d'ingrandimento, da più angolature e con un pluralismo di punti di vista. Credo che la na-

tura tematica della fanzine sia affare serissimo, poiché slegata dall'aspetto consequenziale della storia. Il titolo di ogni numero si riferisce a modi di dire di uso comune che, messi insieme, diventeranno i principi di un manifesto sulla critica.

Un secondo fatto serissimo è che abbiamo deciso che, almeno per il primo anno, la critica riparta da sé stessa, dal suo ruolo e dal suo metodo, per poi passare ai luoghi d'arte e al punto di vista dei curatori e curatrici che sovrabbondano.

E come se questi "affari serissimi" non bastassero, abbiamo deciso di selezionare personalmente i collaboratori che scriveranno su ogni numero. Non apriamo call "a caccia" di contenuti, ma abbiamo cercato collaboratori che condividesse la nostra stessa visione, pur rispettando e accogliendo le diversità di formazione, approccio e teorie.

Il viaggio in cerca di una casa per la critica d'arte è appena iniziato, accompagnato dal disegno e dal contributo grafico di Giorgia Mascitti, risorsa preziosissima.

Il prossimo obiettivo sarà arricchire la fanzine con l'editoriale di un personaggio di spicco del

sistema dell'arte contemporanea, che alimenti il dibattito sulla critica.

E.T.zine è appena atterrata!

A

S

A

B

R

T

T

C

Andrea Bardi

Non si può più dire nulla!, primo numero di E.T.zine, raccoglie al suo interno una serie di contributi testuali che intendono offrire, da molteplici angolature, una riflessione in merito allo stato di salute attuale della critica d'arte italiana, oltre a suggerire modi e approcci nuovi e a rilanciare specifiche lezioni del passato. Nell'editoriale, **Miriam Di Francesco** chiarisce la natura, i moventi e gli obiettivi del progetto. Da una prospettiva "aliena" ed extraterrestre, e quindi totalmente svincolata dagli spazi e dai formati tradizionali di intervento critico, la fanzine propone uno sguardo lento e meditato sulla contemporaneità, non sottomessa alla cronaca quotidiana degli eventi ma avvicinata secondo una linea tematica che deve necessariamente partire da una messa in discussione degli strumenti d'indagine, delle metodologie e dei contesti in cui l'arte viene presentata ed esperita. A seguire, **Andrea Bardi**, da un punto di osservazione ben preciso (la linea teorica che da Argan conduce a Menna), recupera il concetto di valore. Inoltre, passando prima in rassegna alcuni momenti fondamentali che, tra

gli anni Sessanta e Settanta, hanno inciso fortemente sugli sviluppi stessi della prassi critica, e rintracciando poi alcuni tra i sintomi di una deriva percepita in modo pressoché unanime, individua alcune strategie operative da cui ripartire per restituire pregnanza a una funzione ormai svuotata di ogni significato. L'indagine di **Davide Silvioni**, invece, si sposta sul contesto sociale ed economico in cui la critica è costretta a muoversi: un sistema regolato da meccanismi clientelari, di ordine finanziario, dove la critica non incide sulle oscillazioni del valore di mercato degli artisti, né tantomeno sul ritorno economico delle gallerie. **Francesca de Paolis**, riconoscendo la situazione di crisi, precisa la somma di concause culturali e filosofiche che hanno condotto alla stasi dialettica preliminare alla metacritica, per arrivare a riaffermare il potenziale catastrofico e distruttivo della critica, premessa necessaria e ottimale alla sua rinascita. **Martina Macchia** avvia un'indagine muovendo dal concetto di immaginazione come presupposto chiave dell'atto interpretativo: un'immaginazione che, richiamando

alcuni frangenti della stagione eroica della critica (L'Ufficio per la Immaginazione Preventiva di Catalano, Falasca e Benvenuti; *Autoritratto* di Carla Lonzi; gli *Information Documentation Archives* di Germano Celant o ancora la serie di incontri di *Critica in Atto*) era, e deve tornare, ad essere collettiva, per facilitare l'incontro proficuo tra visioni non sempre concilianti. **Valentina Rigano**, invece, si avvale degli strumenti propri della *Performance Art*, come la relazionalità e l'intersezionalità. Chiamando in causa autrici come Peggy Phelan, Judith Butler e Claire Bishop, la sua analisi si focalizza sulla presenza del corpo che, nelle pratiche performative, si fa catalizzatore di riflessioni eterogenee, che tuttavia non prescindono dall'adozione di un metodo fermo. Il contributo che chiude il volume, di **Carlotta Thione**, offre infine un'incursione storica sull'attività critica del quotidiano «Repubblica» negli anni Settanta. Una missione affrontata con lungimiranza dal direttore Eugenio Scalfari, che sin dagli esordi, dalla seconda metà del decennio, volle dedicare una pagina specifica all'arte e alla critica

contemporanea, non accorpandole a rubriche culturali più generaliste e, di fatto, elevandole a discipline degne di entrare nella vita quotidiana degli italiani.

**«La critica è
un'insalata».**

**Identità e ragioni di una
pratica alla *deriva***

Andrea Bardi

«La critica è un'insalata». Pur concedendomi il vezzo della *boutade*, il lusso prevedibile e gratuito dell'artificio letterario tanto in voga nella pubblicistica di settore, il titolo del mio contributo al primo numero di E.T.Zine – un progetto editoriale pensato nei mesi passati e costruito con il lavoro e la dedizione di chi scrive, di Miriam Di Francesco e Giorgia Mascitti (alle quali vanno i miei più sentiti ringraziamenti per il tempo e l'energia spesi in favore di una causa condivisa) – è molto di più di un colpo di teatro, o (peggio ancora, forse) di un'ingenua mossa da giovane copywriter. Pur giocando a carte coperte, e lasciando a chi legge il beneficio e gli oneri dell'attesa, non posso far altro – almeno per il momento – che garantire che quella frase breve, fulminea, al limite dello slogan pubblicitario, è realmente un distillato di pensieri e riflessioni personali in merito all'identità e alle ragioni di un esercizio culturale che definisco alla deriva. Un corpo esausto, moribondo – ergo, ancora in vita – e tuttavia già rubricato a cadavere dalle autopsie distratte di una nutrita schiera di preti dell'Apocalisse, ben pronti

all'estrema unzione, all'ufficio funebre e (presumibilmente) alla raccolta della questua.

Tuttavia, volendo liquidare l'umorismo sterile di metafore altrettanto facili, e cercando di inquadrare correttamente il problema, pare opportuno, in questa sede, fornire un primo identikit del paziente in cura, una diagnosi e una precisa ipotesi terapeutica. Per iniziare, occorre ampliare un discorso troppo spesso perimetrato nei limiti di una vulgata autocommiserativa e bloccata sui binari della dialettica servo-padrone. Sebbene sia innegabile che ogni latitanza o diserzione di un pensiero realmente critico nei confronti del presente dipenda in buona parte dalle ingerenze dell'*art world*, dall'iniezione di capitale da fonti private che, conseguentemente, orientano con una certa frequenza gli indirizzi di riflessione trasformando le pratiche di scrittura in bassa encomiastica, la ragione di una critica fiaccata – o defunta, per chi vuole – non è una e una soltanto. Piuttosto, è stata una somma di concause a debilitare il pensiero, e azzardando una genealogia, si potrebbe affermare che siano state la pro-

scrizione di metodologie forti, l'abolizione della variante valoriale nell'equazione complessiva, il trend di una "dieta onnivora", eclettica e multidisciplinare e, infine, l'incapacità di governare l'impermeabilità tra *opacità* dell'immagine e *trasparenza* del linguaggio – anticamera alla critica "creativa" à la A.B.O. – a offrire all' odierna critica d'arte gli ingredienti necessari al disastro.

Procedendo con ordine, è opportuno delineare il profilo della "vittima" prima di accertarne le cause del decesso. Cosa è, dunque, la critica d'arte? In linea teorica, essa si pone come "disciplina autonoma e specialistica", che "opera secondo proprie metodologie" e che "ha come fine l'interpretazione e la valutazione delle opere artistiche".¹

Ogni atto valutativo, per poter essere definito tale, necessita però di una fase di individuazione di valori. Tale riconoscimento, tuttavia, è problematico in virtù della natura soggettiva dei valori,² che conferisce al giudizio un carattere inevitabilmente arbitrario. Il pericolo di una posizione soggettiva risiede nel fatto che, qualora sia difesa da una figura di spicco nel pa-

norama culturale, questa può svilupparsi come massa gravitazionale, porsi come baricentro ideologico capace di escludere a priori ogni segmento di ricerca non in linea con i suoi fondamenti teorici.

In Italia, la *querelle* che ha opposto Giulio Carlo Argan a Carla Lonzi si è generata proprio a partire dalle implicazioni ideologiche e dai presunti "abusi di potere" del primo, "colpevole" di aver assegnato, in occasione della IV Biennale di San Marino (luglio 1963), i premi a ricerche collettive (Gruppo N, Gruppo Uno) e di aver piegato la valutazione critica alle ricadute etiche del fare creativo.³ "Scopo comune degli artisti e dei critici – così Argan su «Marcatré» – è di portare avanti l'arte, di conservarle una funzione sociale, che non può essere se non quella di inserire i modi operativi dell'arte (e valori connessi) nei modi di operazione della società".⁴ O ancora: "la massa, o chi la dirige, e la sfrutta, è sempre indulgente e perfino generosa col solitario; ma teme il gruppo organico e impegnato, detesta la comunità organizzata per un fine creativo, odia mortalmente la società in movimento".⁵

“Nella misura in cui il critico – ribatte Lonzi su l’«Avanti!» – abituato ai privilegi istituzionali, si illude di una veggenza e di una facoltà particolare di coordinamento dei dati della realtà [...] compie un gesto angosciato e angosciante”.⁶

A sei anni dalla polemica, Lonzi attua una strategia di decentramento, sconfessando gli strumenti d’inchiesta del mestiere e affidando l’esercizio critico alla registrazione in presa diretta. *Autoritratto* (1966) è il libro che definisce una frattura epocale, il sintomo (e il simbolo) di uno scarto generazionale, della ribellione parricida.

La crociata di Lonzi – e di Germano Celant con lei – prosegue nel 1970 sulle colonne di «NAC»: ⁷ la prima pensa la critica nei termini di un “progetto di falsificazione” dell’operare artistico, una deformazione interpretativa e linguistica di un atto “che è esclusivamente frutto di una condizione di autenticità”; ⁸ il secondo licenzia la parola scritta, “assassina” e “pettegola” ⁹, dirottando la sua *critica acritica* a compiti di archiviazione e conservazione – un progetto che culminerà con l’istituzione dell’Information Documenta-

tion Archives.¹⁰ Lonzi e Celant, accogliendo il silenzio, prendono la scia di Susan Sontag – *Contro l’interpretazione* (1966) è, in quegli anni, una vera e propria stella polare per il critico genovese¹¹ – nello stesso momento in cui Jacques Derrida (*La scrittura e la differenza*, 1967) prendeva atto dello strappo, della *différence* tra l’Essere e il linguaggio: “È il problema di traduzione nel senso più pesante del termine – commenta il filosofo, intervistato da Paolo Fossati su «NAC» – cioè non da un significato linguistico a un altro, ma da uno non linguistico a uno linguistico”; se il problema è “praticamente insolubile” – continua – e se “la trasposizione resterà sempre una trasposizione”, allora “il critico deve decidersi a fare un’altra cosa da ciò che fa il pittore”.¹²

Accettando l’alterità del linguaggio rispetto al mondo, Achille Bonito Oliva si appropria dei concetti di *intransitività*¹³ e *creatività*¹⁴ della critica per riscattarla da uno statuto gregario, aprendola al comportamento,¹⁵ al gesto dirompente e mai gratuito del narcisista: “Posta quindi l’opera d’arte come occasione ed evento, la critica diventa ac-

crescimento della creatività in pensiero, nel senso della trasformazione in pensiero riflesso. Spesso la critica d'arte è vittima di un complesso di inferiorità nei confronti dell'opera, in quanto privilegia, per inconscio o conscio crocianesimo, il momento intuitivo della creazione artistica rispetto, appunto, a quello riflessivo: il primato della poesia rispetto alla prosa".¹⁶

Critica come registrazione contabile, dunque, come amministrazione (Celant, Lonzi), o, piuttosto, come deflagrazione performativa, talvolta percepita come egoica e narcisistica (Bonito Oliva). *Tertium non datur?* Niente affatto. Sul versante della critica "classica", il cui raggio d'azione rimane circoscritto ai limiti della pagina scritta, figure come Filiberto Menna mostrano cauta fiducia nell'apporto di discipline (teoria marxista, psicoanalisi, semiotica) storicamente estranee al feudo consolidato dell'arte. Discepolo di Argan, devoto a un'impalcatura teorica forte, Menna, in netta contraddizione con gli assunti di Celant, rilancia la messa in campo esplicita dei parametri valutativi. La critica come scelta silenziosa del proprio oggetto d'indagine

– scrive – è una critica vigliacca: "Ci sembra che, alla base di quell'atteggiamento di rifiuto ci sia, anzitutto, una sorta di falsa coscienza, quasi si ritenga possibile esibire l'arte senza una scelta critica che dice "sì, sì, no, no". Falsa coscienza in quanto la scelta non mette allo scoperto i propri criteri, non enuncia i "protocolli" dei propri giudizi".¹⁷ Niente indulgenze neppure per la "critica creativa", che "sposta l'arte agli angoli della "rappresentazione" e si pone, essa, al centro del tabernacolo".¹⁸

Rientrare nei ranghi, dunque – e qui siamo alla *pars construens* – ma con un capitale culturale più ampio: una biblioteca tutta nuova, un'enciclopedia più ricca e completa che però, al di là dei fervori della novità, cela la doppia insidia dello snaturamento e del diletterismo: "se la critica, la nuova critica, indossa di volta in volta le maschere delle diverse metodologie fornite dalle scienze umane, non finisce con lo smarrire il proprio volto, quella identità irriducibile che essa rivendica invece con fermezza proprio nella sua opposizione a una critica puramente e semplicemente esegetica, che si fa ancella e ausiliaria dell'arte?".¹⁹

Oppure: "se il critico, pur adottando strumenti di altre discipline, si ostina a credere in una sua identità, non corre un rischio ancora maggiore [...], di non sapersi veramente orientare in mezzo alle nuove strumentazioni e ad impiegarle in modo goffo e dilettantesco?".²⁰

Prendendosi carico del rischio, accettando la parete scoscesa alla ricerca di un orizzonte di senso, Menna avanza un'ipotesi di lavoro in grado di coniugare un momento *storico* (diacronico) con un momento *teorico* (sincronico), entrambi preliminari alla fase critica di certificazione del valore.²¹ La posta in gioco è alta: così facendo, egli intende liberare la critica e la storia dell'arte dal "posto fisso", da mansioni archivistico-conservative per affidarle, nella sua *Critica della critica* (1980) il valore "che l'arte può avere nella configurazione di un futuro riguardante una condizione generale di esistenza".²² Il coraggio di Menna è il coraggio che fu di Argan: "Quando si opera la medesima scelta sui contemporanei – scriveva nel 1964 su l'«Avanti!» - si isolano i fatti che si crede possano avere conseguenze nel futuro e sembrano

contenere le premesse di uno sviluppo storico. Il margine d'errore è maggiore, ma non per questo l'operazione critica diventa previsione inutile o profetia arbitraria".²³

Pressoché coetaneo di *Critica della critica* è *La condizione postmoderna* (1979)²⁴ di Jean-François Lyotard, vera e propria summa teorica della "fine delle grandi narrazioni". Condizione post-moderna come rigetto di sistemi totalizzanti, chiusi e coerenti, di chiavi di lettura onnicomprensive del mondo e come abiezione del giudizio in quanto tale.²⁵ Crollata l'autorevolezza del giudizio – un'autorevolezza, beninteso, scevra da personalismi di sorta e legata a doppio filo al talento e alla capacità di elaborazione di un pensiero – la critica d'arte ha ceduto al fascino della comunicazione, della copertura cronachistica di mostre e di eventi e alla logica mercantile della promozione culturale: "Nel mondo della critica d'arte giovanile – così Mario Perniola – è diffusa l'opinione che l'arte di oggi possa fare a meno della teoria: il compito del critico d'arte dovrebbe così limitarsi a una specie di cronaca e di promozione pubblicitaria degli

artisti che gli piacciono, senza più intervenire su questioni non dico di estetica, ma nemmeno di poetica e di storia dell'arte".²⁶ Espunto il coefficiente teorico, risulta effettivamente difficile far fede agli auspici di Menna e di Argan. È da Stefania Zuliani che giunge il monito più accurato: "Se l'atto critico negli ultimi anni è più un esercizio di stile che un giudizio [...], se la scrittura d'arte sembra da tempo collocarsi più sul versante della comunicazione che su quello dell'interpretazione [...] o resta consegnato in pagine di saggi che fanno spesso a meno del confronto con l'attualità [...], a quali fonti si può e potrà in futuro rivolgere lo storico per affrontare l'analisi di un tempo, il nostro, che sarà presto passato prossimo ma che è già, comunque, storico?".²⁷

La risposta, sento di sbilanciarmi, è negativa; e lo sarà sempre, fintantoché la critica – rimpiazzata (da) e confusa (con) la cronaca – sarà sottomessa alla smania della presenza, chinerà il capo al bastone e alla carota del mercato, a totale detrimento dei tempi lunghi di uno studio sistematico. Nell'epoca del *fast fashion* e del *fast food*, la criti-

ca deve tornare, non tanto per sopravvivere quanto per rigenerarsi, a un'assimilazione lenta, a una digestione calma e graduale degli stimoli che accoglie.²⁸ E soprattutto, nell'epoca del *fast fashion* e del *fast food*, la nuova generazione di critici deve sostenere un regime più sobrio, rinunciare – almeno all'euforia della dieta onnivora (fuor di metafora, resistere ai richiami di una biblioteca nevrotica, alle tentazioni di un profilo vago e superficiale di cultura)²⁹ per praticare – in una prima fase di affinamento metodologico – un'economia di mezzi, addestrando le basi e pattugliando aree ristrette prima di osare l'ignoto. L'obiettivo primario, quindi, è (ri)familiarizzare con la teoria, tornare a mangiare insalata, e a farlo prestando attenzione ai modi, ai luoghi e alla dimensione collettiva dell'agire³⁰. Perché – e chiudo – "la critica è un'insalata", un'insalata "fatta di apprezzamenti, di condanne e di spiegazioni".

1 G.C. Argan, *Compito e significato della critica*, in Id., *Arte* (a cura di V. Trione), Treccani, Roma 2024, p. 211. Il volume raccoglie tre voci – *Arte*, *Architettura*, *Critica d'arte* – redatte da Argan nel periodo di collaborazione con l'Istituto della Enciclopedia Italiana.

2 Sul tema dell'oggettività dei valori, si veda H. Putnam, *Fatto/valore: fine di una dicotomia e altri saggi*, trad. it. a cura di Gianfranco Pellegrino, Fazi, Roma 2004.

3 Sulla Biennale di San Marino, sul Convegno di Verucchio e sul dibattito su l'«Avanti!» si veda F. Boragina, *Il Convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea*, in F. Fergonzi, F. Tedeschi (a cura di), *Arte italiana 1960-1964*, Scalpendi, Milano 2017, pp. 151-163. Cfr. M. Dantini, *Una polemica situata e da situare. Dicembre 1963: Lonzi vs Argan*, in F. Fergonzi, F. Tedeschi (a cura di), *Arte italiana 1960-1964*, cit., pp. 105-119; C. Sylos Calò, *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione*, in F. Grisolia (a cura di), *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna*, «Horti Esperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», UniversItalia, III, 2, Roma 2013, pp. 199-227.

4 G.C. Argan, *Le funzioni della critica*, «Marcatré», 1, Vitone, Genova 1963, p. 27.

5 G.C. Argan, *Le ragioni dei gruppi. Il singolo è disperatamente solo nella folla*, «Marcatré», 1, Vitone, Genova 1963, p. 29.

6 C. Lonzi, *La solitudine del critico*, «Avanti!», 13 dicembre 1963, p. 3.

7 La rivista «NAC», fondata da Francesco Vincitorio nel 1968, cessò le pubblicazioni nel 1974. Inizialmente a cadenza quindicinale, divenne un mensile dall'ottobre del 1970. Tra il 1970 e il 1971, sul «Notiziario d'arte contemporanea» ebbe luogo un dibattito a più voci sulla critica d'arte che coinvolse alcuni tra i protagonisti di quella stagione artistica e culturale. La particolarità della rivista fu la sua totale indipendenza da finanziamenti provenienti dal mercato artistico. Venne invece finanziata da un'azienda esterna, la Koh.I.Noor Hardtmuth s.p.a. di Milano, e i numeri della nuova serie (dal n.1 – ottobre 1970) recavano una dicitura eloquente e programmatica: «NAC è una rivista indipendente non legata ad alcun interesse nel campo del mercato dell'arte. Questa indipendenza è dovuta anche alla partecipazione Koh.I.Noor Hardtmuth SpA – Milano che ha concretamente contribuito alla realizzazione della rivista nella sua nuova veste».

8 C. Lonzi, *La critica è potere*, «NAC», 3, Dedalo, Milano 1970, pp. 5-6.

9 G. Celant, *Per una critica acritica*, «NAC», 1, Dedalo, Milano 1970, pp. 29-30: «La critica può voler allora dire lotta (e non discorso) per la creazione di archivi e fototeche, biblioteche, può significare azione politica (non logorroica) per avere potere non sull'arte, ma sugli strumenti di documentazione, considerata la cattiva conservazione del passato compiuta dalla critica pettegola». Più avanti: «la nuova critica, per questi motivi, può iniziare a diventare storia in atto del presente artistico, deve diventare storia imme-

diata dell'arte contemporanea, raccogliere le sue tracce, documentarle, collazionarle, restaurarle, dichiararle immediatamente nel suo costituirsi, adottare cioè lo stesso sistema operativo della storia dell'arte antica per la storia dell'arte presente. I suoi nuovi strumenti siano allora non più soltanto la parola (ambigua e polisensa), ma il cinema, la fotografia, il libro, il regista, la rivista, ecc., come strumenti di documentazione atti ad offrire una univocità informativa". Le posizioni espresse da Lonzi e Celant innescano un ulteriore dibattito sulle pagine della rivista. Si segnalano, in particolare, i commenti di Aurelio Natali (*Se la critica tace*, «NAC», 2, 1970, Dedalo, Milano 1970, p. 4.), Pietro Raffa (*Consigli minimi alla critica*, «NAC», 3, 1970, Dedalo, Milano 1970, p. 7), Italo Tomassoni (*Per una critica reazionaria*, «NAC», 2, 1971, Dedalo, Milano 1971, p. 5.), Paolo Fossati (*Il poi viene dopo*, «NAC», 2, 1971, Dedalo, Milano 1971, p. 4).

10 G. Celant, *Information Documentation Archives*, «NAC», 5, Dedalo, Milano 1971, p. 5.

11 Sulla ricezione ed elaborazione celantiana del pensiero di Sontag, si veda M. Dantini, *Germano Celant, "Per una critica acritica". Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, «Nac» 1970-1971, in Id., *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neo avanguardie ad oggi*, Marinotti, Milano 2012, pp. 143-166. In particolare: "L'autrice non intende in nessun modo portare obiezioni distruttive, piuttosto scoraggiare l'eccesso di commento e discorso secondario [...] Il saggio [*Contro*

l'interpretazione, NdA] si conclude in maniera propositiva, con l'impostazione di nuovi compiti critici (Sontag si pronuncia a favore di una critica antidottrina, che preservi "trasparenza" e produca "riduzione") [...] Nel richiamare *Against Interpretation*, in epigrafe, Celant privilegia l'argomento distruttivo, solo preliminare in Sontag, e ne fa il senso esclusivo del testo" (p. 148).

12 P. Fossati, *Intervista con Derida*, «NAC», 1, 1971, Dedalo, Milano 1971, pp. 9-10.

13 A. Bonito Oliva, *Intransitivo critico*, «Cartabianca», 3, *Contestazione estetica e azione politica*, L'Attico, Roma 1968, pp. 8-13.

14 A. Bonito Oliva (a cura di), *Autonomia e creatività della critica*, Lericci, Roma 1980.

15 In occasione di *Amore mio*, mostra curata da Bonito Oliva nelle stanze di Palazzo Ricci a Montepulciano (30 giugno-30 settembre 1970), il critico occupa lo spazio solitamente riservato al testo con un ritratto fotografico fiancheggiato da un *poème en prose*. Scrive Stefano Chiodi: "chiamato a porsi su un piano di parità con gli artisti, il critico dismette il suo tradizionale, invisibile ruolo di mediatore e garante per mettere in gioco la propria soggettività; la sua faccia, e per estensione il suo comportamento, divengono letteralmente materiali dell'esposizione" (S. Chiodi, *Passo dello strabismo. Achille Bonito Oliva e l'arte della critica*, in A. Bonito Oliva, C. Christov-Bakargiev, A. Viliani, a cura di, *A.B.O. Theatron. L'Arte o la vita*, catalogo della mostra [Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25

giugno 2021-26 giugno 2022], Skira, Milano 2021, p. 112).

16 A. Bonito Oliva, *Post-critica*, in E. Mucci, P. Tazzi, a cura di, *Teoria e pratiche della critica d'arte*, atti del Convegno [Montecatini, maggio 1978], Feltrinelli, Milano 1979, p. 252.

17 F. Menna, *Lo statuto della critica*, in E. Mucci, P. Tazzi, a cura di, *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., p. 111.

18 *Ivi*, p. 112.

19 *Ivi*, p. 116.

20 *Ivi*, p. 117.

21 Una posizione simile (convergenza di dato *sincronico* e dato *diacronico* nell'analisi), pur con delle differenze sostanziali – prima fra tutte, il rifiuto dell'interpretazione a vantaggio dello *svelamento* del contenuto intimo dell'opera – è sostenuta da Alfredo De Paz, la cui lettura sociologica dell'arte si fonda sull'inchiesta in merito ai dati strutturali dell'opera e alla loro contestualizzazione storico-culturale: "Lo studio sociologico dell'arte non può, in tal senso, prescindere da una tematizzazione delle dimensioni formali delle opere, cosicché non esiste autentica sociologia delle forme artistiche che non sia al contempo sociologia delle forme artistiche e non solo sociologia dei contenuti, dei soggetti, dei temi che quelle forme trasmettono e recano tramite la propria struttura" (A. De Paz, *Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica*, in E. Mucci, P. Tazzi, a cura di, *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., p. 65). Sull'interpretazione del *contenuto*, invece: "Il contenuto è già concreto in quanto è essenzialmente esperienza sociale e storica, e noi possiamo

dire della nostra opera interpretativa o ermeneutica ciò che lo scultore ha detto della sua pietra, cioè che basta rimuovere tutte le parti estranee perché vi appaia già la statua, presente allo stato latente nel blocco di marmo. Pertanto il processo della critica non è tanto una interpretazione del contenuto quanto una rivelazione di esso, un mettere a nudo, un ripristinare il messaggio originario, l'esperienza originaria, al di là delle distorsioni dei vari tipi di censura che l'hanno colpito" (*Ivi*, p. 64).

22 F. Menna, *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 80.

23 G.C. Argan, *Un dibattito di idee*, «Avanti!», 4 gennaio 1964, p. 3.

24 J.F. Lyotard, *Le condition postmoderne. Essai sur le savoir*, Éditions de Minuit, Parigi, 1979.

25 La tenuta postuma delle tesi di Lyotard è ben evidente nella rassegna di Hal Foster: "si suppone che la condizione post-critica ci liberi dalle nostre camicie di forza (storiche, teoriche e politiche), ma per la maggior parte ha favorito un relativismo che ha poco a che fare con il pluralismo" (H. Foster, *Post-critical*, October, 139, inverno 2012, MIT Press, Cambridge 2012, p. 3. Trad. mia).

26 M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, pp. 63-64

27 S. Zuliani, *Vasi comunicanti. A proposito del rapporto tra critica e storia dell'arte*, «Quaderni d'Arte Italiana», 9, #critica, Treccani/La Quadriennale di Roma, 2024, p. 71. Cfr. S. Chiodi, *La critica e il negativo. Alcune note su una crisi*, «Quaderni d'arte italiana», 9, #critica, Treccani/La Quadriennale di Roma, 2024, pp. 20-23.

28 E. Battisti, *Le difficoltà della critica*, in E. Mucci, P. Tazzi (a cura di), *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., p. 241: "Ma a questo punto l'ostacolo non è neanche più l'opposizione dell'Accademia o il sordo odio per il presente, quanto una serie di vizi sciocchi, gretti e disprezzabili: come il timore, in chi si occupa di arte contemporanea, di affrontare i tempi lunghi di una informazione bibliografica sistematica, qual è quella necessaria per la comprensione dei fatti artistici, mentre è facile bluffare scrivendo su un quotidiano".

29 Sul tema V. Horvat-Pintarić, *Critica e comunicazione*, E. Mucci, P. Tazzi (a cura di), *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., pp. 300-304. Cfr. V. Trione, *Mer...de aux critiques*, in Id. (a cura di), *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, Johan&Levi, Milano 2024, p. 17: "Il paradosso è che oggi, per incontrare chi impiega tempo ed energia per interpretare e giudicare il presente dell'arte, occorre guardare fuori dell'art world. Scrittori, filosofi, antropologi. Coloro che dovrebbero esercitare questa pratica, invece, spesso oscillano tra inclinazioni diverse. Alcuni agiscono come cultori di un'attualità senza spessore né radici, intenti a trasformare il proprio lavoro in un gesto privo di un pensiero forte, asservito alle pressioni del mercato, afflitto da miserie, da ideologismi e da approssimazioni, dominato da una certa indifferenza verso l'analisi delle opere. Per dimostrare arbitrarie letture tematiche, altri si affidano a un generico armamentario lessicale, riducendo la propria disciplina a un vuoto e oscuro metalinguaggio filosofico,

contaminato da riferimenti a dottrine non adeguatamente approfondite, inadeguato per misurarsi con il proprio dei testi visivi, non di rado usati come mattoni di fragili edifici retorici o come esempi". Ancora più affilata Lea Vergine: "Perché chi esegue Hummel o Gesualdo da Venosa deve conoscere la strumentazione e, invece, chi scrive, spesso neanche la sintassi? Improvvisamente, «si esprime»" (E. Coen, L. Vergine, Schegge. *Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea*. Intervista di Ester Coen, Skira, Milano 2001, p. 9). *Sulla degenerazione lessicale della scrittura d'arte*, si veda V. Tanni, *L'arte di scrivere stronzate sull'arte*, «Not», 9 gennaio 2020-V. Tanni, *L'arte di scrivere stronzate sull'arte*, «Not», 9 gennaio 2020.

30 S. Nastro, *Nella solitudine non ci può essere critica d'arte*, «Artribune», 19 settembre 2023.

31 L. Pignotti, *Critica come verifica interdisciplinare*, E. Mucci, P. Tazzi (a cura di), *Teoria e pratiche della critica d'arte*, cit., pp. 322.

La critica militante: fine di un'illusione

Davide Silvioli

Avvertire che la disciplina della critica d'arte, al giorno d'oggi, sia strutturalmente estromessa dal cosiddetto sistema dell'arte contemporanea non è sensazione infondata. Invero, eccettuate singole penne ed esclusi pochissimi episodi curatoriali illuminati, rivolgendo l'attenzione a periodici di settore, a testi scritti in occasione di mostre, nonché entrando nel merito delle stesse esposizioni, la componente critica risulta non essere al centro dei modi con cui la realtà artistica viene proposta e intrapresa. Ossia, la facoltà critica non è la ragion d'essere di uno statuto dell'arte che, sopraffatto da esigenze di mera gestione e dalla legge dei numeri, ha accantonato l'imperativo di fare disciplina, poiché complicato da irreggimentare e difficilmente profittevole. Se è vero che, in generale, quando un'attitudine viene incapsulata in una rete di reciprocità giunge a rispondere alle norme che sovrintendono i meccanismi di tali rapporti, è logico, allora, che saranno gli aspetti più aderenti a queste regole a precisarsi come prioritari. Per la ragione medesima, essendo la prassi critico-artistica inserita all'inter-

no di un apparato civile edificato, principalmente, su basi di convenienza economica, clientelare, relazionale e professionale, essa, per riuscire a sopravvivere in un contesto siffatto, ne deve rispettare le dinamiche. Ne consegue che l'esercizio critico, in quanto attività dalla matrice raziocinante, teorica e mirata esclusivamente a verificare, in maniera disinteressata, la legittimità dell'operato artistico, si intercala male dentro una dimensione come quella presente, dove primeggiano predisposizioni e brame di tutt'altra categoria.

D'altronde, è più probabile che, oggi, una recensione redatta seguendo un approccio critico venga apprezzata dai diretti interessati o che sia osteggiata dalle stesse testate, che sarebbero invece deputate a pubblicarla, perché comprometterebbe rapporti lavorativi? Un testo che segue una metodologia analitica contribuirà mai a far vendere più opere durante un vernissage? Un allestimento dall'impostazione filologica riesce a far più parlare di una mostra rispetto a uno che, al contrario, è volutamente arbitrario e progettato con soluzio-

ni insolite preposte vanamente a sorprendere? E ancora, una ricognizione scientifica, per esempio, sulla pittura monocroma odierna solleciterebbe mai più post nei social network di un'esposizione sovrabbondante di stimoli sensoriali, schermi interattivi o visori? Oppure di una dove ci sono opere che si possono mangiare, indossare, toccare, percorrere o, magari, in cui vengono eseguite plateali incursioni performative, volte solamente al facile coinvolgimento? La risposta a tale interrogazione, formulata volutamente al limite del paradosso per far emergere quanto la natura della critica strida con le prerogative strumentali ora maggioritarie nel sistema dell'arte, corrisponde - per chi scrive - a no, proprio dovutamente all'impossibilità di ridurre l'attività critica in termini prettamente utilitaristici.

Più in controluce, questo insieme di domande introduce a una serie di fenomeni alquanto scoraggianti, che sembrano sospingere in direzione opposta rispetto all'auspicio di un ripristino dell'esercizio critico nel perimetro dell'attualità, poiché, tuttora in corso, stanno erodendo sempre di più lo spazio dove

fare critica d'arte internamente al mondo dell'arte, annullando altresì il senso di qualsivoglia militanza.

Tra questi si rileva la tendenza da parte della stampa di settore, che nei casi migliori fa cronaca anziché critica mentre nei peggiori fa pubblicità, a prevedere per gli articoli un numero di battute spesso irrisorio e ad adottare praticamente solo due generi letterari, quali la recensione e l'intervista, senza contemplare articoli di effettivo approfondimento disciplinare. In parallelo, si registra la funzione sempre più gregaria del testo nella configurazione di una mostra, tant'è che, nella stragrande maggioranza delle circostanze, i cataloghi non solo non vengono affatto realizzati ma non viene nemmeno prodotto alcuno stampato di tipologia più essenziale, al fine di fornire una testimonianza critica del progetto. A ogni modo, se, a onor del vero, i costi legati alla realizzazione di un catalogo sono ingenti è altrettanto vero che, al contempo, vi sarebbero strade alternative per riconoscere alla scrittura, ai suoi contenuti e ai suoi autori un minimo di dignità materiale. Perciò, va anche segna-

lato che, allo stato delle cose, nella gestione dei budget, voci di spesa che fino a poco meno di un ventennio fa non venivano neanche stimate, come social media management, videomaking, ufficio stampa, art advisor, percepiscono adesso fondi ben maggiori di quelli destinati alla scrittura, sottraendo, così, risorse eventuali alla produzione di un supporto cartaceo, pensato per qualificare la parte critico-artistica inerente alla mostra. Insomma, dal momento che un testo critico dimostra capacità di vendita e di pubblicità decisamente minori in confronto a quelle appannaggio della comunicazione digitale e della promozione interpersonale, si vede la scrittura, non di rado, venir trattata come elemento secondario, ovvero come un'opzione. Ciò attesta pure la vanità di molti momenti espositivi, nonché la miopia di tanta contemporaneità, perché, impegnata a perseguire il consenso sul breve termine anziché operare in maniera lungimirante, sembra essersi dimenticata che la storia dell'arte insegna che le sole mostre a superare la prova del tempo sono sempre state quelle caratterizzate da un'im-

palcatura critica costruita meticolosamente. Questa situazione, pur nella sua complessità, potrebbe persino essere il contraccollo di "una società contemporanea che predilige il comprensibile a prima vista, il facile, oppure il sensazionale, il pugno nello stomaco per una cultura che ha perso il piacere sublime della riflessione".¹

Dunque, si riscontra una netta perdita di valore dell'approccio critico, del suo peso e delle sue forme, relativamente alle consuetudini che governano correntemente lo scacchiere dell'arte. Ne deriva che non è il mandato critico a coincidere con il fondamento della già citata legittimità dell'operato artistico e degli eventi espositivi. Difatti, la stessa legittimità, alla luce, appunto, di una critica relegata ai margini, viene stabilita non su criteri scientifici e qualitativi ma, diversamente, a partire da dati tecnici e quantitativi. Tra questi si evincono: il livello di mercato su cui si muove una galleria o un artista, il prestigio delle sedi dove si espone, la partecipazione di sponsor e patrocini, l'onnipresenza sul web. In sintesi, sono questi alcuni dei fattori che oggi decretano cosa sia arte

e cosa invece non lo è, ostracizzando la critica. Preso atto di questa condizione, è semplice desumere come la ricerca critica, così come quella artistica, non equivalga al baricentro del regime dell'arte dominante, causando quella discordanza che, attualmente, intercorre tra il mondo dell'arte e l'arte di ricerca, ergo tra il mondo dell'arte e la critica d'arte.

1 Cfr: Giovanni Panza Di Biumo, *Il colore è la luce*, in C. Cerritelli, *Sonia Costantini*, Nicolodi editore, Rovereto, 2005, pp. n.n.

Di mosche, Vati e distopie.

La critica d'arte non ha una bella cera

Francesca de Paolis

Gioverebbe, non me ne voglia-
no gli ecologisti, riesumare oggi
quel sadico vezzo di Domiziano:
infilzare mosche. "Questo ronzio,
questo ronzare, me lo sogno
o lo senti anche tu?"¹

Così l'incipit del *Salto mortale*
di Malerba che ritorna alla
mente giacché, cotidie, un
brusio d'ipertrofici ditteri vuole
convincerci d'un fatto: la critica
è morta. Sicché si spande l'hor-
ror vacui e prosegue l'indagine
penale sulle possibili cause del
decesso. Una testimonianza, *un
pour tous*, afferma: "le nuove
teorie post-moderne producono
un'impasse discorsiva attraver-
so cui all'analisi dell'oggetto si
sostituisce una autoriflessione
sul metodo e in questo una
consapevolezza dell'inanità del
pensiero critico".²

La critica, dunque, non sarebbe
morta, ma si sarebbe chiusa in
un molesto stato speculativo
(*tam molestum, quam 'inane'
verbum?*). Sarebbe diventata
un'egoista: anziché parlare di
opere si guarda allo specchio
come l'Armida di Tasso,³ ergo è
anche vanitosa. **Evidenza:** la cri-
tica non ha una bella cera. Per

aprire gli occhi su quali siano
state le sue strategie, i suoi pas-
si falsi, nell'estasi dionisiaca del
degrado, *ella* avverte il bisogno
di uscire fuori di sé a mo' di bac-
cante,⁴ *decentrarsi*, poiché "il
centro chiude il gioco che apre
e rende possibile"⁵ e raddop-
piarsi in *metacritica*.⁶ Chiede di
non domandarsi tanto cosa ab-
bia da dire il critico sull'oggetto,
quanto cosa si capisca del criti-
co a partire dal suo testo.⁷ *Incol-
pa* il critico. E, fa bene, poiché
critica senza critici non datur.
Del che Montaigne si lamenta:
"è più difficile interpretare le in-
terpretazioni che interpretare le
cose"!⁸

Eppure al *criticante* tocca que-
sta disamina *interiore*, quest'o-
perazione al quadrato, solo ter-
minata la quale sarà possibile
obbedire all'invito "verwisch die
Spuren!"⁹ e ripartire.

Così Derrida: "coscienza di nul-
la, partendo dalla quale ogni
coscienza può arricchirsi, pren-
dere senso e figura"¹⁰ aut Ben-
jamin: "il punto zero diventa
il luogo di transizione verso il
nuovo"¹¹ o, come ha detto ABO
citando Nietzsche, "per creare
occorre sempre iniziare da una
precedente catastrofe".¹²

Sic a chi, ronzando, si lagna

dell'impasse della critica, con la premura del bravo analista rispondiamo: né dorme, né è diventata matta, *soffre* – per natura - di un *disturbo* bipolare, tesa com'è tra un impeto di distruzione e uno di costruzione, uno di moto, uno di indugio. Quadro *clinico* noto anche come *Dialektik im Stillstand* (Dialettica in stato di quiete).¹³

La critica si è involta in crisalide, stasi apparente. Fase non solo utile, ma anche insita ad essa: da 'krino' e 'cerno' deriva 'criticare' sed etiam 'CRISI'.¹⁴

La critica è abituata a mettere in crisi ed anche a *mettercisi*. Il suo metodo dovrebbe essere un insieme di domande (non di regole), atte a far scattare l'oggetto nell'ambito di una lotta per il valore. Ma qual è il metodo?

I dignità: il più grande dilemma nell'orizzonte storico della critica è relativo alla scelta di un metodo robusto abbastanza da poter essere adottato *nel testo e nel tempo*. **II dignità:** la critica è polimorfa. Questo lo conferma Heidegger fuori da ogni postulato nel suo *Holzwege*:¹⁵ il pensiero è un labirinto di sentieri interrotti. Di alcuni di coloro che sono scesi in *campo* nel tentativo di costruire una metodica,

rimando in nota.¹⁶ **III dignità:** "critica c'è quando si procede criticamente".¹⁷ Memorandum: "anche chi afferma di rifiutare un metodo ci deve pur sempre fare i conti per argomentare il proprio pensiero".¹⁸

Oggi, con lo sconfinamento delle arti, le trite *ibridazioni*, la globalizzazione alla deriva, il capitalismo scrutante l'incubo del proprio crollo,¹⁹ urge un'*insensibile* dilatazione del cappello critico "a tutto campo".²⁰

IV dignità: vi sono ragioni *interne* ed *esterne* alla critica che ne accelerano la precipitazione verso una *neue Zerstörung* (Distruzione nuova).²¹ Così Benjamin: "Per esercitare la critica come salvazione, il filosofo deve intervenire con la violenza della distruzione" e "solo una presa ferma e brutale fa parte della salvezza".²²

Ragioni *interne*: la vulgata anti-metodologica del Novecento. Secondo la quale il metodo sarebbe *cattivo* perché già tutto in partenza. Esiti: il critico è diventato un **eclettico** (usa strumenti presi qua e là a seconda del bisogno), un'**impressionista** (si abbandona alle proprie reazioni intuitive), un'**autonomista** (si avvale di un sapere

strettamente settoriale).²³ O tutte e tre le cose e allora si muta nel mostro tricefalo della malacritica. Si aggiunge un errore di valutazione: alcuni ritengono che senza la mediazione del critico le opere d'arte resterebbero addirittura "mutilate" e "completamente mute".²⁴ Un parere che, non tenendo conto di ogni tipo di *paratesto*,²⁵ innalza il critico a Maestro Assoluto o *Etui-Menschen* (Uomo-Custodia):²⁶ "colui che – al di sopra di ogni metodo – è capace di cogliere il senso grazie al suo gusto ben esercitato e alla sua sensibilità fuori dal comune".²⁷

Sanguineti disdegna: "il genere dei vati non è soltanto irritabile, ma è falso e bugiardo".²⁸

Ragioni *esterne*: l'autorialismo, che non accetta il giudizio sull'opera. È *scandaloso* svalutare la produzione di un artista acclamato, l'industria culturale lo ha reso *intoccabile*;²⁹ l'idea che senza la protezione di una testata di fama sia meglio *silere*; il sovrapporsi delle funzioni (il critico-curatore cela il dissenso per non nuocere ai colleghi curatori); il denaro, che fa pendere la bilancia del giudizio non in favore del critico, ma dei ty-

coon dell'arte contemporanea, che comprando e possedendo, dirigono il mercato e orientano il gusto. Deinde l'abisso della logica pubblicitaria che fa gioco al senso comune³⁰ e che ha generato, in arte, il buco nero dell'*estetica emozionale* assorbita dalle mostre.

Con le imminenti elezioni USA, i conflitti in corso, la sfasatura degli equilibri geopolitici mondiali, il "passepartout dell'emozione"³¹ funziona più che mai. *Metti la testa sotto la sabbia, ti sentirai meglio*, suona l'invito. Si pensi, verbigratia, alle *esperienze emotive instagrammabili* proposte dal Chiostro del Bramante: *EMOZIONI*,³² *LOVE*,³³ *ENJOY*,³⁴ *DREAM*,³⁵ *CRAZY*³⁶ o alla mostra *AMBIENTI*³⁷ del MAXXI, di medesimo taglio.

V dignità: l'altra faccia dell'emozione è la *distopia*.³⁸ La prima è una *fictional escape* di carica positiva, la seconda, di carica negativa. Quest'ultima si è innestata, poi, entro la categoria estetica del Perturbante, mortificandone le implicazioni scientifico-filosofiche in chiave pop.³⁹ **Differenze:** la critica d'arte non gode degli stessi privilegiati canali di diffusione di cui godono le distopie (me-

dia, social, letteratura, pubblicità, videogame). E, se la critica *comincia* con un grosso punto interrogativo, le distopie ristagnano entro una "certezza": tutto continuerà (guerre o regimi dittatoriali) o tutto finirà (a causa di disastri climatici e/o malattie infettive).⁴⁰ Ma, paradossalmente quella distopica è un'ottica consolatoria: se si ha fiato ancora per gridare "Ecco l'Apocalisse!"; significa che essa non si è ancora compiuta. Il critico invece può generare catastrofi d'emblée. Ergo la critica è potente in atto, la distopia solo idealmente.

Infine, ritengo sia il profilo del *Denkbild* (carattere distruttivo) proposto da Benjamin, quello che serve hic et nunc. Colui che "riduce l'esistente in macerie non per amore delle macerie, ma della via che le attraversa".⁴¹ Urgerebbe, anzi, un esercito di *Denkbilder*, che non sono degli estremisti anarchici rivoluzionari. B. lo dice chiaro: "Il carattere distruttivo sta nel fronte dei tradizionalisti".⁴²

Ci si vuole *soltanto* criticamente liberare di quegli scritti che girano attorno alla critica senza toccarla, arena sine calce, affrontando gli ostacoli suddetti.

Giacché "è sempre una questione di paura" sottolinea Pennac,⁴³ come nel regime fascista sorse una *Paura della pittura*,⁴⁴ in quello *catamoderno*⁴⁵ del politically correct sorge una *paura della scrittura*.

O, per dirla con Derrida, "un inquietudine del linguaggio"⁴⁶ che pervade tutti i campi.

Non c'è di che arrossire. Essendo inaugurale "la scrittura è pericolosa e angosciata. Essa non sa dove va, nessuna saggezza la preserva", non c'è garanzia. "La scrittura è per lo scrittore, anche se non è ateo, ma se è scrittore, una navigazione prima e senza grazia".⁴⁷

Si tratta di capire se è (ri)nato il coraggio di assumersi questo rischio: inoltrarsi nella Foresta Nera, nel gorgo degli Holzwege, ridurre in macerie quel che *deve* esserlo e - *olim vestigia delete* - inaugurare una nuova critica. *Sic itur ad astra*.⁴⁸

- 1 L. Malerba, *Salto mortale*, Milano, Mondadori, 2002, p. 7.
- 2 D. Scudero, *Manuale del Curator. Teoria e pratica della cura critica*, Roma, Gangemi, 2004, p. 145. Si vedano anche A. Vettese, *Storia della critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione in Arte in Italia, 1960-1985*, Milano, Politi Editori, 1986 e gli studi di Henri Zerner, Hans Beltings e Jan Bialostoki.
- 3 Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur Rizzoli, 2010, canti XIV-XVI.
- 4 Cfr. E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, prefazione di Maurizio Bettini, Milano, Rizzoli, 2008.
- 5 J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1967, p.359.
- 6 Cfr. F. Muzzioli, *Comparare la critica*, Lezioni di Teoria, Critica e Comparatistica Letteraria, 2010, p. 4.
- 7 Ibidem.
- 8 M. de Montaigne, *Saggi*, Milano, Fabbri, 2005.
- 9 "Cancella le tracce!"; motto che Benjamin trae dal testo brechtiano *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner, Gheschichten aus der Revolution in Gedichte*, Berlino, Aufbau-Verlag, 1961. B. ha sempre invitato il flâneur a "leggere le tracce"; la memoria storica, preservando la tradizione come polo dialettico. Questo suo invito alla cancellazione è un'estrema ratio, cui approda una volta considerata l'impotenza che si annida nella costruzione di 'paradisi' del passato. Non è un invito a fare tabula rasa della memoria storica e della tradizione, ma un invito a mettere in crisi quanto già costruito e tentare di interpretare il caos del nostro mondo in termini dialettici. Cfr.
- D. Pisani, *Per una apocalisse dialettica*, «La Rivista di Engramma» n. 84, 10/2010, pp. 33-46.
- 10 J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, op.cit. p. 11
- 11 M. T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Macerata, Quodlibet, 2023, p.34.
- 12 A. Bonito Oliva, *L'arte da sola non esiste*, Robinson, la «Repubblica», 18/02/2023.
- 13 Cfr. W. Benjamin, *Der destruktive Charakter*, in GS IV/1, trad. it. *Il carattere distruttivo* in *Opere Complete IV, Scritti 1931-1932*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Torino, Einaudi, 2002.
- 14 Il verbo greco *krino* e il verbo latino *cerno*, dai quali la parola 'critica' discende, significano 'distinguere', 'esaminare', 'separare per discernere', 'recintare'. 'Criticare' significa quindi 'restringere il campo' e 'scegliere'. Dal verbo *krino* e dal lemma derivato *krisis* 'separazione, lotta, gara, contesa' discende la parola 'crisi', della stessa famiglia semantica.
- 15 M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950.
- 16 I formal-strutturalisti con Jakobson, i marxisti con Benjamin, i neo-marxisti con Jameson, gli strutturalisti con Lèvi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser, Barthes, i post-strutturalisti con Deleuze, Derrida, Lyotard, Kristeva, gli psicanalisti con Mauryon per citarne solo alcuni, senza contare l'ingresso dell'ermeneutica con Jauss, della critica femminista e post-coloniale con Spivak e così via.
- 17 F. Muzzioli, *Quelli a cui non piace*, Roma, Meltemi, 2008, p. 9.

18 *Ibidem.*

19 Cfr. Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021, p. 16.

20 *Ivi.* p.11.

21 Cfr. W. Benjamin, *Der destruktive Charakter*, op. cit.

22 W. Benjamin, *Opere complete IX, I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2000, p. 530.

23 Cfr. F. Muzzioli, *Comparare la critica*, op. cit. p. 23.

24 A. Vettese, *La costruzione del consenso. Breve storia di un corporativismo forzato* in «*Quaderni d'arte italiana*».

25 Comunicati stampa, news, cataloghi, pubblicità, altro.

26 Formula adoperata da Walter Benjamin in contrapposizione al carattere distruttivo. Indica il prototipo del borghese, che vive nel suo felpato intérieur in cui è impossibile non lasciare traccia. Cfr. M.T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, op. cit. p.35

27 F. Muzzioli, *Comparare la critica*, op. cit. p. 5. A ragione Muzzioli prosegue affermando che 'il mito del Grande Critico' comporta "una perdita della 'trasparenza' nel dibattito, come si può capire, dato che la sensibilità superiore postulata non avrebbe bisogno di *dimostrarsi*". *Ivi.*

28 E. Sanguineti, *La missione del critico*, Torino, Marietti 1820, 1987 in F. Muzzioli, *Il problema dell'autore, Lezioni di Teoria, Critica e Comparatistica Letteraria*, 2010, p. 51.

29 Cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

30 È certo che anche la critica, avendo una sua proiezione dinamica, si sbilancia fuori di sé e cerca un pubblico. Da cui il suo substrato retorico. È certo, che, come la pubblicità, anche la critica cerca il consenso e sottintende una strategia di persuasione, ma lo fa, o almeno dovrebbe farlo, in modo diverso, senza vincoli. A proposito delle innumere e lascive strategie di persuasione socio-politica si veda: V. Packard, *I persuasori occulti*, trad. di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1984.

31 F. Muzzioli, *Quelli a cui non piace*, op. cit. p. 70.

32 Chiostro del Bramante, *EMOTION. L'arte contemporanea racconta le EMOZIONI*, 29/11 – 01/04/2024, Roma.

33 Chiostro del Bramante, *LOVE. L'arte contemporanea incontra l'Amore*, 29/09/2016 – 19/02/2017, Roma.

34 Chiostro del Bramante, *ENJOY. L'arte incontra il divertimento*, 23/09/ 2017 – 25/02/2018, Roma.

35 Chiostro del Bramante, *DREAM. L'arte incontra i sogni*, 29/09/2018 – 25/08/2019, Roma.

36 Chiostro del Bramante, *CRAZY. La follia nell'arte contemporanea*, 19/02/2022 – 08/01/2023, Roma.

37 MAXXI, *Ambienti 1956-2010. Enviroments by Women Artists II*, 10/04 – 20/10/2024, Roma.

38 Il morbo della distopia agisce come "assuefazione e abitudine all'emergenza" spiega Muzzioli, il quale mette in luce un dato rilevante: "il diffondersi delle rappresentazioni distopiche coincide (...) con l'affermarsi della globalizzazione su scala planetaria". *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, p. 16.

39 Bizzarrie e mostri popolano il *parco divertimenti* delle rassegne sul tema, che nulla dicono delle indagini letterarie e psichiatriche di Jentsch antecedenti a quelle di Freud, degli studi sull'epilessia, degli eventuali nessi della nascita del Perturbante con la nostra Scapigliatura o con la nascita degli automi nell'Europa del Settecento e prima ancora in Giappone. Solo qualche mostra che è scesa un po' più a fondo. Due esempi romani: la collettiva *The Uncanny House* presso il Museo Casa di Goethe, 28/03 – 01/09/2024 e la retrospettiva *Paul Thek. Italian Hours* alla Fondazione Nicola del Roscio, 28/10/2022 – 28/01/2023.

40 F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, op. cit. p. 11.

41 M. T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, op. cit. pp. 29-30.

42 *Ibidem*.

43 Si legga la conversazione tra Stefano Massini e Daniel Pennac *Chi legge non ha paura (con consigli d'autore per le vacanze)*, la «Repubblica», 02/08/19. https://www.repubblica.it/robinson/2019/08//02/news/chi_legge_non_ha_paura/

44 Si veda il n. monografico "tutto scritto da pittori" *Paura della pittura*, IV, nn. 25-27 che apparve sulla rivista «Prospettive» di Curzio Malaparte nel 1942, al quale collaborarono Renato Guttuso, Renato Birolli, Mario Mafai, Aligi Sassu, Orfeo Tamburi, Luigi Bartolini. Sul tema si è incentrata la mostra inaugurale della nuova sede di Monitor a Roma il 4 marzo 2023, curata da Gianni e Giuseppe Garrera che ne parlano anche nell'intervista:

<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/paura-della-pittura-alla-galleria-monitor-di-roma-intervista-a-gianni-e-giuseppe-garrera/>

45 F. Muzzioli ha coniato quest'espressione profetica (ancor prima del Covid e dei conflitti Russia/Ucraina e Israele/Palestina) che condivide, in luogo della formula declinante "postmoderno". Il mito di un infinito presente felice è evidentemente superato. Viviamo, invece, la catamodernità, una modernità bassa, infima, portata al fondo.

46 J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, op. cit. p. 3.

47 J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, op. cit. p. 14. A prova della giustizia neutrale della propria affermazione l'argutissima iena ridens di Derrida cita, poche righe sotto, un passo del commento a San Matteo di San Giovanni Crisostomo ove si legge: "è per aver respinto la grazia che noi abbiamo bisogno di fare uso dello scritto", santificando o almeno consacrando il proprio pensiero sulla scrittura senza grazia.

48 Virgilio, Eneide, Libro IX, v. 641. L'espressione per esteso recita: "Macte nova virtute, puer, sic itur ad astra" che può tradursi in "Coraggio fanciullo, è così che si arriva alle stelle". A scanso di equivoci e di possibili accuse di incoerenza vorrei chiarire che concordo con Benjamin laddove critica la teoria socialdemocratica di un progresso interminabile in linea con l'idea di un'infinita perfettibilità dell'essere umano. Ma ritengo che la critica debba potersi adattare ad ogni tempo, specialmente a quello della catastrofe. Arrivare a toccare le stelle è un auspicio e come tale è privo di certezze.

Praticare l'immaginazione

Martina Macchia

Se colui che opera nel campo estetico vuol mettermi di fronte a qualcosa di non-interpretabile, evidentemente, asseconda la logica del sistema che vuole distrutta l'immaginazione, surrogata dagli infiniti stimoli subito soddisfatti che il sistema incessantemente fornisce. Ma se, invece, si riconosce impegnato in quella ricerca di libertà che in tutti i tempi si è realizzata nell'arte (e forse proprio sublimandosi, perché era repressa negli altri campi dell'esistenza) e mira a conservare e sviluppare quella attività dell'immaginazione che fa dell'interpretazione il tramite fondamentale delle comunicazioni e delle relazioni umane, allora è ancora possibile l'arte, è ancora possibile la critica.¹

Giulio Carlo Argan

Per guardare criticamente al presente è necessario immaginare. Seguire impulsivamente le prospettive che dall'immagine prendono vita, forma, origine. Trasformarle in altro, operare uno scarto. L'osservazione dell'opera d'arte, immagine generata da un'urgenza che si dispiega nella realtà sensibile, procede per individuazione di significati e livelli di lettura differenti che non possono prescindere da una conoscenza di tipo storico-artistico, ma riguarda anche il sensibile e il sensoriale. L'approccio immaginativo

diventa prerogativa, o prevenzione, dello sguardo: orizzonte di attivazione del pensiero critico che ricerca l'autenticità. La carica immaginativa è utopica, vitale e sovversiva; la critica ne ha bisogno per riscoprire la sua militanza, perché appare sopraffatta da figure egemoniche, incapaci di un impegno teorico autentico e approfondito, sviluppato dal basso, che si collochi al di fuori della sfera istituzionale. Francesco Poli evidenzia che "pochi sono quelli effettivamente definibili come critici militanti. A differenza del passato (...) l'attività del critico di punta ha assunto caratteristiche sempre più dinamiche e manageriali in misura direttamente proporzionale allo sviluppo vorticoso del mercato e delle mode".²

Tra il 1968 e la fine degli anni Settanta avveniva una profonda trasformazione sociale e dei costumi in Italia, che tra le innumerevoli conquiste per i diritti civili — dallo Statuto dei lavoratori del 1970, fino alla Legge Basaglia e alle Norme per la tutela della maternità e sull'interuzione volontaria di gravidanza del 1978 — ha riguardato anche il mutare delle pratiche visive

contemporanee, come della figura del critico e del suo ruolo. In un momento di aperture radicali, pratiche interdisciplinari, istanze sociali e politiche che in Italia hanno cristallizzato nel corso del decennio le formazioni artistiche di gruppo e il loro mutare in collettivo, nuove figure come quella del curatore e del pubblico, frammentato nel suo plurale in tanti pubblici, affermavano la loro presenza, mentre emergeva il valore creativo e dirompente di alcune esperienze progettuali legate all'atto critico e alla critica militante.

È in quegli anni che, poco dopo l'apparizione nel 1969 del complesso *Autoritratto* di Carla Lonzi che con la modalità dell'intervista registrata su nastro e poi trascritta confondeva ruoli e gerarchie, appare sul lunotto posteriore di un taxi la scritta *Arte come arte come critica*. Il manifesto in movimento attraversa i complessi reticoli cittadini di Roma rapportandosi all'esterno, al fuori dello spazio pubblico. A posizionarlo è il critico Tullio Catalano che, insieme a Carlo Maurizio Benvenuti e Franco Falasca, aveva istituito l'Ufficio per la Immaginazione Preventiva. L'esperienza del gruppo

si muove in direzione di una sperimentazione sul linguaggio, tesa verso il superamento della separazione disciplinare, intrecciando arte visiva, critica e letteratura. Linguaggi critici diversi si contaminano e convergono in spazi di elaborazione del pensiero caratterizzati da una convivenza di situazioni, dove interventi visivi e analisi della realtà esistono l'uno accanto all'altro secondo un procedere antischematico e antigerarchico, come nel caso della rivista autogestita "Imprinting"; mentre il manifesto diventa luogo d'elezione per apparizioni non autorizzate, effimere e alla portata di tutte e tutti. La loro pratica disorientante, che ha coinvolto negli anni numerosi artisti e studiosi, riflette l'esigenza di lavorare sull'immaginazione — preventiva, clandestina — che, nel suo situarsi in un altrove, guarda alla realtà attraverso una serie di spostamenti: è preventiva nella misura in cui si situa sempre in un altro tempo e considera in anticipo ciò che può essere immaginato come possibile.

Sempre a Roma, nella sede di Palazzo Taverna, viene organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte un'iniziativa di dibattito

che si distingue per aver fotografato lo sviluppo della critica e il suo mutamento. Dal carattere di rottura e dall'impegno teorico-pratico autentico, la rassegna *Critica in atto* si colloca all'interno della vasta attività del Centro d'Informazione Alternativa, istituito dagli Incontri Internazionali d'Arte, associazione animata negli anni nel lavoro di Graziella Leonardi Buontempo che istituisce fin da subito un sodalizio con Achille Bonito Oliva. Il Centro è un catalizzatore dalla duplice veste: intreccia un'idea attiva di informazione intesa come confronto diretto tra artisti e operatori culturali con la volontà di documentare e catalogare eventi culturali e politici tramite uno sguardo internazionale. Organizzato in diverse sezioni — all'arte figurativa si affiancano cinema, teatro, architettura, musica e "tutte le ideologie alternative appartenenti a collettivi, gruppi e minoranze orientate a modificare le strutture economiche e più generalmente socio-culturali della realtà" — si pone come voce dissidente all'informazione tradizionale e istituzionale, legata alla mercificazione del lavoro artistico. Per questo si

dichiara negli intenti programmatici come servizio, aperto e gratuito, che vede al suo interno anche la presenza di una biblioteca. Luogo di ricerca, dunque, che ha ospitato negli anni momenti di dialogo e riflessione sulla critica d'arte. Insieme alla rassegna *Critica in atto* del 1972, si ricordano: *Esperienza estetica e lavoro critico: Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Filiberto Menna, Tommaso Trini* (1971); *Arte come professione?* (1974) e *Arte come informazione? Le riviste d'arte* (1975).

Per complessità e ampiezza di prospettive *Critica in atto* si caratterizza come un momento di discussione ricco e diversificato, organizzato in più giornate, che vede la presenza di 22 invitati, tra critici e storici dell'arte. Generando uno spazio di scambio orizzontale, a cui possiamo guardare per riflettere intorno alla possibilità del pensiero critico di essere azione e dialogo situato nel presente, gli interventi procedono per prospettive e visioni dove emergono le singolarità di ogni protagonista: approcci più propriamente militanti si alternano alla visione di

storici dell'arte e a immaginazioni in cui la critica rivela il suo continuo e incessante impegno nell'intrecciare rapporti sempre più diretti con la pratica artistica. Nel suo farsi e costruirsi intorno a delle idee sull'attuale, la rassegna si muove verso il coinvolgimento di una pluralità di voci. In questo panorama diversificato emergono, a partire dalla presa di posizione di Maurizio Fagiolo che nel suo intervento dichiara senza mezzi termini l'esaurimento del compito della critica, due fattori che, intersecandosi l'uno all'altro, fotografano le trasformazioni in atto. Il primo riguarda la necessità di formulare una modalità di dialogo orizzontale e condivisa tra artista e critico e il secondo evidenzia lo sviluppo della pratica curatoriale e archivistica come nuovo cardine dell'attività critica. Sarà proprio il contributo di Germano Celant a decentrare la figura del critico — muovendosi sul crinale del lavoro già iniziato da Harald Szeemann, che aveva tracciato una linea di demarcazione radicale dichiarandosi non un critico bensì un curatore, un poeta dello spazio — per scardinare un fare intellettuale gerarchico in direzione di un operare

collettivo che in quegli anni animava la società, dentro e fuori dall'arte. Ci si incontra in un terreno aperto, di raccoglimento e dialogo alla pari, reso tale dalla scelta di presentare un servizio informativo e documentativo: l'Information documentation archives. Avvalendosi di uno staff dove Celant riveste il ruolo di curatore, l'archivio si divide in tre dipartimenti tra cui si distinguono teoria, informazione e organizzazione, e porta avanti una serie di attività che riguardano tanto la costruzione di mostre quanto "l'informazione politica con riferimento staterigo alle avanguardie organizzate, in cui è espressa la volontà rivoluzionaria dove emergono le singolarità di ogni protagonista: approcci più propriamente militanti si alternano alla visione di storici dell'arte e a immaginazioni in cui la critica rivela il suo continuo e incessante impegno nell'intrecciare rapporti sempre più diretti con la pratica artistica. Nel suo farsi e costruirsi intorno a delle idee sull'attuale, la rassegna si muove verso il coinvolgimento di una pluralità di voci. In questo panorama diversificato emergono, a partire dalla presa di posizione di Maurizio

Fagiolo che nel suo intervento dichiara senza mezzi termini l'esaurimento del compito della critica, due fattori che, intersecandosi l'uno all'altro, fotografano le trasformazioni in atto. Il primo riguarda la necessità di formulare una modalità di dialogo orizzontale e condivisa tra artista e critico e il secondo evidenzia lo sviluppo della pratica curatoriale e archivistica come nuovo cardine dell'attività critica. Sarà proprio il contributo di Germano Celant a decentrare la figura del critico — muovendosi sul crinale del lavoro già iniziato da Harald Szeemann, che aveva tracciato una linea di demarcazione radicale dichiarandosi non un critico bensì un curatore, un poeta dello spazio — per scardinare un fare intellettuale gerarchico in direzione di un operare collettivo che in quegli anni animava la società, dentro e fuori dall'arte. Ci si incontra in un terreno aperto, di raccoglimento e dialogo alla pari, reso tale dalla scelta di presentare un servizio informativo e documentativo: l'Information documentation archives. Avvalendosi di uno staff dove Celant riveste il ruolo di curatore, l'archivio si divide in tre dipar-

timenti tra cui si distinguono teoria, informazione e organizzazione, e porta avanti una serie di attività che riguardano tanto la costruzione di mostre quanto "l'informazione politica con riferimento staterigo alle avanguardie organizzate, in cui è espressa la volontà rivoluzionariae-economiche e più generalmente socio-culturali della realtà"³ — si pone come voce dissidente all'informazione tradizionale e istituzionale, legata alla mercificazione del lavoro artistico. Per questo si dichiara negli intenti programmatici come servizio, aperto e gratuito, che vede al suo interno anche la presenza di una biblioteca. Luogo di ricerca, dunque, che ha ospitato negli anni momenti di dialogo e riflessione sulla critica d'arte. Insieme alla rassegna *Critica in atto* del 1972, si ricordano: *Esperienza estetica e lavoro critico: Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Filiberto Menna, Tommaso Trini* (1971); *Arte come professione?* (1974) e *Arte come informazione? Le riviste d'arte* (1975).

Per complessità e ampiezza di prospettive *Critica in atto* si caratterizza come un momento di

discussione ricco e diversificato, organizzato in più giornate, che vede la presenza di 22 invitati, tra critici e storici dell'arte. Generando uno spazio di scambio orizzontale, a cui possiamo guardare per riflettere intorno alla possibilità del pensiero critico di essere azione e dialogo situato nel presente, gli interventi procedono per prospettive e visioni dove emergono le singolarità di ogni protagonista: approcci più propriamente militanti si alternano alla visione di storici dell'arte e a immagini-azioni in cui la critica rivela il suo continuo e incessante impegno nell'intrecciare rapporti sempre più diretti con la pratica artistica. Nel suo farsi e costruirsi intorno a delle idee sull'attuale, la rassegna si muove verso il coinvolgimento di una pluralità di voci. In questo panorama diversificato emergono, a partire dalla presa di posizione di Maurizio Fagiolo che nel suo intervento dichiara senza mezzi termini l'esaurimento del compito della critica, due fattori che, intersecandosi l'uno all'altro, fotografano le trasformazioni in atto. Il primo riguarda la necessità di formulare una modalità di dialogo orizzontale e condivisa tra

artista e critico e il secondo evidenzia lo sviluppo della pratica curatoriale e archivistica come nuovo cardine dell'attività critica. Sarà proprio il contributo di Germano Celant a decentrare la figura del critico — muovendosi sul crinale del lavoro già iniziato da Harald Szeemann, che aveva tracciato una linea di demarcazione radicale dichiarandosi non un critico bensì un curatore, un poeta dello spazio — per scardinare un fare intellettuale gerarchico in direzione di un operare collettivo che in quegli anni animava la società, dentro e fuori dall'arte. Ci si incontra in un terreno aperto, di raccoglimento e dialogo alla pari, reso tale dalla scelta di presentare un servizio informativo e documentativo: l'Information documentation archives. Avvalendosi di uno staff dove Celant riveste il ruolo di curatore, l'archivio si divide in tre dipartimenti tra cui si distinguono teoria, informazione e organizzazione, e porta avanti una serie di attività che riguardano tanto la costruzione di mostre quanto "l'informazione politica con riferimento staterigo alle avanguardie organizzate, in cui è espressa la volontà rivoluzionaria delle classi oppresse".⁴

All'interno della rassegna trovano spazio di riflessione fertile alcuni contributi riguardanti l'arte concettuale o la Mail Art, come anche narrazioni monografiche su artisti attivi in quegli anni, tra cui si ricorda l'intervento di Tommaso Trini dal titolo *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, ma c'è particolare attenzione anche per discipline, rapporti, sintomi o influenze che agendo trasversalmente e intorno all'arte ne espandono significati e confini. Tra questi si distinguono gli interventi riguardanti la documentazione, l'anarchia, la didattica e l'azione concreta: urgenze che oggi nascondono il bisogno di essere raccontate e ri-significate. Per farlo è necessario costruire spazi fisici o interiori dove è ancora possibile immaginare e analizzare il presente con coraggio, guardando al passato come luogo ricco di stimoli da cui attingere e a cui fare riferimento secondo una prospettiva non neutrale. Al di là del fare individuale del critico-curatore-manager, si nasconde la possibilità di generare ancora un pensiero critico autentico e collettivizzare l'immaginario.

1 G. C. Argan, *Funzione e difficoltà della critica*, in *Critica in atto, atti degli incontri* (Roma, 6-30 marzo 1972), a cura di Achille Bonito Oliva, "Centro d'Informazione Alternativa. Quaderno n. 2", Roma 1973, pp. 14-15.

2 F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Gius. Laterza & Figli, Frosinone, 2011, p. 155.

3 F. Guida, L. Mattacchini, D. Lancioni (a cura di), *Incontri Internazionali d'Arte 1970-2007*, Iacobelli, Roma 2008, p. 16.

4 G. Celant, *Information documentation archives*, in *Critica in atto*, cit., p. 49.

Per una critica

intersezione

Valentina Rigano

Durante i miei studi in Accademia, specialmente durante le lezioni di storia dell'arte contemporanea, una frase che riecheggiasse spesso era: "la critica d'arte è ormai morta"; prognosi infausta di una verità tacita e quasi scomoda.

Mi sono interrogata a lungo sul significato di questa affermazione, partendo dal presupposto che per me e i miei colleghi la critica appare come un qualcosa di molto lontano. La studiamo, ne leggiamo, ma non la esperiamo. Tuttavia, ne siamo affascinati e vogliamo comprenderla, anche se risulta quasi intangibile.

Georges Bataille parlava della *meraviglia*, riferendosi alla grotta di Lascaux, affermando: "non finirà mai di corrispondere a quella brama di miracolo, che è, nell'arte come nella passione, l'aspirazione più profonda della vita. Ciò che reputiamo degno di essere amato è sempre ciò che per qualche verso ci sorprende: è l'insperato, l'insperabile. Come se, paradossalmente, la nostra essenza fosse costituita dalla nostalgia di raggiungere ciò che credevamo impossibile".¹

La nostra generazione si porta

sulle spalle il peso dei propri predecessori, è alla continua ricerca di qualcosa di nuovo, che possa far scaturire il sentimento di meraviglia e che non affoghi nella nostalgia verso il passato e i grandi maestri.

Ritengo che la critica, per ricominciare a vivere, debba necessariamente mutare. Non penso che sia morta, piuttosto la definirei dormiente, stordita da perbenismi e censure che l'hanno trasformata in giornalismo di cronaca. Sarebbe necessario tornare a compartimentare e regolare i ruoli dei partecipanti dell'*art system*: l'eccessiva fluidità e interscambiabilità tra galleristi-curatori, curatori-artisti, giornalisti-curatori, ha innescato una serie di meccanismi ciclici nei quali la stroncatura o la critica vengono sopprese a vantaggio di un buon pensare favorevole alle esigenze del mercato.

In un momento storico in cui assistiamo ad un surplus di immagini, che anestetizza lo sguardo e lo uniforma, l'assalto alla curatela – dal sapore quasi compulsivo – ha trasformato il mondo dell'arte in un enorme parco giochi un po' malmesso: abitato da troppe persone, e con indicazioni sbagliate che

conducono a giostre rotte.

Trovo interessante il fatto che, per sopperire alle mancanze generate da anni di torpore intellettuale, diversi curatori e critici contemporanei abbiano provato a revitalizzare la critica utilizzando nuovi espedienti di comunicazione, basando la propria ricerca su media quali, ad esempio, la performance art.

Peggy Phelan, una delle massime studiose dei Performance Studies, afferma: "L'intera disciplina è stata creata come una risposta reazionaria alle simultaneità e virtualità del postmodernismo". Difatti la Performance Art, sin dai suoi albori, che potremmo ricollegare alle Serate Futuriste del 1909 o alle feste del Cabaret Voltaire nel 1916, nasce in risposta ad un sistema artistico rigido, e tendenzialmente perbenista, che non contemplava media non canonici e mirati al dialogo tra spettatore e artista. Forse è l'unica pratica artistica che nasce con l'esigenza dell'intersezionalità² intellettuale, linea tangente tra argomenti ed argomentazioni multiple, di carattere sociale e fortemente politico. Il corpo non è solo materiale artistico, ma terreno di rivendicazioni multiple, come

poi è stato studiato anche dalla teorica e filosofa contemporanea Judith Butler: nel suo saggio *L'alleanza dei corpi*³ utilizza volutamente il termine performativo per indicare il corpo come mezzo di rivendicazione politica. La dicotomia tra *liebe* e *korper*⁴ diventa il fulcro del dibattito critico rispetto alle arti performative, nelle quali il corpo oggetto e il corpo vissuto sono alla base della dimensione paradigmatica di riflessione sulle opere stesse.

Tra i molti critici che si dedicano allo studio e alla critica delle arti performative spicca la figura di Claire Bishop, storica dell'arte, e professoressa di storia dell'arte britannica al CUNY Graduate Center, New York. Bishop è conosciuta come una delle principali teoriche sul tema della partecipazione nelle arti visive e nella performance. Nei suoi studi, il tema del radicale e dell'intersezionalità convergono in conversazioni di forte carattere etico-politico, sottolineando l'importanza di un approccio non solo scientifico, ma anche umano e relazionale. Tra i suoi saggi più noti ricordiamo *Inferni Artificiali*⁵, *Museologia Radicale*⁶ e *Disordered attention*:

how we look at art and performance today.⁷ I temi sostanziali si trovano nelle dicotomie tra *spectator* e *spectrum*,⁸ tra relazione e fruizione, tra tangibile e intangibile.

Claire Bishop discute dei temi caldi della società contemporanea – come capitalismo, colonialismo ed elitarismo – attraverso l'analisi di diverse azioni performative

La battaglia di Orgrave di Jeremy Deller⁹, i *2727 Bottari truck* di Kimsooja¹⁰, le lezioni di Tania Bruguera¹¹, e i *Monuments* di Thomas Hirschhorn¹² sono solo alcuni esempi di performance catalizzatrici di pensieri e critiche multiple, mezzo di dialogo e confronto tra realtà diverse, nelle quali tendenzialmente lo scambio intellettuale viene forzato e dove non c'è una voglia innata di avvicinamento comune. Rivolte popolari che si ripropongono a ruoli invertiti, viaggi documentati che narrano di una cultura e del suo peso, lezioni che non rientrano in un sistema scolastico canonico, ma che mirano al mutuo scambio docente- studente, monumenti a grandi letterati celebrati attraverso lezioni improvvisate e dissertazioni in strada.

Per riuscire a capire l'importanza della performance come medium di divulgazione per una critica intersezionale basti citare le parole di Umberto Eco in *Opera aperta*, del 1962: "Nell'opera in movimento il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l'organizzarsi delle relazioni".¹³

Ogni azione, dunque, è di fatto relazione mirata e regolata e ogni relazione diventa esperienza a sé stante. A livello critico e teorico la Performance Art ci fornisce innumerevoli sistemi di ricerca, fondamentali allo sviluppo di un pensiero, sì malleabile, ma rigido, che permetta di risvegliare le menti e che stimoli la ricerca del - forse non così tanto perduto - pensiero critico.

- 1 G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte* (1955), Abscondita, Milano 2022, p. 23.
- 2 In sociologia e in giurisprudenza, l'intersezionalità è un termine proposto nel 1989 dall'attivista e giurista statunitense Kimberlé Crenshaw per descrivere la sovrapposizione (o "intersezione") di diverse identità sociali e le relative possibili particolari discriminazioni, oppressioni, o dominazioni.
- 3 J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, edizioni Nottetempo, Milano 2023.
- 4 Sulla differenza tra *corpo-visuto* (Leib) e *corpo anatomico* (Körper), cfr. B. Calieri, *Corporeità*, https://www.treccani.it/enciclopedia/corpo-reita_%28Universo-del-Corpo%29/
- 5 C. Bishop, C. Guida (a cura di), *Inferni Artificiali*, Luca Rossella Editore, Roma 2024.
- 6 C. Bishop, *Museologia Radicale*, Johan & Levi., Milano 2017.
- 7 C. Bishop, *Disordered attention: how we look at art and performance today*, Verso Books, Londra 2024.
- 8 Definizioni che vengono date da Roland Barthes e applicate rispettivamente al *soggetto osservante* e al *soggetto osservato*. R. Barthes, *La camera Chiara, Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 2017.
- 9 <https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave.php>
- 10 <http://www.kimsooja.com/texts/textYear:2001>
- 11 <https://www.frieze.com/article/tania-brugueras-school-integration-two-way-exchange>
- 12 <http://www.thom-ashirschhorn.com/bataille-monument/>
- 13 U. Eco, *Opera aperta* (1962), La nave di Teseo, Milano 2023.

La critica d'arte sul quotidiano «Repubblica»

alla fine
degli anni Settanta

Carlotta Thione

La critica d'arte dev'essere parziale, appassionata, politica: cioè dev'essere fatta da un punto di vista esclusivo...

C. Baudelaire

Le domande attorno alle quali verte la rivista sono: "che cos'è la critica d'arte?"; "come è cambiata nel corso degli anni?" e "cosa dovrebbe fare un critico d'arte?". A tali interrogativi, molti autori e saggisti provarono a fornire diverse definizioni. Un esempio lampante fu certamente offerto da Francesco Poli, il quale, all'interno del saggio *Il sistema dell'arte contemporanea* dichiarò che: "Per critica d'arte si intende la disciplina che ha come obiettivo quello di formulare giudizi [...]. Il giudizio si basa necessariamente su schemi interpretativi di ordine estetico che variano a seconda della formazione culturale".¹

Pertanto, le risposte elaborate nel corso della storia furono molteplici e i critici cercarono d'interrogarsi sui diversi principi, in momenti e luoghi differenti. Basti pensare ai grandi nomi quali Pietro Toesca, Adolfo e Lionello Venturi, Roberto Longhi. Questi furono i primi che, all'interno degli atenei ital-

iani, mossero i primi passi verso la critica d'arte.² Successivamente, grazie alla lungimiranza di importanti nomi dell'editoria italiana, questi ultimi entrarono in contatto con il pubblico, attraverso la diffusione di pubblicazioni quali «Critica d'Arte» fondata nel 1935 da Carlo Ludovico Ragghianti.³ Con il passare degli anni i critici d'arte approdarono all'interno dei quotidiani e un esempio lampante di tale collaborazione fu offerto dal quotidiano «Repubblica», edito per la prima volta il 14 gennaio del 1976 per volontà di Eugenio Scalfari.⁴ Nello specifico, il direttore e ideatore chiamò a sé un ristretto numero di critici e storici dell'arte, i quali seguirono e narrarono, con l'estrema peculiarità tipica del loro mestiere, i diversi eventi artistici e culturali del Paese. Grazie al loro impegno, maturato sin dai primi anni di fondazione, la famosa terza pagina di «Repubblica» acquisì ampie riflessioni e osservazioni critiche, ognuna delle quali fu realizzata da una firma prestigiosa.

Gli articoli scritti e pubblicati nel 1976 offrirono al lettore principalmente interviste, costituite da domande e risposte, poste

ad artisti come Gino Marotta, Giulio Paolini, Arnaldo Pomodoro, Giulio Turcato e ad altre figure impegnate nel mondo dell'arte come Giulio Carlo Argan. Nel corso degli anni il quotidiano incrementò la pubblicazione degli articoli, passando dalla divulgazione feriale ad una diffusione quotidiana, con pezzi compresi tra le quattromila e le cinquemila battute. Rispetto ad altri giornali longevi, quali «Il Corriere della Sera» e «La Stampa», «Repubblica» interpretò sin dai primi anni scelte politiche autonome, non condizionate direttamente da interessi extra-giornalistici ed extra-editoriali.⁵ All'interno del panorama della stampa italiana, altre testate divulgarono notizie strettamente connesse al mondo artistico e critico ma, nel caso de «La Stampa», gli articoli furono accorpati all'interno delle rubriche dedicate al mondo della cultura generale, degli spettacoli e degli intrattenimenti. Il medesimo riscontro si registrò in altri giornali quali «il Corriere della Sera», «l'Unità» e «Paese Sera»: al loro interno, gli attori coinvolti provenivano, come per «Repubblica», da specifici ambiti di ricerca. Un esempio fu of-

ferto da Filiberto Menna, firma di «Paese Sera», o Luigi Carluccio, impegnato nella redazione de «L'Espresso». Rispetto al quotidiano preso in esame, le singole pubblicazioni offrivano al lettore riflessioni altrettanto interessanti, senza però presentare quella regolarità profusa, invece, da «Repubblica» che conferì dignità all'arte e alla critica d'arte. Per molti anni l'arte, e nello specifico la critica d'arte, fu una piccola luce presa in considerazione soltanto da pochi o, come ribadito in precedenza, dalle riviste specializzate, le quali, rivolgendosi ad un pubblico prescelto e prediletto, adottarono narrazioni più complesse. In «Repubblica», invece, le riflessioni critiche acquisirono piena dignità sin dal primo momento, al punto tale da essere paragonate ad eventi di cronaca, collocati tra le prime pagine del giornale. Per tale ragione, gli articoli posizionati all'interno delle rubriche dedicate occuparono all'incirca sei fogli di giornale, aumentando a dismisura il numero di pagine del quotidiano. Oltre ai giornalisti, Scalfari chiamò a sé importanti firme provenienti dal mondo artistico contemporaneo: Giuliano Bri-

ganti, storico dell'arte autore di diversi interventi relegati ad esposizioni d'arte moderna e contemporanea; Fabrizio D'Amico, anch'egli storico di rilievo ed attento autore di recensioni d'ambito artistico; Pier Giovanni Castagnoli, docente e membro di comitati scientifici; Germano Celant, firma per eccellenza di articoli critici nei confronti di importanti questioni artistiche; Roberto Tassi, storico e critico d'arte, responsabile di articoli dominati dal taglio e dal rigore scientifico, derivante dalla precedente formazione medica. Gli attori coinvolti organizzarono, all'interno delle pagine dedicate all'arte, ampie riflessioni riguardanti diversi ambiti di ricerca: grande spazio fu assegnato all'analisi dei cambiamenti culturali attuati dal governo, in merito alle riforme varate per le accademie italiane; altre riflessioni, invece, riguardarono il mondo dell'insegnamento d'arte nei licei, luoghi importanti per la conoscenza, penalizzati dalle poche cattedre concesse dal Ministero per gli insegnanti. Diversi dibattiti si svilupparono a seguito della "Biennale del dissenso" di Venezia, realizzata nel 1977 e curata da Carlo Ripa

di Meana.⁶ Oltre a ciò, gli attori di «Repubblica» focalizzarono la propria attenzione sulle mostre d'arte contemporanea allestite e curate dai galleristi privati all'interno dei propri spazi. Un esempio al quale «Repubblica» dedicò i propri interessi fu il convegno "Critica O", tenutosi nel 1978 a Montecatini Terme. In tale occasione, critici e storici sottolinearono come, nel corso degli anni precedenti, si fosse assistito ad un graduale dissolvimento delle scuole di pensiero e degli schieramenti critici, poiché la produzione artistica contemporanea si era fatta sempre più complessa e diversificata. Durante il convegno, Achille Bonito Oliva affermò che l'arte aveva ormai smesso di cercare l'eterna novità per abbracciare la propria autenticità; in tale occasione, il critico introdusse il concetto di Transavanguardia, una tendenza sviluppatasi sulla scia della recente crisi economica.⁷ Anche Filiberto Menna rilasciò, per «Paese Sera», giudizi riguardanti le opinioni emerse presso il seminario.⁸ Menna descrisse il convegno con tono malinconico, sottolineando come i protagonisti degli anni Sessanta si fossero ritrovati per affrontare

problemi sofisticati e indiretti. Eugenio Battisti, secondo Menna, lamentava l'assenza di un coinvolgimento politico presente, invece, nell'avanguardia intellettuale del decennio precedente. Sempre per il medesimo giornale, Vittorio Fagone criticò l'attività di Battisti a seguito del suo assiduo legame con la stagione eroica di «Marcatré».

Come ribadito in precedenza, un critico che certamente dedicò ampie osservazioni all'interno del quotidiano durante gli anni Settanta fu Germano Celant. Rispetto a quanto stabilito dai curatori convenzionali, Celant non adottò un approccio accademico, ma si inserì nell'esperienza artistica in modo attivo, collaborando direttamente con artisti e partecipando attivamente alla realizzazione delle mostre. Uno dei pilastri del suo approccio fu il manifesto *Per una critica acritica*, redatto nel 1970 e pubblicato sulla rivista «NAC». Al suo interno, Celant promosse una critica anticonvenzionale, volta a respingere le gerarchie intellettuali e gli atteggiamenti critici del passato.

Un altro membro attivo all'interno del quotidiano fu Roberto Tassi. Nato a Napoli nel 1921,

Tassi maturò, nel corso degli anni Settanta, particolare attenzione critica nei confronti di determinati artisti quali De Pisis, Monet, Cézanne e Kokoschka, a tal punto che all'interno della nota riportata da Mario Lavagetto nel libro *Figure nel paesaggio. Scritti di critica d'arte pubblicati sulla «Repubblica» 1977-96*, l'autore annotò come in Tassi vi fosse una forte etica artigianale, la quale "gli impedì di districarsi in favore delle approssimazioni"⁹.

Pertanto è certamente possibile affermare come il quotidiano «Repubblica», durante la metà degli anni Settanta, potesse vantare all'interno delle proprie pagine, riflessioni tracciate dai grandi nomi del panorama critico dell'epoca. In aggiunta a ciò, grazie alla diffusione nazionale del quotidiano, la critica d'arte poté così entrare nelle case degli italiani, liberandosi della veste elitaria e da addetti ai lavori esibita all'interno delle testate specializzate.

In conclusione, mi piacerebbe sfogliare, anche oggi, i quotidiani nazionali, e trovare al loro interno riflessioni critiche costanti, pubblicate non soltanto nei fine settimana o in maniera spo-

radica, bensì presenti ogni giorno. Tali osservazioni offrirebbero in primis una narrazione chiara e sempre aggiornata in merito alla critica d'arte e, in secondo luogo, permetterebbero a chiunque di apprendere e conoscere una parte dell'arte ancora non troppo divulgata.

paesaggio. Scritti di critica d'arte pubblicati sulla «Repubblica» 1977- 96, Vol. I., Guanda, Milano 1999, pp. XVII – XVIII.

1 F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Edizioni Laterza, Roma 2009, pp. 145 – 146.

2 G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Milano 1995, 254 – 255.

3 <https://www.lelettere.it/catalogo/rivista/5981>, consultato il 20 agosto 2024.

4 A. Rinaldi, M. Vincenzi, *La Repubblica. Il libro dei trent'anni 1976-2006*, L'Espresso, Roma 2005, pp. 34 – 35.

5 E. Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto. Storia di un gruppo dal «Mondo» alla «Repubblica»*, Einaudi, Torino 2009, pp. 289- 290.

6 <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> , consultato il 20 agosto 2024.

7 E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte. Atti del convegno di Montecatini*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 5-10.

8 F. Menna, *La calda estate della critica: dal convegno di Montecatini alla Biennale*, «Paese Sera», 30 luglio 1978.

9 R. Tassi (a cura di), *Figure nel*

Miriam Di Francesco è laureata in Estetica all'Università Cattolica di Milano, consegue il Master in "Museologia, Museografia e Gestioni dei Beni Culturali" nella stessa università.

È coordinatrice di progetto per la "Fondazione No Man's Land," museo a cielo aperto ideato da Yona Friedman. È executive assistant per la galleria "Ceravento" di Pescara. È autrice per le riviste di settore «Segno» ed «Espoarte».

Andrea Bardi è uno storico dell'arte contemporanea. Formatosi prima all'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, dove ha ottenuto la laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali, ha poi completato la sua formazione accademica all'Università di Bologna, presso il Dipartimento di Arti Visive. I suoi ambiti di interesse spaziano dalla ricerca artistica degli anni Sessanta e Settanta al dibattito sulla critica d'arte. Attualmente collabora con due testate giornalistiche specializzate nel settore dell'arte contemporanea, «Segno» e «Inside Art». È inoltre autore di testi e approfondimenti critici per mostre.

Davide Silvoli è critico d'arte contemporanea, è Accademico d'onore dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia e vincitore del premio per la saggistica Castiglioni Roversi 2022, indetto dall'Associazione Archivio Paolo Scheggi di Milano. È stato assistant-curator del Museo Civico di Palazzo Collicola di Spoleto.

Attualmente, è docente a contratto e ricercatore (rtd) al Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Ha pubblicato, tra gli altri, con Castelvechi, Gli Ori, Silvana Editoriale.

Carlotta Thione è una storica dell'arte contemporanea e collaboratrice editoriale di alcune testate giornalistiche. Laureatasi presso l'Università degli Studi di Torino, ha ottenuto la laurea triennale in Beni Culturali, successivamente ha completato la sua formazione accademica nella medesima università, conseguendo la laurea Magistrale in Storia dell'Arte. I suoi ambiti di ricerca vertono principalmente verso l'arte contemporanea e, nello specifico, mirano all'analisi della poetica degli artisti elaborata durante gli anni Settanta e Ottanta.

È inoltre autrice di testi e approfondimenti critici per mostre e moderatrice di eventi culturali.

Attualmente collabora con la testata giornalistica locale «Il Biellese», realizzando articoli ed interviste dedicate al mondo dell'arte, e con la rivista «Juliet Art Magazine».

Francesca de Paolis è laureata in Filologia Moderna all'Università La Sapienza di Roma, proseguendo con un Corso di Formazione Avanzata sulla Curatela Museale e l'Organizzazione di Eventi presso l'Istituto Europeo di Design (IED). È ghostwriter, curatrice

e redattrice per magazine dedicati all'arte e alla cultura («Artribune», «Exibart», «Segno», «Myrrha»). Insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Roma come Cultrice della Materia ed è studiosa di Neoavanguardia italiana e di critica, comparatistica e teoria della letteratura.

Ha curato mostre presso Cosmo, Roma e Officine Brandimarte, Ascoli Piceno, ha co-curato mostre presso L'Accademia di Belle Arti di Roma, pianobi, Roma. Segue come art manager diversi giovani artisti under 27.

Martina Macchia è curatrice e dottoranda presso l'Accademia di Belle Arti di Roma e l'Università di Roma Tre. La sua ricerca indaga i rapporti tra mobilità, produzione artistica e territorio, con particolare attenzione alla relazione tra umano e non umano. Parte del Comitato Direttivo di RAVE East Village Artist Residency, con cui collabora dal 2022, ha curato e co-curato mostre presso il Palazzo dei Capitani di Ascoli Piceno, l'Istituto di Cultura Italiano di Colonia e il MAD di Firenze, oltre che in istituzioni romane quali l'Istituto Centrale per il Restauro, l'Aranciera di San Sisto e il Museo Carlo Bilotti. Attualmente collabora con la rivista «Animot. Studi critici sull'animalità» ed è parte della redazione di «Impure. Journal of Art and Anthropology».

Valentina Rigano è curatrice e studentessa in Didattica e Comunicazione dell'Arte indirizzo curatoriale presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. La sua ricerca si focalizza sulla performance art contemporanea e il ruolo della temporalità e intersezionalità all'interno delle pratiche artistiche.

