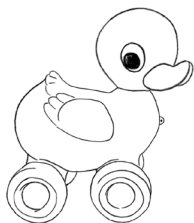


C'È ODO W
MODO E
E ODO W
MODO C'È

A line drawing of a hand with the index finger pointing towards the end of the word 'C'È' in the fourth line of text.



E.T.zine #02
Gennaio/Marzo 2025
C'è modo e modo

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

43 35 25 20 14 07 05

Abstract
Andrea Bardi



**La critica non pensa,
eppure dovrebbe**
Miriam Di Francesco

**Farsi silenzio, guardare l'invisibile: i
linguaggi della critica: parola e video
a confronto**
Veronica Santi

**Punti critici della critica d'arte
contemporanea: cinque problemi
aperti**
Davide Silvioli

Metodo
Nicola Bigliardi

**Archiviare il presente ≠ Presentare
l'archivio.
Nuovi linguaggi per la
critica d'arte contemporanea**
Veronica Budini

**I ventriloqui, o ancora su natura e
cultura**
Andrea Bardi

ABSTRACT

Andrea Bardi

C'è modo e modo è il titolo del secondo numero di **E.T.zine**, centrato su questioni metodologiche interne alla disciplina della critica d'arte. Nel primo contributo, **Miriam Di Francesco** pone una riflessione sull'atto stesso del pensare. A partire dagli studi di Hannah Arendt ne *La vita della mente*, il pensiero viene definito come un'attività disinteressata, ritratta dal mondo e totalmente autoriflessiva (ogni "pensare" per Arendt è un "fermati-e-pensa", e ogni pensiero è un pensiero che riflette su se stesso) nonché pericolosa in quanto tale, e proprio per questo poco praticata. Il contributo di **Veronica Santi** mette in luce la specificità metodologica – e la sua differenza rispetto al mezzo scritto – della cinepresa, a partire dall'esperienza cinematografica diretta e dai *Critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti. Cinque sono i "problemi aperti" della critica d'arte, per **Davide Silviali**: dal rapporto tra critica e storia, a quello tra critica e arte, passando per la crisi del lessico specialistico, si arriva a rintracciare una certa rigidità negli schemi tradizionali di pensiero e un legame non sempre fecondo tra arte e al-

tre discipline. **Nicola Bigliardi**, partendo dall'etichetta di critica SLAB (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes) coniata da David Rodowick, critica la predominanza, nel panorama attuale, di sistemi teorici *top-down* che poco risalto concedono al momento percettivo, sensoriale, di approcci *bottom-up*. L'archivio è invece il cuore del discorso di **Veronica Budini**: da esperienze come quelle dell'*Information Documentation Archives* di Germano Celant, e da testi capitali come *L'archeologia del sapere* di Michel Foucault, si arriva – al giorno d'oggi – a ricorrere all'archivio per porre l'accento sul processo di selezione delle fonti, sul loro ruolo nella costruzione identitaria e sulle relative dinamiche di potere. **Andrea Bardi**, infine, nel suo contributo, evidenzia le problematicità proprie di una falsa dicotomia, quella tra natura e cultura, che ha prodotto, nella critica d'arte, metodologie opposte (semiotica e neuroscienza) e tuttavia accomunate dal desiderio di parlare in nome della scienza.

La critica **NON** pensa, eppure dovrebbe

Miriam Di Francesco

Supponiamo che la critica d'arte non esista più. Altresì, supponiamo di voler analizzare le ragioni della sua inesistenza; non tanto di quelle ragioni che l'hanno affievolita, quanto la "causa prima", l'origine da cui potrebbero derivare tutte le altre ragioni. Ritengo che ad essere entrato più in crisi, nel corso degli ultimi anni, sia il pensiero e con esso la facoltà di giudicare. Un brusco arresto, per essere sottili; un collasso, un'implosione, uno sconquassamento e depauperamento della vita della mente, a voler essere più espliciti.

Mentre si cerca in questa sede di darsi un metodo, si dà per scontato che la critica d'arte contenga per statuto ontologico i risultati di un'attività di pensiero. Si dirà che il pensiero sia del tutto implicito alla critica, che il mercato o qualche altro capro espiatorio avrà rovinato la critica, magari una serie di concause del tutto ragionevoli.

Ora, lungi da me ritenere i singoli critici e critiche incapaci di pensiero, e lungi da me ritenere che ciò accada solo e soltanto nell'ambito della critica d'arte, quello a cui assisto è una tendenza all'impoverimento della

discussione e di una certa dialettica in ambiti del tutto trasversali. E, guarda caso, proprio nei giorni in cui mi accingo a scrivere questo contributo, l'Oxford English Dictionary decreta la parola dell'anno 2024: *brain rot*, letteralmente "cervello marcio" o "putrefatto".¹

Tra rimaneggiamenti di comunicati stampa, "copia e incolla" di dichiarazioni che avrebbero il pregio di aumentare considerevolmente il numero di battute degli articoli, trovare filamenti di pensiero è impresa assai ardua. Capita, talvolta, di imbattersi persino nelle conclusioni di molti scritti con l'amaro in bocca di un nulla di fatto; lasciarsi trasportare da sussulti provocatori verso strade cieche in un *mare magnum* di comunicazione e di idee affascinanti, ma di pensiero nemmeno l'ombra.

Cosa significa pensare? Dove siamo quando pensiamo? Quali sono le proprietà del pensiero e quali sono i suoi obiettivi? Tentando di rispondere a queste domande, ciò che intendo sostenere è che nonostante l'attività di pensiero sia accessibile a tutti gli esseri umani, la crisi del pensiero sia legata non solo ai fenomeni della società

contemporanea, ma anche ai pericoli interni al pensiero stesso. Ciò significa che il critico di oggi che pensa, vuole e giudica somiglia più a una figura mitologica che ad un umano che impiega le sue comuni attività mentali nella critica d'arte. Se da una parte strabordano nuovi corsi di laurea e post laurea, dall'altra parte viene da chiedersi se, insieme ai diplomi acquisiti abbiamo anche imparato a pensare, a osservare, a fermarci, a dialogare con noi stessi silenziosamente, a ritirarci dal mondo delle apparenze, a immaginare e, di conseguenza, a formulare i risultati di questi pensieri. Poiché ritengo che ciò non accada, credo sia opportuno partire dal pensiero non solo come precondizione per l'esistenza della critica, ma anche per comprenderne la sua latitanza.

Un importante contributo del Novecento intorno al pensiero ci viene fornito da Martin Heidegger, e probabilmente ancor più puntuale e incisivo è il lavoro svolto dalla sua allieva, Hannah Arendt.

Arendt si trova al cospetto del più grande fallimento umano della storia sotto i regimi totalitari, quello di un'umanità contro

se stessa, e tenta di comprendere il fenomeno totalitario senza giustificazioni, sconti di pena e prese di posizioni aprioristiche. La prima parte de *La vita della mente*, il suo ultimo libro rimasto incompiuto, è dedicata al pensare. Arendt, come Heidegger, sostiene che gli esseri umani debbano ancora imparare a pensare e che per farlo debbano fare attenzione a ciò che accade intorno. Per Heidegger l'interesse attuale per la filosofia non indica una disposizione a pensare, piuttosto ne è un'illusione.

Nell'introduzione a *La vita della mente*, Arendt riporta una citazione di Heidegger per definire ciò che il "pensiero" non è:

"il pensiero non porta al sapere come vi portano le scienze.

Il pensiero non comporta una saggezza utile alla vita.

Il pensiero non risolve gli enigmi del mondo.

Il pensiero non procura immediatamente forza per l'azione"²

Il pensiero non ha a che fare con la scienza e, come sostiene Heidegger, l'unico passaggio possibile dal pensiero alla scienza è il salto.³ Secondo Arendt, il pensare si ritrae dal mondo delle apparenze e non ha altri inte-

ressi che non siano solo autointeresse; al contrario, la scienza si avvantaggia di un eventuale ritiro per meditare su elementi teorici che hanno un'applicazione immediatamente pratica.

Arendt pone una distinzione tra pensiero e conoscenza; connette la conoscenza con la verità, il pensiero con il *significato*. La conoscenza presuppone erudizione; il pensiero, invece è proprio di tutti gli esseri umani. Il pensiero non è correlato alla ricerca di una verità, ma spinge verso la comprensione.

Per descrivere la facoltà del pensiero Arendt fa riferimento alla distinzione kantiana fra ragione e intelletto. Per facoltà di pensiero si intende la facoltà volta a sviluppare significati e comprensione; in senso stretto, la facoltà di pensiero è responsabile dell'apprendimento fornitoci dai sensi che successivamente rende oggettiva la conoscenza acquisita e che, quindi, può essere verificabile nel mondo delle apparenze. Inoltre, il pensiero non ha lo scopo di risolvere gli enigmi del mondo, ad esempio il problema dell'*archè*, cioè del principio originario del mondo, di cui si occupa la filosofia. Il pensiero, al contrario,

nulla ha a che fare con la conoscenza.

A questo punto, Arendt attribuisce all'attività di pensiero una serie di caratteristiche peculiari:

- Il suo ritirarsi dal mondo delle apparenze per dirigersi nell'interiorità di ciascuno;
- La tendenza autodistruttiva rispetto ai suoi stessi risultati;
- La sua riflessività e la consapevolezza di un'attività pura che l'accompagna;
- La circostanza in base a cui si possono conoscere le proprie attività spirituali solo finché tale attività si protrae.

Per ciò che concerne il ritirarsi dal mondo delle apparenze, Arendt afferma che l'attività del pensare sia fuori dall'ordinario: quando si pensa, si bloccano tutte le attività precedentemente intraprese. Infatti, secondo Arendt, ogni "pensare" è un "fermati-e-pensa". Il pensare, che approda a concetti astratti, presuppone l'isolamento dal mondo delle apparenze, cioè si ritrae dai dati sensoriali, e anche dal senso della realtà. Con il pensare, anche quando si è presenti fisicamente nel mondo delle apparenze, comunque si è isolati dal mondo. Il "pensie-

ro", inteso come ritiro dal mondo delle apparenze, potrebbe essere così inteso come contrario alla condizione umana, se consideriamo la condizione umana come il vivere nel mondo delle apparenze. Inoltre, il "pensiero" è in grado di annullare qualsiasi distanza spazio-temporale tipica del mondo delle apparenze, poiché quando pensiamo svolgiamo un'opera di astrazione che ci permette di rivolgerci ad oggetti vicino o lontani, passati o futuri. Quanto al secondo punto, "la tendenza autodistruttiva rispetto ai suoi stessi risultati", sembra che il pensiero non produca nulla più che sé stesso, come la famosa tela di Penelope che ogni sera veniva disfatta: in questo risiede il paradosso del pensiero. Esso, infatti, muove sì dal dato sensibile, ma non porta direttamente all'azione; entra, dunque, in un circolo vizioso in cui da pensiero continua a prodursi solo pensiero.

Vengo al terzo punto: "la sua riflessività e la consapevolezza di un'attività pura che l'accompagna". Arendt definisce il pensiero come un "ri-pensare", per cui il pensiero è riflettente, pensiero che riflette su se stesso. Il pensiero non produce altro da

sé, ma sempre altro pensiero. Nonostante i dati del pensiero siano forniti dall'esperienza, l'attività di pensiero non si svolge intorno all'esperienza; piuttosto, come dicevo, si basa sull'isolamento dall'esperienza. Si può dire che l'attività di pensiero tratti con l'invisibile. Infine, "la circostanza in base a cui si possono conoscere le proprie facoltà spirituali solo finché tale attività si protrae" significa che il pensiero stesso non può instaurarsi saldamente come la suprema proprietà della specie umana. Arendt suddivide nell'essere umano una vita attiva e una vita contemplativa: la prima comprende l'attività lavorativa, l'operare e l'agire; la seconda, invece, comprende il pensare, il volere e il giudicare. Pertanto, il pensare si configura tra le diverse attività umane e non come l'unica.

La condizione indispensabile per il pensiero è l'immaginazione, la quale "trasforma un oggetto visibile in un'immagine invisibile, idonea a essere immagazzinata nella mente".⁴ Ognuno di noi quando pensa lo fa immaginando qualcosa e senza l'immaginazione crollerebbe *tout court* l'impianto dell'attività

di pensiero.

Infine, Arendt dirà che "ciò che comunemente chiamiamo 'pensiero', benché incapace di mettere in moto la volontà o di fornire al giudizio regole generali, deve preparare i particolari dati ai sensi in modo tale che la mente sia in grado di manipolarli in loro assenza; deve, in una parola, desensibilizzarli"⁵

Il breve *excursus* nella teoria arendtiana da una parte mostra caratteristiche e obiettivi del pensiero spesso, e purtroppo, ad appannaggio dei soli filosofi, ma cosa ancor più interessante, come il pensiero sia per sua essenza persino contrario alla condizione umana, innaturale, che getta il soggetto pensante in uno stato di isolamento e paralisi delle funzioni corporee senza dirigere all'azione. Per queste ragioni Arendt può affermare in un'intervista a Roger Errera come non ci siano pensieri pericolosi; piuttosto il pensiero stesso sarebbe pericoloso.⁶

Ed è nel pericolo intrinseco al pensiero che risulta poi difficile vedere la sua attività in ogni ambito. Non è dunque vero il contrario, ossia che cause economiche, dinamiche insalubri al sistema dell'arte o della so-

cietà possano intaccare la critica d'arte e portarla all'agonia. Direi che sia vero il contrario: è la mancanza del pensiero che lascia campo aperto ad una critica-zombie. Lavorare sulla propria interiorità in cui rifugiarsi nei momenti di pensiero, prendersi il tempo, riflettere verso una comprensione di ciò che accade intorno non solo è la condizione indispensabile per la critica, ma direi per la civiltà. Seppure sia tanto necessaria, come misurare l'attività di pensiero? Probabilmente con una complessità di metodi da scoraggiare chiunque sia armato di pazienza. Allora ciò che conta è solo ciò che è facilmente misurabile: una sorta di lista della spesa delle cose fatte.

Sempre Arendt afferma: "gli uomini che non pensano sono come uomini che camminano nel sonno".⁷ In fondo, non dissimile dai frammenti eraclitei: "Non bisogna compiere azioni e parlare come se si stesse dormendo: infatti, ci sembra di compiere azioni e parlare anche quando dormiamo".⁸

1 Il neologismo appare per la prima volta nel libro *Walden* del 1854 di Henry David Thoreau. Secondo l'Oxford English Dictionary le due parole descrivono: "Il presunto deterioramento dello stato mentale o intellettuale di una persona come conseguenza di un consumo eccessivo di materiale - in particolare di contenuti online - considerato banale o poco stimolante". Ad annunciare la parola dell'anno è stata l'Oxford University Press, casa editrice del noto vocabolario di lingua inglese, che ogni anno da vent'anni sceglie la parola (o il neologismo) che riassume più di tutte le altre l'anno che sta per giungere al termine.

2 M. Heidegger, *Was heisst Denken?*, 1954; trad. ita. *Che cosa significa pensare?*, cit. p. 120, in H. Arendt, *The Life of the Mind*, 1978; trad. ita. *La vita della mente*, il Mulino, Bologna, 2009, p. 83.

3 Cfr. M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, Sugarco, Milano, 1971.

4 H. Arendt, *La vita della mente*, cit. p. 160.

5 Ivi. p. 159.

6 Film di interviste tra Hannah Arendt e Roger Errera, New York, 1973: *Intervista con Hannah Arendt*, film di Jean-Claude Lubtchansky e R. Errera, 1974.

7 H. Arendt, *La vita della mente*, cit. p. 287.

8 H. Diels, W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, trad. ita. G. Reale (a cura di) *I presocratici*, Bompiani, Milano, 2012, cit. DK 22 B 73.

**Farsi silenzio,
guardare l'invisibile:
i linguaggi della critica:**

**parola
e
video**

a confronto

Veronica Santi

Quando entro in uno spazio espositivo e osservo le opere vivo un'esperienza specifica, mentale e corporea insieme. A volte prendo appunti, traducendo quello che vedo / sento con la parola, a volte registro la mia voce o la voce dell'artista che mi racconta il suo processo creativo. Faccio delle foto per ricordare i dettagli. Penso alla genesi dell'opera, alla forma, alle possibili relazioni con il presente e con il passato, alla tecnica. Sento e rifletto. Fin dall'inizio, cioè, si attiva in me un pensiero ragionato che, piano piano, si struttura, si contraddice, si confronta con metodologie diverse, si rimescola in una nuova struttura. Una volta che mi siedo davanti al computer per trasportare l'esperienza in una recensione o in un testo critico, nei miei appunti e memorie ritrovo il mio vissuto, lo navigo riprendendo il filo dei miei ragionamenti, per approfondirlo di nuovi significati.

Quando entro in uno spazio espositivo con la telecamera, invece, l'incontro con l'opera d'arte è istintivo, in un certo senso distratto. Il mio occhio coincide con un'ottica e il mio apparato sensitivo è mediato dallo

schermo piatto e digitale della telecamera. Ciò che mi guida è la vista e il movimento, quasi animale, del mio corpo nello spazio, un flusso di visioni che non lascia troppo spazio al mentale e che si trascrive in presa diretta. Più sono presente a me stessa nella scoperta dell'opera e magari mi libero dalla gabbia della bella inquadratura e più ho un'esperienza totalizzante, a tratti onirica. Le riflessioni sono sfumate, in background. L'oggetto telecamera ha bisogno di controllo, non è neutrale, è ingombrante, incide necessariamente nella relazione con l'opera e con l'autore. Una volta che mi siedo al computer, la fase di montaggio porta sempre con sé alcune epifanie. Quello che ricordo di aver vissuto e visto in camera non è mai esattamente uguale a quello che (ri)vedo sul computer. Le due realtà non coincidono perfettamente, c'è qualcosa che sfugge. È qui che inizia una nuova fase di ragionamento sull'opera, strutturato per sequenze visive.

Tra le tante possibili, queste semplici esperienze personali portano alla luce un aspetto spesso sottovalutato della critica d'arte: del mezzo come

dispositivo magico, che incide sui significati che percepiamo del mondo, per cui il linguaggio che utilizziamo ha una sua intrinseca possibilità semantica e di analisi specifica sulle opere d'arte.

È qualche anno che pratico e mi interrogo sulle tante possibilità del video per la critica d'arte. Essendo un linguaggio estremamente recente rispetto alla scrittura (nonché in continuo mutamento grazie agli avanzamenti tecnologici), credo sia utile condividere preliminarmente alcune questioni storiche, per le quali sono grata al confronto con Marco Bertozzi.

La scintilla si accende con Carlo Ludovico Ragghianti e i suoi *critofilm*. Se, infatti, il documentario sull'arte nasce già a partire dagli anni '20 del Novecento, l'uso del mezzo cinematografico come linguaggio per la critica d'arte (al posto cioè della parola scritta) è figlio proprio di Ragghianti. È lui che circumnaviga l'esperienza belga e francese e studia alcune autore per creare un dibattito allargato, fatto di intellettuali, critici e registi.¹ Nel 1948 e nel 1950, per esempio, Ragghianti organizza a Firenze il

Primo e il Secondo Convegno Internazionale sul Cinema e le Arti Figurative. In questa sede Alain Resnais presenta *Van Gogh*, dove emerge l'aspetto creativo del documentario sull'arte; Henri Stock e Paul Haesaerts portano invece l'aspetto interpretativo dell'opera con il film *Rubens*; Roberto Longhi e Umberto Barbaro in *Carpaccio* e *Caravaggio* utilizzano lo stile della lezione accademica, ricco di contestualizzazioni socio-culturali proprie del metodo longhiano; Luciano Emmer con i suoi otto film fa emergere invece le relazioni e la drammaticità dei personaggi nei dipinti, affreschi e sculture, selezionando e ricomponendo in modo creativo le immagini fino a far emergere una piena autonomia espressiva dei suoi film rispetto alle opere rappresentate.² Ragghianti, infine, porta il suo primo critofilm, *La deposizione di Raffaello*, frutto dei suoi studi legati ai movimenti di camera e alle inquadrature necessarie per attuare una nuova metodologia critica. Il critofilm, infatti, non è un film sull'arte ma un "documentario critico", cioè "di critica d'arte realizzata con mezzi cinematografici".³ In Ragghianti le iniziative e i

critofilm maturano grazie a un attento studio e interpretazione del linguaggio cinematografico: un'attitudine che emerge fin dai suoi primissimi scritti, come *Cinematografo Rigoroso*, 1933, dove già concepisce il cinema come arte figurativa.⁴ Pur abbracciando e implementando la teoria crociana dell'opera e della "soggettivazione" della stessa a verifica delle teorie, Ragghianti trova nel fattore spazio-tempo le rispettive affinità tra le arti figurative, in particolare nel sistematico confronto tra cinema e pittura, all'insegna della nozione di "figuratività dinamica".⁵ È grazie a questa intuizione che egli si ritaglia un margine di manovra, diventando di fatto regista oltre che scrittore e teorico del cinema (si legga per esempio *Critica d'arte, film sull'arte, crito-film d'arte*, 1950).⁶

In soli sessant'anni, con l'avvento della televisione e del digitale, dei social e delle mostre interattive, il panorama è profondamente cambiato rispetto ai tempi di Ragghianti.⁷

Se da una parte i festival di cinema indipendente o i film d'essai mostrano una certa componente innovatrice anche se isolata,⁸ la televisione ha di

fatto allargato il bacino di utenza e appiattito la sperimentazione, creando spesso dei prodotti spettacolari e stereotipati, legati alle richieste di mercato, adatti all'intrattenimento, a volte veri e propri saggi in forma audiovisiva, che tuttavia hanno rinunciato a un dibattito preliminare e allargato sulla ricerca critica di un linguaggio visivo per l'arte. Di conseguenza, le domande e le analisi dei fenomeni visivi e digitali si sono concentrate principalmente su problemi di esposizione e fruizione dell'arte; sul rapporto con le forme di produzione mediatica digitale; sull'estetica implicita e sui bisogni partecipativi ed emozionali del pubblico.⁹ L'esperienza di Ragghianti rimane, cioè, un *unicum*: egli, grazie anche al sostegno economico di Olivetti, non solo crea film, ma li accompagna puntualmente con riflessioni metodologiche, entrando e alimentando il dibattito internazionale sull'uso della telecamera e sulle sue possibili derive, tecniche ed esegetiche, peraltro non accontentandosi mai del risultato. Si pensi, per esempio, alla collaborazione con Carlo Ventimiglia, un ingegnere-operatore che progetta

“un procedimento di ripresa in continuità capace di risolvere il problema dinamico del punto di vista”¹⁰ e che brevetta così la “verticale”, “una macchina da presa (che tutt’oggi porta il suo nome) capace di produrre i ritmi compositivi dell’opera attraverso sinuosi movimenti concentrati in spazi limitati e, contemporaneamente, in grado di mantenere la nitidezza del soggetto grazie a un particolare accorgimento di messa a fuoco.”¹¹ Parallelamente, mi sembra opportuno guardare alla scrittura critica, a come abbia invece percorso tentativi avanguardistici proprio grazie alle rivoluzioni tecnologiche, forse perché rimasta in un territorio relativamente povero di risorse e finanziamenti e (quindi) più lontano dall’industria dell’intrattenimento. Nel bene e nel male, mi sembra che la scrittura abbia saputo trasformarsi, contaminarsi, rinnovarsi con dinamicità e consapevolezza. Penso, per esempio, a certi testi critici scritti con il “cut and paste”, dove cioè nessun paragrafo è “originale”, avendo una sua origine da qualche altra parte (molto belli per esempio quelli di Bianca Stoppani). Oppure ai testi che

prendono a prestito altri ambiti della conoscenza rispetto a quelli solitamente navigati dalla critica d’arte, e magari non spiegarono le opere ma concorrono alla loro comprensione per corrispondenza semantica (si veda il recente successo del filosofo e intellettuale Emanuele Coccia o il catalogo della 59esima Biennale, *Il Latte dei Sogni*). O ancora ai critici diventati influencer, che scrivono microrecensioni nei post di Instagram, inventandosi nuove sintassi contratte e parlando per slogan. O il ricorso ai racconti, personali o fantastici, o alla poesia, per esempio quella di Barry Schwabsky.¹² Interrompendo il gioco dei mestieri, dei ruoli e dei poteri che manovrano l’approccio col quale le mostre vengono inevitabilmente fabbricate e raccontate dall’industria dell’arte, la critica d’arte può farsi silenzio e guardare l’invisibile. Lasciarsi travolgere dall’esperienza artistica è un atto di libertà e solo in questo spazio liberato si possono immaginare nuovi linguaggi per la critica d’arte.

1 Seppur in modo più circoscritto, la stessa esigenza di approfondimento sul linguaggio cinematografico è stata espressa anche da Giulio Carlo Argan. Si veda *Cinematografo, e critica d'arte*, «Bianco e Nero», anno X, 8, 1949.

2 M. Bertozzi, *Storia del documentario*, Marsilio, Venezia, 2008, p. 133.

3 P. Scremin, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra anni Quaranta e Sessanta*, in M. Scotini (a cura di), Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, Charta, Milano, 2000, p. 154.

4 C.L. Ragghianti, *Arti della visione*, Vol. I Cinema, Einaudi, Torino 1975. Si veda anche A. Costa (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. I critofilm d'arte*, Udine, Campanotto, 1995, pp. 35-60.

5 A. Costa, *Dal cinema ai film (e ritorno)*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, cit.; è interessante aggiungere qui che la visione di Ragghianti non si ferma al rapporto tra pittura e cinema, ma include cibernetica, televisione e computer, allargando pionieristicamente il concetto di arti figurative già nel 1955. Si veda V. Catricalà, *L'arte fuori dall'arte. Carlo Ludovico Ragghianti su "Critica d'arte"*, in V. Trione (a cura di), *Armi Improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, Collana saggi d'arte, Johan & Levi, Milano, 2024.

6 C.L. Ragghianti, (1975), *Arti della visione*, cit.

7 Per una panoramica sull'argomento, A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2022; C. Frost, *Art*

Criticism Online: A History, Gylphi, First Edition, 2019.

8 Si pensi anche alle parole di Nicolas Bourriaud in una intervista su «Artribune», dove commenta il film-essai, *Learning from Pansori*, realizzato per presentare la sua Biennale di Gwangju 2024: "Per quanto ne so, è la prima volta che una Biennale si trascrive in un film, con attori che interpretano dei ruoli (la cantante pop coreana Cifika legge un testo di Virginia Woolf, e Laure Mafo esegue una canzone pansori) e una sceneggiatura originale."

9 G. Manzoli e C. Marra (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano b. Arti e culture visive», V. 3, N. 2, Università di Bologna, Bologna, 2019.

10 M. Bertozzi, *Storia del documentario*, cit., p. 137.

11 P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. Costa (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit; cfr. *Storia del documentario*, cit., p. 137.

12 Apro qui, e senza approfondire oltre, un panorama-riflessione che trae spunto dal libro curato da Maura Pozzati, *Artiste della critica*, un omaggio a "dodici donne appassionate d'arte, non solo perché storiche dell'arte e curatrici di mostre, ma vere e proprie artiste della parola, capaci di relazionarsi con la poesia della vita". Fin dal titolo, Pozzati mette in evidenza l'uso singolare del linguaggio di queste preziose autrici. Forse, è stata proprio l'aderenza ad una metodologia critica fluida nel rigore dei dati, spesso ricettiva ed empatica, che ha permesso loro di osare e sperimentare. Ne è risultata una lettura delle opere spesso inedita, folgorante, ricca di spunti e attraversamenti trasversali.

Punti critici

della critica d'arte contemporanea:

cinque problemi

a p e r t i

Davide Silvioni

Il testo qui in avvio, anziché rifugiarsi dietro frasi magniloquenti, è schiettamente indirizzato a passare in rassegna una serie di problemi attualmente imputabili alla disciplina della critica, in materia d'arte contemporanea.

Il **primo** problema, presentato prima degli altri poiché di carattere ontologico, riguarda il rapporto tra la critica d'arte contemporanea e la storia. Fin troppo spesso, il critico è portato erroneamente ad approcciare l'opera d'arte della contemporaneità alla stregua di un'entità avulsa dal solco della storia, come se, per assurdo, essa abitasse il solo tempo che l'ha partorita. Sembra, così, che l'opera viva in una sorta di presente assoluto, privo tanto di memoria quanto di avvenire, e che sia esonerata dal colloquio con il passato. Al contrario, a dispetto della sua concentrazione sulle dinamiche contingenti, l'esercizio critico rivolto alla ricerca artistica contemporanea implica la sincronizzazione con il passato, dal momento che "essere stato" è condizione necessaria per "esserci". Allora, ancor prima che con i suoi pari cronologici, il critico è incaricato a relazio-

narsi con i trapassati e i nascenti, dovutamente al suo compito di coniugare il *notum* con il *novum*, perciò quanto vi è di già storicizzato con quanto invece è ancora in fase di gestazione e di formazione. Egli è chiamato a compiere uno sforzo di ordine innanzitutto filologico, che, fatto di paragoni, associazioni e interpretazioni, serve a raccogliere il testimone della storia, per contestualizzarlo nel presente e poi proiettarlo verso il futuro. Tale aspetto rispecchia la difficoltà connaturata nel compito di dover qualificare qualcosa di ancora incompiuto, qualcosa di arduo da fotografare nitidamente, perché colto in movimento. Tale aspetto, dall'indole in apparenza contraddittoria, è legato all'indole stessa del fare critica sul contemporaneo, dove per stare in equilibrio occorre saper tenere le braccia tese verso due manifestazioni del non-essere, sempre in bilico tra ciò che è già stato e quanto deve ancora essere.

È proprio il rapporto controverso con la dimensione storica, che solo apparentemente sembra essere in contrasto con la nozione di contemporaneità, a coincidere con un riflesso

diretto del dilemma – squisitamente estetico – circa l'arte che precede la critica o la critica che precede l'arte, portando al **secondo** problema. Tendenzialmente, il calibro di questo rapporto, nove volte su dieci, vede l'arte in posizione primaria. Tuttavia, come più spesso avviene nella ricerca scientifica, dove la teoria anticipa talvolta la prassi, formulando ipotesi coerenti ma non immediatamente dimostrabili per mancanza di mezzi, anche nell'ambito artistico può accadere che la teoria critica vada ad anticipare quanto poi la ricerca artistica andrà a concretare. Il fatto che, in questo rincorrersi tra arte e critica, l'attività della critica arrivi quasi sempre per seconda è, a sua volta, una conseguenza – come già enunciato nel primo problema – della difficoltà endemica del fare critica sul contemporaneo, poiché si è privi della giusta distanza cronologica necessaria per mettere correttamente a fuoco i fenomeni, che vengono ritratti ancora nel vivo del loro divenire. Questo mandato impone alla critica d'arte contemporanea di rispondere alla portata dei cambiamenti del presente artistico. Invero, oggi, si assiste,

da una parte, a linguaggi appartenenti al passato prossimo che si vanno reiterando e, dall'altra, si registra come l'applicazione di materiali nuovi, tecnologie recenti e pratiche interdisciplinari stia riuscendo a offrire, in alcuni casi, risultati davvero inediti, che richiedono la messa a punto di una griglia di valori differente. In questo scenario, la disciplina critica deve affinare i propri strumenti di lavoro.

Quest'ultimo riscontro, pertanto, preannuncia i termini del **terzo** problema. Avvalorando una tesi materialista, che quindi congiunge nella prassi il fare con il pensare, riconoscendo pari importanza a entrambi, per affrontare le problematiche della critica in modo costruttivo, non si può non ragionare sul suo principale strumento tecnico di lavoro; il linguaggio, quindi la scrittura. Fare critica, allora, equivale, in ultima istanza, a fare scrittura. Se oggi si sente spesso parlare di crisi della critica è perché, a monte, sussiste una crisi di vocabolario. Per porvi rimedio, il critico dovrebbe, in primis, interrogarsi sulla tenuta del lessico critico più consueto e valutare la possibilità di effettuare una revisione dello stesso,

senza risentire dell'influenza, alle volte fuorviante, di terminologie collegate a nomenclature precostituite. Invero, la critica d'arte odierna, tuttora troppo frequentemente, stima l'attualità artistica, utilizzando definizioni già più che stigmatizzate e percorse (minimalismo, postmoderno, concettuale). Ciò allarma dell'effettiva urgenza di riconfigurare la correlazione tra referente artistico e corrispettivo lessicale, raggiungibile tramite un aggiornamento delle convenzioni linguistiche, contestualmente al verificarsi della storia dell'arte.

Le medesime ragioni che spingono l'attività critica a rivedere il proprio linguaggio specialistico sono alla base del **quarto** problema, che concerne i suoi schemi di pensiero. Ebbene, serve stemperare la rigidità dei modelli tradizionali di pensiero critico, al fine di accrescerne l'attendibilità e l'efficacia. Ovverosia, per conversare adeguatamente con una contemporaneità sempre più complessa, sarebbe proficuo diminuire la perentorietà delle strutture logiche su cui poggia il pensiero critico, passando quindi dal giudizio al parere, dal-

la rappresentazione all'espressione, dalla definizione all'argomentazione, dal significato al senso. Così tratteggiato, il pensiero critico prende le distanze dal carattere monolitico che, canonicamente, l'ha sempre contrassegnato, giungendo così a essere in condizione di rispecchiare l'andamento multipolare e sincretico delle pratiche artistiche più recenti.

Infine, da questa angolazione si entra nel merito del **quinto** problema, inerente al rapporto tra la critica d'arte – e indirettamente, anche della ricerca artistica – e le altre discipline. Al giorno d'oggi, si sente molto parlare di "arte e tecnologia", di "arte e natura", di "arte e scienza", di "arte e antropologia", di "arte e studi di genere" e così via. Se, da un lato, tale constatazione attesta la condizione di non autosufficienza che connota la ricerca artistica corrente, comunque tipica di ogni periodo di trasformazione come quello contingente, lo stesso fenomeno dimostra, dall'altro lato, l'inclinazione della critica ad avvalersi di nozioni appannaggio di altre categorie dello scibile, mimando un'attitudine già esistente nella ricerca artistica coeva. Al-

lora, prevedendo permeabilità tra le cosiddette ricerche di base di settori disparati ma, ciò nonostante, senza abdicare alla propria radice di ordine filosofico, teorico e filologico, la critica d'arte contemporanea può arrivare a espandere il perimetro dello stesso concetto di "Arte" a favore di risultati alternativi e, indirettamente, a evitare il pericolo di un manierismo contemporaneo tutt'altro che remoto. Così profilato, l'esercizio critico si delinea quale il territorio d'ipotesi, di esperimento e di verifica di nuove "teorie del tutto", arrivando a tradurre in parole un sentire tanto articolato che le altre discipline isolate o la sola arte, singolarmente, non riuscirebbero a fare, fino a reggere alle scosse di ogni possibile interpretazione disciplinare. Praticare un tale atteggiamento critico induce a saggiare le possibilità di dialogo del fare critica d'arte con altri poli della conoscenza, ad essa complementari, tratteggiando un panorama dotato di effettiva prospettiva speculativa, poiché assegna a teorici e ad artisti l'opportunità di cimentarsi nella verifica di operazioni interstiziali, dunque di avventurarsi verso orizzonti

critici e creativi non ancora lottizzati dal sistema dell'arte.

METODO

Nicola Bigliardi

Nel 2008 l'artista thailandese Araya Rasdjarmrearnsook (per leggerlo consiglio questa semplificazione, *Araya Rasdiamens*) realizza *Two Planets*, un'opera-video che mette in crisi e in discussione il consueto metodo critico riguardo l'arte.

Two Planets inquadra alcune contadine thailandesi che si staccano per un attimo dal lavoro dei campi e osservano e commentano a voce alta una riproduzione del quadro *Le spigolatrici* (1857) di Jean-François Millet. Da questa esperienza emergono sensazioni e impressioni che hanno a che fare con il background culturale delle contadine, proiettando le proprie esperienze sull'opera.

Certamente un professore universitario specializzato su Millet commenterebbe *Le spigolatrici* in maniera diversa dalle contadine. Approfondirebbe dapprima il contesto storico, sociale, culturale e in un secondo momento passerebbe a una "lettura" dell'opera, probabilmente riprendendo quel *masterpiece* che si insegna nelle università occidentali, *Il significato nelle arti visive* di Erwin Panofsky, e quindi enucleando quei tre livelli di lettura dell'opera (formale,

iconografico e iconologico), ovvero, in sequenza, i motivi della composizione (linee, chiaro-scuro, spazio, pennellata, ecc), riconoscimento del soggetto e, infine, interpretazione dei valori simbolici.

Di fronte a questa duplice metodologia, da un lato le contadine thailandesi che si basano su una propria esperienza di vita e su una percezione immediata, dall'altro il professore specializzato che si basa su un metodo cognitivo consolidato, sorgono alcuni quesiti: esiste un metodo per interpretare un'immagine o opera d'arte che sia? Nella determinazione della metodologia del come si guarda un'opera d'arte, quei metodi che si basano sulla conoscenza logica e razionale sono più veri di quelli che si basano di una conoscenza intuitiva o emotiva? Dobbiamo continuare a ritenere fisso e logico il significato delle immagini? Ma soprattutto, a chi diamo ragione, al professore specializzato mostrando evidenti atteggiamenti conservatori e destrorsi, o alle contadine, mostrando un finto *bon-ton* sinistroido?

SLAB o lo stato della critica oggi

La storia della critica d'arte è un campo che si è evoluto sotto l'influenza di molteplici correnti teoriche e metodi d'indagine, ciascuno dei quali ha contribuito a rivelare i molteplici modi di interpretare le opere d'arte. Dalla Scuola di Vienna alla storiografia e all'iconologia, dai Purovisibilisti ai Formalisti, passando per la storia sociale, le ricerche psicanalitiche, le teorie filologiche e storiche, fino ad arrivare alle correnti dello strutturalismo, la semiotica, e le rispettive correnti post- o neo-, la critica d'arte si è sempre confrontata con la difficoltà di conciliare la ricchezza di significati insita nell'opera d'arte con le necessità di tematizzare in metodi teorici.

Tuttavia, questi approcci, pur rivestendo un ruolo cruciale nello sviluppo della disciplina, condividono una caratteristica fondamentale: il tentativo di applicare un approccio cartesiano, e quindi come conseguenza dell'idealismo platonico, alla conoscenza e alla comprensione dell'arte. Non tanto nel senso pratico del termine, quanto nell'accezione teorica, intesa come approccio razionale e rigoroso

(si ricordi il mantra cartesiano delle *idee chiare e distinte*) alla ricerca della verità che non lascia spazio alla conoscenza empatica, intuitiva, soggettiva, corporea e relazionale.¹ Non si dirà di certo una castroneria nel ritenere che la tradizione intellettuale euro-americana si è abituata a pensare l'arte (e forse anche l'essere umano e le sue branche del sapere) in modo autoreferenziale. O meglio, gli storici dell'arte e i critici si sono avvalsi di teorie che rivolgessero lo sguardo in modo sistematico e metodico all'oggetto d'arte, mettendo a punto concetti e teorie destinate a chiarire, spiegare, e contestualizzare le opere. L'approccio cartesiano, sebbene "utile", ha indotto, tuttavia, un certo tipo di congelamento della riflessione critica e da un lato ha spinto l'arte verso una dimensione sempre più concettuale, dall'altro sempre più legata ai caratteri formalistici di bellezza.

Proprio su questi due equivoci si sono costruiti i principali metodi d'indagine critica riguardo l'arte. "Il valore artistico di un'opera d'arte non ha a che fare col suo grado di bellezza né con il suo contenuto di Pensie-

ro", ci ricorda il grande Konrad Fiedler, ed ecco che lo studioso e il critico d'arte deve interrogare l'arte come strumento di elevazione dall'intuizione sensibile alla coscienza e quindi alla conoscenza, senza farsi penetrare, come invece troppo spesso accade, dal metodo scientifico della certezza poiché il piano di realtà e di esistenza dell'opera si trovano su un altro livello, quello dell'immaginazione dell'uomo.

A questo avviso è utile ricordare quanto affermato dal critico e teorico David Rodowick, nel suo celebre testo *il cinema nell'era digitale* (2007), dove mette in guardia contro un pericolo che affligge le teorie consolidate, soprattutto nel contesto del cinema digitale, ma che ampliarei a qualsiasi forma di critica visuale, e quindi di opera d'arte. Rodowick utilizza la sigla "SLAB" (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes) per riferirsi a un pericolo di congelamento teorico che può derivare da un appiattimento critico nelle teorie che hanno dominato la scena della critica contemporanea. La "lastra tombale" (*Slab* in inglese), come Rodowick la definisce, è il rischio che l'approccio teorico consolidato

diventi una gabbia intellettuale che preclude qualsiasi tipo di evoluzione. Questo rischio di "assideramento mentale" è il risultato di una teorizzazione che si applica in modo meccanico alle opere d'arte, in cui prevale la struttura teorica sulla percezione sensoriale, rendendo l'opera d'arte un oggetto passivo da analizzare anziché un processo dinamico, e soprattutto estetico (inteso nella sua accezione etimologica, quindi di *aisthesis*, percezione multimodale del mondo attraverso il corpo) da esperire.

Il metodo critico nell'era dell'AI

A partire dagli anni Novanta, con l'affermarsi di nuove scoperte tecnologiche, e scientifiche riguardanti il cervello umano, si è messo in crisi l'approccio *top-down* (dall'alto della cognizione verso il basso della percezione) riguardo alla conoscenza a discapito di un approccio *bottom-up* (dal basso della percezione verso l'alto della cognizione).

Nella maggior parte della metodologia critica artistica, i concetti e i metodi teorici vengono "calati" dall'alto (*top-down*),

in una sorta di imposizione di significati definiti sui fenomeni artistici interpretando l'arte alla luce di ampie teorie sociali e culturali. Questo approccio, che domina la storiografia artistica e la critica accademica, ha portato a una strumentalizzazione dell'opera d'arte, relegandola a un mero oggetto enciclopedico e didascalico di analisi piuttosto che a una esperienza, a un trasferimento chiuso di nozioni piuttosto che a una comunicazione vitale.

Al contrario, l'approccio *bottom-up* si riappropria del carattere teorico, (dal greco *thea*, θέα l' "osservare", il "vedere") in cui la metodologia critica si propone di partire dalla percezione sensoriale dell'opera, permettendo che la fase empatica ed emotiva sia portatrice, al pari di quella intellettuale, di significato. Questo approccio sarebbe più in linea con l'idea che l'arte sia, prima di tutto, un fatto relazionale, una comunicazione fra sè e l'essere umano, dove il significato nasce e si sviluppa dall'interazione.

Senza dialogo fra opera e spettatore non esiste opera d'arte, e allora sì che l'arte, e con essa la critica, si può dichia-

rare morta. Come già sostenuto da figure come Fiedler, Vischer, Worringer, Hildebrand, Riegl, Gombrich, Freedberg, l'esperienza estetica è intrinsecamente legata a un legame empatico che si stabilisce tra l'opera e lo spettatore. Questo legame, che può essere definito come una sorta di "comunicazione invisibile", è il motore fondamentale dal quale deve muovere i primi passi un metodo critico riguardante l'opera d'arte, invece che soffermarsi su quei contrassegni esteriori, tanto di moda, quali letture sociali, morali, politiche, estetiche – nel senso ottocentesco di "bello" –, storiche e filosofiche. Il potere delle immagini artistiche è da ritrovare non solo nel contenitore di significato, ma anche nell'esperienza personale e trasformativa della fruizione *hic et nunc*. Senza questa seduzione primaria, senza l'attivazione di una reazione percettiva ed emotiva da parte dello spettatore, l'arte rimane solo un oggetto di analisi intellettuale, privo della sua forza viva e dinamica, ovvero un hobby per pedanti intellettualoidi.

Se la critica d'arte diventa un esercizio puramente intellet-

tualizzato e astratto, perde la sua connessione con la vita, con l'esperienza del presente e con l'interazione umana che è alla base dell'arte stessa. Con l'emergere delle pratiche interattive e relazionali nell'arte contemporanea, e dell'intelligenza artificiale, che in pochissimo tempo riesce a fornirci una lettura "razionalistica" delle immagini, il critico è chiamato a sviluppare nuovi metodi alternativi che tengano conto del ruolo attivo dell'osservatore e del legame empatico che scaturisce con l'immagine. La critica non si deve limitare a una lettura oggettiva dell'opera, ma deve anche considerare il processo interattivo che si sviluppa tra l'opera, il pubblico e l'ambiente circostante. Solo approfondendo la questione empatica il critico potrà non essere risucchiato dal potenziale dell'AI.

Prospettive relazionistiche

Il "metodo" non è mai statico, ma si evolve in risposta alle sfide poste dalla continua trasformazione dell'arte e dalla pluralità delle esperienze estetiche e sociali. Come dimostrato dal neuro-

scienziato Vittorio Gallese nella teoria della *simulazione incarnata*, il legame primordiale con le immagini, così come con le altre persone e con il mondo nasce a partire da una comunicazione non-verbale, attraverso un meccanismo neurologico di *bottom-up* che implica la partecipazione del corpo nella percezione e nella comprensione di un'azione.

Perciò la metodologia critica non può esimersi dal legame zero con le immagini e dovrà a mio avviso perorare la causa dell'invisibile e del coinvolgimento multisensoriale che riguarda il corpo e l'empatia. La critica dell'arte diventa, in questo senso, un'esperienza condivisa che non si limita alla decodifica intellettuale, ma è orientata alla comprensione del modo in cui il corpo e la mente dell'osservatore interagiscono con l'opera, vivendo l'esperienza estetica come un processo incarnato, empatico, biologico e non-verbale.

Ogni opera d'arte è ambigua e silente, poiché racchiude in sé le esperienze personali e relazionali dell'artista e i conflitti del suo tempo. Perciò, più che sciorinare elucubrazioni menta-

li, occorre, a mio avviso, osservare e sviluppare una sensibilità empatica fra l'opera e lo spettatore. Senza questo aspetto l'ermeneutica demiurgica della critica diventa pura masturbazione intellettuale.

Ciò fa sì che ogni opera sia da intendere per le sue prospettive relazionistiche, per usare un termine tanto caro al filosofo Enzo Paci, cioè per il fatto che questa non sia nel regno delle cose o degli atomi separate, ma implicata nella relazione con tutte le altre, ed ognuno di noi può cogliere nella parte una totalità in movimento.

E proprio Rasdjarmrearnsook con l'opera *Two Planets* ci sfida a riflettere su questa pluralità di interpretazioni e sulla natura interpretativa dell'atto di vedere, mostrandoci come la percezione di un'opera non sia statica e che cambi nel tempo, influenzata dalla memoria e dall'esperienza personale e sociale. Per questo il metodo d'indagine di un'opera d'arte, qualunque essa sia, deve primariamente partire da come essa funziona in noi,² o per dirla alla W. J. T. Mitchell, occorre capire cosa queste (le opere d'arte) davvero vogliano da noi, piuttosto che capire che

cosa significhino.

La critica tradizionale e accademica ha da sempre cercato un senso razionale o concettuale che giustifichi l'opera, una stampella teorica calata dall'alto, top-down, che ci sorregga e che non ci faccia precipitare nell'insicurezza empatica del percepito. Da qui ha seguito i dettami della critica militante – che ha militato verso l'accaparramento di denaro, più che altro – e ha coniato quegli ombrelli omnicomprensivi dei vari -ismi, gruppi artistici o tendenze, con l'intento di chiarire e giustificare teoricamente le diversissime pratiche.

Invece il metodo critico dovrebbe cercare di guardare l'opera senza l'influenza di teorie intellettuali, economiche o politiche, lasciando che l'immagine agisca su di noi come una sinfonia che coinvolge il corpo e la mente. Se non entriamo in sintonia con l'opera immediatamente, non dobbiamo scoraggiarci: l'arte richiede tempo e fatica per essere compresa a un livello profondo. Così, l'arte diventa un antidoto al nostro mondo immediato, dove spesso tutto è consumato senza fatica, e ci invita a una riflessione più pro-

fonda e personale.

In questo soggettivismo cognitivo – che attenzione, non indica l'arbitrarietà dell'individuo, ma il come degli oggetti – Berleant³ corre ai ripari sulla possibile deriva soggettivista, distinguendo una bellezza facile in quanto agevolmente riconoscibile e accessibile a tutti (effetto Banksy per intenderci) da una bellezza che richiede al fruitore di penetrarne la complessità e l'opacità. E aggiunge che occorre tracciare una distinzione fra le nostre preferenze immediate e quelle opere che riconosciamo come degne di apprezzamento estetico.

L'opera d'arte non si può più leggere, si "bruca"

La storia, la filosofia, la filologia, l'antropologia, ecc. hanno un ruolo di supporto, ma non sono la verità assoluta. La verità è personale, e cambia per ogni spettatore. Se contiamo di dirimere il mistero, l'ambiguità, o l'imperscrutabilità dell'opera d'arte peccheremo di *hybris*. Il nostro giudizio, qualsiasi metodo applichiamo, risulterà parziale e manchevole. Seguiamo le connotazioni proprie dell'arte e

caliamoci in essa con l'osservazione, con l'esperienza, provando a capire come funzionino in noi. Per questi motivi il metodo consolidato riguardante l'opera d'arte, che la vede all'interno di una costruzione di un linguaggio, e quindi possibile di "lettura", è, a mio avviso fuorviante e anacronistico. Proprio Francois Lyotard nel suo celebre *Discorso, Figura* (2008) rinnega la lettura del quadro a favore della metafora del "brucare" di Paul Klee nell'esperienza artistica:

"Il quadro non si legge, come sostengono oggi i semiologi, Klee diceva che va brucato, esso fa vedere, si offre all'occhio come una cosa esemplare, come una natura natante, poiché, come dice ancora Klee, fa vedere che cos'è vedere. Oppure fa vedere che vedere è una danza. Guardare un quadro è tracciarvi, o meglio co-tracciarvi, dei percorsi, dal momento che il pittore, dipingendolo, ne ha disposti imperiosamente (sebbene lateralmente) alcuni da seguire, e la sua opera è il frutto di questo movimento, trattenuto fra quattro legni, che un occhio può rimettere in movimento, in vita".⁴

Arrivati a questo punto si può

affermare che i due metodi interpretati dall'opera *Two Planets* delle contadine e dell'accademico rispecchiano le categorie estetiche principali. Da un lato, chi si ferma alla reazione immediata di gusto, o a proprie esperienze personali, e dall'altro chi invece, dotto, costruisce senso sulla base della propria comprensione storica o filosofica dell'opera. Non mi avvio di certo alla conclusione svelando, in modo molto italico, chi dei due avesse ragione nell'opera *Two Planets*, se le contadine thailandesi o l'accademico, due vie che come si è detto nascono da equivoci grossolani, ma preferirei chiudere con un omaggio al grande Bill Viola, da poco scomparso, che segue questa terza via che spero di aver tracciato, seppur per sommi capi, in modo efficace. Proprio dalle sue parole, più che dalle mie, emerge uno di quei consigli che possono davvero cambiare l'approccio alla conoscenza, e all'arte. Quindi mi taccio, e ringrazio il lettore per la pazienza, se giunto fino a qui:

"Non dimenticherò mai un'esperienza vissuta a Tokyo, mentre cercavo una mostra di capolavori artistici rinvenuti in un

tempio di Nara al Suntory Museum of Art. La galleria ospitava una schiera di statue di Bodhisattva a grandezza naturale, e mi misi coscienziosamente a leggere la guida in inglese per migliorare la mia comprensione storica delle opere d'arte. A un certo punto una donnetta anziana percorse la schiera di statue facendo un profondo inchino a mani giunte di fronte a ciascuna e deponendo uno scialle di preghiera in seta sulle loro braccia tese. Allora mi resi conto che, mentre io le stavo analizzando, lei le stava usando. Ebbi l'impressione che fino a quel momento avessi osservato le opere come se stessi fissando il monitor di un computer su un tavolo lucidato, ammirandone il design e la forma senza mai accenderlo."⁵

- 1 Per approfondimento si rimanda a A. Damasio, *L'errore di Cartesio: Emozione, Ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano, 1994.
- 2 W. J. T. Mitchell *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- 3 A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia, 1991.
- 4 F. Lyotard, *Discorso, Figura*, Mimesis, Milano, 2008, p. 43.
- 5 A. Galansino, *Bill Viola*, «Arte-dossier», Giunti, Milano, 2017, p. 21.

Archiviare il presente

≠

Presentare l'archivio.
Nuovi linguaggi per la
critica d'arte contemporanea

Veronica Budini

Nel panorama dell'arte contemporanea, l'archivio si sta affermando come uno strumento privilegiato per gli artisti, rendendo l'indagine sulle dinamiche legate alla manipolazione della memoria una pratica sempre più essenziale anche per la critica d'arte. Ma come dovrebbe la critica d'arte rapportarsi a questo "mezzo" e al suo utilizzo? Può ancora svolgere il ruolo di mediatrice, oppure rischia di rimanere un'osservatrice passiva di un'arte che si autodefinisce?

In questo breve contributo, si affronteranno alcuni punti della questione, evidenziando l'importanza per la critica d'arte contemporanea di appropriarsi del linguaggio dell'archivio. Gli artisti hanno intuito precocemente il valore dell'indagine visiva sul passato, utilizzando e reinterpretando le "tracce" del tempo. Già prima di Giulio Paolini e di Michelangelo Pistoletto, due dei protagonisti di questo tipo di riflessioni nella seconda metà degli anni Sessanta, molti pittori includevano nei propri lavori riferimenti visivi al passato. Tali rimandi non avevano solo funzione citazionista o celebrativa, ma si configuravano

come pretesti per delle analisi critiche sulla contemporaneità e sul futuro. Diversamente, la critica d'arte ha iniziato a confrontarsi più sistematicamente con questi temi nella seconda metà del Novecento, stimolata dalle trasformazioni socio-culturali innescate dalle contestazioni studentesche del Sessantotto. In quegli anni, i dibattiti teorici sul ruolo della critica nella produzione artistica contemporanea conoscono una forte accelerazione, culminando in una radicale messa in discussione del proprio valore. In Italia, i primi a ragionare su questi temi sono esponenti della giovane generazione di critici e critiche, tra cui Carla Lonzi, Lea Vergine, Tommaso Trini e Germano Celant. Quest'ultimo, in particolare, offre un caso emblematico per il nostro discorso. Alla fine del decennio Sessanta, Celant sviluppa una visione critica strettamente connessa al tema della pratica archivistica. Giudicando ormai superflua qualsiasi parola sull'avanguardia, il critico genovese sostiene il definitivo sradicamento dei criteri tradizionali di lettura delle opere e dell'operato artistico in generale:

"l'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole o a letture critiche [...] non accetta di essere addomesticata secondo una visione univoca e unisensa, [...] rifiuta le incrostazioni interpretative. [...] commentarla- infatti significa modificarla offrirla in chiave deformata e deformante, compiere un servizio repressivo e reazionario".¹

Secondo questa prospettiva, la critica deve spogliarsi del giudizio per trasformarsi in un critico-oggetto, ponendosi alla pari della produzione creativa. Nel 1970, sulla rivista NAC viene pubblicata l'ultima versione del celebre articolo *Per una critica acritica*,² dove si teorizza un ulteriore superamento di questa condizione, fino a concepire l'atto critico come pura documentazione. In questo scambio d'anni, Celant fonda anche l'*Information Documentation Archives*, un "servizio di informazione e di documentazione sull'arte e sull'architettura"³ di artisti contemporanei. Il progetto rappresenta uno dei primi tentativi italiani di costituire un grande archivio di informazioni e di elaborare buone prati-

che per la loro raccolta, il loro ordinamento e la loro "valorizzazione". La visione critica alla base del progetto promuove l'adozione di un approccio asettico e senza commenti, basato sulla conservazione e sulla cura delle fonti e della memoria. Inoltre, Celant immaginava che l'*Information Documentation Archives* sarebbe diventato il prototipo di una rete di "centri di informazione e documentazione",⁴ nati spontaneamente e diffusamente secondo il suo metodo. Prima di considerare i risvolti e le implicazioni di questa intuizione nell'epoca contemporanea, è interessante notare come la prospettiva di Celant tragga ispirazione dall'*archeologia del sapere* di Michel Foucault. Alla fine degli anni Sessanta, il filosofo francese elabora un metodo di analisi basato sull'indagine dei sistemi di conoscenza di un determinato contesto e su come questi si formano e si strutturano nel tempo. L'*archeologia del sapere* esplora le condizioni che rendono possibile l'emergere di fenomeni e necessità storiche, interrogandosi sulle strutture di potere che definiscono ciò che è pensabile e praticabile in un

dato contesto. Al centro di questa prospettiva vi è il rifiuto di una storia lineare e cumulativa della conoscenza,⁵ a favore di una concezione frammentaria e imprevedibile. Pubblicato nel 1969, nel testo *L'archeologia del sapere* Foucault sposta l'attenzione dal concetto di "verità" al modo in cui le verità vengono costruite culturalmente e storicamente, rappresentando un approccio rivoluzionario nello studio della storia delle idee e, quasi certamente, uno spunto fondamentale per l'*Information Documentation Archives* di Celant. Il progetto celantiano si conclude dopo soli due anni dalla sua inaugurazione, traducendosi principalmente in raccolte di dati tecnici e biografici,⁶ apparentemente privi di valenza critica. Se si analizzano gli studi in merito a quegli anni, emerge che in Italia la questione dell'archivio come pratica sia passata in secondo piano rispetto all'indagine sulla trasformazione del ruolo della critica tra la prima e la seconda metà del Novecento. Dunque, è lecito ipotizzare che questo mancato incontro tra gli studi, la critica e l'archivio abbia generato in Italia una complessa traiettoria per i

posterì, soprattutto in confronto ad altri contesti internazionali. Dopo mezzo secolo, la crisi pandemica del 2020 ha messo in evidenza i diffusi limiti della situazione italiana rispetto al tema della memoria e alla sua gestione come strumenti di costruzione culturale, identitaria e storica. Forse anche grazie alla consapevolezza dei diffusi ritardi e, soprattutto, a fronte di un esteso utilizzo dell'archivio da parte degli artisti contemporanei,⁷ negli ultimi anni la critica d'arte contemporanea in Italia ha avviato diversi dialoghi creativi con le fonti e la memoria.⁸ L'archivio nell'arte contemporanea è un luogo di trasformazione e interrogazione attiva, che non intende celebrare o ricostruire il passato, ma ragionare sulla sua frammentazione, enfatizzando la natura incompleta e selettiva delle informazioni per generare consapevolezza nei confronti della storia e delle sue narrazioni. Se gli artisti concepiscono l'archivio come un mezzo di decostruzione delle rappresentazioni dominanti e di generazione di nuovi significati, per la critica diventa un potenziale strumento di lettura complessa dell'opera, capace di esplorarla,

oltre l'analisi formale o la semplice documentazione. Tuttavia, in questo contesto, bisogna prestare particolare attenzione ad alcune disposizioni necessarie per un utilizzo consapevole di tale linguaggio. In primo luogo, si deve riconoscere che mentre l'operazione artistica può oscillare tra autenticità e finzione, il discorso critico ha il compito di indagare le ambiguità, bilanciando la soggettività con una lettura approfondita, intradisciplinare e integrata. In secondo luogo, la responsabilità di mediazione e di integrità della critica impongono una continua interrogazione sul concetto di potere, sulle informazioni selezionate, sulle autorità generatrici e sui criteri di selezione utilizzati. Per la critica d'arte, praticare il linguaggio dell'archivio significa sviluppare nuove competenze con cui osservare le operazioni artistiche da un punto di vista diverso, offrendo nuove letture e impressioni, ma anche assumere nuovi oneri. Un'ultima questione di particolare rilievo è il rapporto con le nuove tecnologie digitali. Sempre più frequentemente, gli archivi si espandono in campi virtuali, potenzialmente infiniti. Ciò

pone nuove sfide⁹ per la critica d'arte: si pensi al confronto tra l'analisi dell'opera e la frammentazione e decontestualizzazione delle fonti rispetto alla produzione complessiva di un artista, oppure all'esigenza di discutere la natura della relazione tra fonte digitale e oggetto, soprattutto a fronte di database digitali di informazioni visive e documentarie. In questo panorama, diventa particolarmente urgente un approccio curioso, metodico e consapevole, capace di evitare che la critica si allontani da tali questioni o che al contrario si trasformi nello "specchio" dell'accumulo indiscriminato di dati. In un'epoca in cui l'archivio non è solo una risorsa ma un linguaggio autonomo dell'arte contemporanea, la critica d'arte è chiamata a ridefinire il proprio ruolo. Non può limitarsi a essere una registrazione passiva delle opere, ma deve tendere a comportarsi come un "archivio vivente", che interroga, seleziona e costruisce nuove connessioni, acquisendo consapevolezza delle sue responsabilità culturali e politiche per sfidare i confini tra documentazione, interpretazione e invenzione. Un esempio di questo approc-

cio è rappresentato dal *Disobedience Archive*,¹⁰ ideato da Marco Scotini e presentato alla Biennale di Venezia di quest'anno. Il progetto, dedicato alla "bioresistenza" e alla relazione tra pratiche artistiche e azione politica e composto da elementi documentali diversi, soprattutto immagini video, provenienti da vari contesti socio-culturali e periodi storici, è realizzato in collaborazione con un esteso gruppo di lavoro e si presenta come un atlante modulabile e in continua evoluzione. Ogni volta che viene presentato, il *Disobedience Archive* si trasforma aggiungendo o riorganizzando le proprie fonti per tracciare nuove corrispondenze e relazioni, senza mai assumere una configurazione definitiva o impositiva. Così da oggetto statico, l'archivio si trasforma in un dispositivo dinamico e generativo, quasi vivente, fondamentale per un dialogo con l'opera. Solo assumendo e praticando con (auto) coscienza l'archivio come un linguaggio aperto e flessibile, dalle infinite possibilità, anche la critica d'arte potrà contribuire a mantenere vivo il rapporto tra arte, storia e società.

C'è ancora molto da fare, ma i segnali di cambiamenti sono già visibili.

1 G. Celant, *Per una critica acritica*, «Casabella», n. 348, settembre, 1969, p. 42.

2 G. Celant, *Per una critica acritica*, «Nac», 1, ottobre, 1970, pp. 29-30.

3 G. Celant, *Information Documentation Archives*, «Nac», 5, maggio 1971, p.5. Per un approfondimento sul tema, si rimanda a L. Conte, *Germano Celant: l'archivio come pratica*, «Critique d'art Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain», 55, Automne/hiver, 2020, pp. 1-8.

4 *Ibidem*.

5 Allo stesso modo, viene rifiutato anche il soggetto individuale come primo produttore di sapere. Secondo questa prospettiva, l'indagine si deve svolgere su un insieme di pratiche e di pensieri sociali, che si intrecciando e si contaminano tra loro, sullo sfondo di macro-processi storici, che al contempo contengono e modellano il campo (M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 1971).

6 Si pensi ai volumi pubblicati da Celant, soprattutto negli anni Ottanta, strutturati come dei registi di articoli, corredati da corpose cronologie di eventi. A titolo puramente esemplificativo e senza pretesa di esaustività, si riporta qualche titolo: G. Celant, *Pre-cronistoria 66-69*, Centro Di, Firenze, 1976; Id. (a cura di), *Identité Italienne: l'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra [Parigi, Centre Pompidou 198], Centre Pompidou, Parigi, Centro Di, Firenze, 1981; Id., *Arte Povera. Storia e protagonisti*, Electa, Milano,

1985; Id. (a cura di), *The Knot: Arte Povera*, catalogo della mostra [New York, MoMA P.S.1, 6 ottobre- 15 dicembre 1985], Allemandi, Torino, 1985.

7 Un esempio emblematico di questa integrazione era già stato offerto da Hal Foster, che all'inizio del nuovo millennio aveva parlato di "archival impulse", come di una tendenza diffusa dell'arte contemporanea per cui l'archiviazione diventa una pratica primaria (H. Foster, *An Archival Impulse*, «October», 110, autunno, 2004, MIT Press, Cambridge, 2004, pp. 2-30. Per ulteriori approfondimenti sull'insorgere del fenomeno "archivio" nell'ambito delle scienze umane e delle arti, si rimanda a H. Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, 1996; J. Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995.

8 Un interessante e aggiornato volume su questi temi è *Archivi Esposti, Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di M. Maiorino, M.G. Mancini, F. Zanella, Quodlibet, Macerata, 2022.

9 Si pensi ad esempio alle opere realizzate con l'intelligenza artificiale e a come queste mettono in evidenza il contatto con le fonti espandendo la questione agli algoritmi e ai database.

10 Si rimanda al sito ufficiale del progetto, dove si possono leggere le descrizioni relative alle opere che costituivano le "unità archivistiche" del *Disobedience Archive* nell'allestimento realizzato per la Biennale di Venezia, 2024 <<https://www.disobediencearchive.org/archive/index.html>>.

11 Al progetto hanno collaborato, Arnold Braho in qualità di project assistant, Andris Brinkmanis per il coordinamento e Lilia Di Bella e Chiara Figone di Archive Appendix per lo sviluppo del concept visivo. I testi sugli artisti sono stati scritti dagli studenti del Biennio in Arti Visive e Studi Curatoriali di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano e Roma.

I ventriloqui, o ancora sù natura e cultura

Andrea Bardi

*Un mostro ed una chimera composta di membra tra di loro sproporzionatissime e del tutto incompatibili, sì che, quantunque si sodisfacesse alla parte dell'astronomo puro calcolatore, non però ci era la sodisfazione e quiete dell'astronomo filosofo. E perché molto ben intendeva, che se con assunti falsi in natura si potevan salvar le apparenze celesti, molto meglio ciò si sarebber potuto ottenere dalle vere supposizioni.*¹

G. Galilei

È per bocca di Salviati che Galileo Galilei, nella terza giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, ha lasciato intendere come la sua adesione al sistema copernicano di descrizione dei moti degli astri si reggesse, in buona sostanza, su considerazioni di ordine estetico: certe variabili del disegno eliocentrico, come eleganza e semplicità, offrivano all'astronomo pisano le discriminanti necessarie alla formulazione di un giudizio, a due secoli dalle conferme empiriche della validità effettiva della teoria copernicana. Nella sua introduzione all'edizione italiana di *Fatto/valore. Fine di una dicotomia*, saggio pubblicato da Hilary Putnam nel 2004, Mario De Caro si avvale dell'episodio galileiano come innesco argomentativo

per ribadire la tesi scomoda, marginalizzata dall'egemonia e dal semplicismo, che risana l'antinomia tra *fatti* (oggettivi, o tali nella percezione comune) e *valori* (soggettivi e rimessi alle singolarità individuali).

"La scienza" – scrive De Caro – *presuppone i valori*”, ed in particolar modo i valori epistemici necessari alla produzione di conoscenza. Trasferendo simili considerazioni nell'ambito della critica d'arte e dell'arte in generale – un dominio, tra l'altro, non gravato dall'onere della prova – si può facilmente notare come, nel corso dell'ultimo secolo, proprio il settore artistico sia stato trattato alla stregua di una cavia da laboratorio da parte di discipline che, al netto delle inconciliabili differenze nelle premesse e nell'approccio, prevedevano, nella loro agenda, di parlare da ventriloqui in nome della scienza.

A partire dal formalismo dei “circoli” di Mosca e di Praga, entrambi animati dall'imponente figura di Roman Jakobson, passando per la Scuola di Tartu fondata da Jurij M. Lotman e autori come Saussure o Hjelmse, l'analisi linguistica e strutturale delle opere d'arte intendeva

queste ultime come *"sistemi autonomi di segni, svincolati da contenuti filosofico-religiosi e da un rapporto diretto con la realtà, e dunque come "testi" da analizzare secondo leggi costruttive del tutto immanenti alla loro genesi e composizione"*.² Rin vigoritosi nella seconda metà del Novecento, e precipuamente in area francese, grazie ad autori come Roland Barthes, l'approccio linguistico e semiotico all'opera – un metodo, a onor del vero, mai cristallizzato in un monolite disciplinare e sempre aperto a deviazioni da un certo standard – tentava di consegnare tra le mani del pubblico delle neonate civiltà di massa un prontuario, un libretto d'istruzioni per difendersi dagli artifici retorici e linguistici con cui la classe dominante esercitava il suo controllo ideologico sulla società: *"Barthes – per Paolo Fabbri – comincia a dire nella seconda metà degli anni Cinquanta che la borghesia ha accumulato sul linguaggio e sulla realtà della vita quotidiana dei significati ideologici e poi li ha, per così dire, sbiancati, rendendoli trasparenti"*.³ In una simile prospettiva, la semiotica diveniva così *"una macchina da guer-*

ra scientifica contro l'ideologia": tuttavia, come ha ribadito, tra gli altri, Massimo Carboni, *"l'immagine è una totalità coesa e continua che consta di relazioni sintagmaticamente solidali, segmentabili solo in modo parziale, inesauritivo e alla fine del tutto insoddisfacente in elementi discreti"*.⁴

Se la riduzione di un'immagine a testo risulta, al giorno d'oggi, più un vezzo intellettuale che un serio progetto scientifico, anche il contrattacco "biologista" non è esente da criticità di sorta. Dalla cosiddetta "estetica evoluzionista" alla svolta neuroestetica, il secolo che viviamo si sta configurando, almeno in questo primo quarto, nel nome di una forte reazione al paradigma culturalista del Novecento. Nella *Storia dell'Estetica Occidentale*, Fabrizio Desideri e Chiara Cantelli parlano, a buon diritto, di una *"tensione alla naturalizzazione che anima tanta parte delle scienze umane contemporanee"*.⁵ La ricerca neuroestetica, in particolar modo, "fondata" dal neuroscienziato Semir Zeki, ha scoperto, mediante la risonanza magnetica funzionale (Fmri, *functional Magnetic Resonance Imaging*) l'attivazione

della corteccia orbito-frontale del cervello umano (V1,V3 ,V5, ad esempio, segmenti che rispondono rispettivamente alle linee, al movimento e ai colori) associata al godimento di un'opera d'arte. Tuttavia, anche lungo la linea riduzionista dettata da Zeki si cela il rischio dell'incidente di percorso con l'aggravante della recidiva. In primis, nota Giuliano Lombardo in un suo contributo del 2011, *"il pericolo è che, identificando l'esperienza estetica della bellezza con quella dell'arte, si confonda l'esperienza dell'arte con la piacevolezza e la persuasione"*.⁶ In secondo luogo – è sempre Lombardo a prendere parola – gli esperimenti di neuroestetica hanno sfruttato a lungo dispositivi ingombranti e costosi, e si sono svolti in condizioni fortemente limitanti come quelle dei laboratori. Infine, le misurazioni ottenute dai processi di *brain imaging* forniscono alla scienza segnali chimici istantanei, che non tengono conto di eventuali variazioni nel breve, nel medio, e soprattutto, nel lungo periodo. Alle obiezioni mosse da Lombardo, inoltre, vanno aggiunte ulteriori riflessioni in merito al cosiddetto *framing effect*.

L'"effetto cornice" è una distorsione cognitiva, un *bias* – studiato dagli psicologi Daniel Kahneman e Amos Tversky già negli anni '80 nell'ambito delle scelte economiche – che orienta i giudizi e le reazioni degli individui in base alla "cornice" in cui essi agiscono. Nel sottoinsieme circoscritto dell'arte, il termine "cornice", al di là del riferimento immediato all'oggetto-quadro, può estendere il suo raggio di applicazione a qualsiasi contesto produttivo ed espositivo. Nel suo recente *Display*, Elisabetta Modena rievoca il monito di Daniel Buren, che nel 1971, in *Fonction de l'atelier*, avvertiva: *"Il Museo è la cornice, il supporto reale sul quale si iscrive – si compone – l'opera. È allo stesso tempo il centro nel quale ha luogo l'azione e il singolo punto di vista (topografico e culturale) dell'opera"*.⁷ A circa quarant'anni di distanza dallo scritto di Buren, Sarita Silveira, Kai Fehse, Aline Vedder, Katrin Elvers e Kristina Hennig-Fast hanno sottoposto a uno stress test il *framing effect*, cercando di verificare, tramite fMRI, difformità nella risposta neuronale a quadri astratti esposti al MoMA e provenienti dalla collezione del museo

o da un centro di educazione permanente. Nelle conclusioni del paper, pubblicato su «Frontiers in Human Neuroscience», è emerso che “le aspettative e i sistemi di conoscenza e sistemi di conoscenza modulano la percezione dell’arte visiva” e che “l’attribuzione di un valore estetico a un’opera d’arte sembra essere determinato dalle norme sociali”.⁸

Studi come quello condotto da Silveira, in definitiva, sembrano sconfessare il dogma riduzionista della neuroestetica, proprio a partire dall’insieme di convinzioni e convenzioni, di retaggi acquisiti e di esperienze personali pregresse, che si innestano su un sostrato biologico, integrandosi ad esso e ostacolando ogni progetto scientifico di misurazione – e scissione – dell’apporto delle singole “sfere”.

Se il senso comune impone, ancora oggi, di trattare natura e cultura come domini separati, e di assegnare all’uomo l’esclusività dell’accesso a quest’ultima, la verità è che – come precisato da Francesco Remotti – forme culturali sono presenti anche in altre specie animali, ed è proprio grazie a tale predisposizione naturale alla cultura che

“è stato [...] possibile innescare un processo che ha biologicamente condotto all’umanità, in quanto la cultura rientrava già tra le possibilità a disposizione di esseri che certamente non erano umani”.⁹ Una delle coppie antinomiche più riluttanti, più dure a morire, altro non è, quindi – continua Remotti – che un’opposizione tra meri “oggetti teorici” spesso scambiati per fatti concreti e delimitabili.

Prendere contezza del continuo e inevitabile scambio osmotico tra le parti equivale, nell’ambito specifico dell’indagine critica applicata alle arti visive, a rinunciare a uno sguardo onnicomprensivo e totalizzante, che abbia la pretesa di controllare la realtà, di inquadrarla da una lente specifica, qualsiasi essa sia. E a tal proposito, il critico d’arte – lo stesso critico invitato alla frugalità alimentare – deve continuare “a mangiare insalata” a patto, però, che non intenda pasteggiare in solitaria. A patto che conceda un posto a tavola anche agli altri, ai sociologi, ai neuroscienziati e agli antropologi, avviando un dialogo a più voci senza cedere alle tentazioni dell’olismo: una fatica atlantica, quella della Teoria del

Tutto, troppo grave per una sola schiena e condannata alla delusione del risultato rozzo e superficiale. “L’arte non è un’isola”: così recita il manifesto di un collettivo di divulgatrici culturali, fermamente convinte – e io con loro – che non si possa strappare un fatto artistico dalla rete di relazioni intessute con l’ambiente culturale circostante. Ma se l’arte non è un’isola, allora non basta un capitano, ed è necessario un ampliamento della flotta per pattugliare l’intero arcipelago. “Nella solitudine non ci può essere critica d’arte”,¹⁰ ha scritto Santa Nastro, ma lo spirito di cooperazione, che deve coinvolgere in prima battuta i “mangiatori d’insalata”, non può non coinvolgere anche gli altri.

- 1 G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (a cura di L. Sosio), Einaudi, Torino, 1970, p. 407.
- 2 F. Desideri, C. Cantelli, *Storia dell’Estetica Occidentale* (2008), Laterza, Bari-Roma, 2023, p. 585.
- 3 S. Traini, *Efficacia e debolezze del metodo semiotico*, 23 aprile 2018 – https://www.paolofabbri.it/recensioni-e-commenti/efficacia_debolezze_metodo_semiotico/, consultato il 28 novembre 2024.
- 4 M. Carboni, *L’occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano, 2023, p. 23.
- 5 F. Desideri, C. Cantelli, *Storia dell’Estetica Occidentale*, cit., p. 676.
- 6 G. Lombardo, *Neuroestetica e psicologia dell’arte*, Rivista di Psicologia dell’Arte, nuova serie, n. 22, 2011.
- 7 Le parole di Daniel Buren sono riportate in E. Modena, *Display. Luoghi Dispositivi Gestiti*, Einaudi, Torino, 2024, p. 122. Sulla non neutralità del contenitore espositivo, cfr. B. O’Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery space*, The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco, 1986. Poco prima, l’autrice parte dalla definizione della funzione del dispositivo data da Giorgio Agamben: “Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere” (Ivi, p. 121).
- 8 S. Silveira et al., *Is it the picture or is it the frame? An fMRI study on the neurobiology of framing effects*, «Frontiers in Human Neuroscience», 9, Ottobre 2015). Uno studio del 2016, di Mastandrea e Umiltà, ha invece provato come delle alterazioni a titoli di

quadri futuristi, apportate al fine di enfatizzare il senso complessivo di dinamismo, abbiano effettivamente avuto dei riscontri positivi tra il pubblico (S. Mastandrea, M.A. Umiltà, *Futurist Art: Motion and Aesthetics as a Function of Title*, «Frontiers in Human Neuroscience», 17 Maggio 2016).

9 F. Remotti, *Natura e cultura*, «Enciclopedia delle scienze sociali», 1996 – https://www.treccani.it/enciclopedia/natura-e-cultura_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/, consultato il 29 novembre 2024.

10 S. Nastro, *Nella solitudine non ci può essere critica d'arte*, «Artribune», 19 settembre 2023- <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2023/09/critica-dimensione-collettiva/> , consultato il 29 novembre 2024.

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».

Veronica Santi è critica d'arte e filmmaker. Utilizza la telecamera e la parola in modo interdipendente, per indagare processi artistici, narrazioni alternative, trasformazioni sociali e politiche. I suoi scritti critici sono apparsi sui principali magazine di arte contemporanea e cultura, tra cui «Artforum», «Dune», «Domus», «Exibart», «Artribune». Tra le sue pubblicazioni: *Arte In Costruzione* (2015, UAO edizioni), *Francesca Alinovi. Scritti* (con M. Bergamini, 2019, Postmedia Books), *Luisa Rabbia. The inferno broken in nine pieces* (2022, The Drawing Hall). È autrice e regista del format "Raid" nel quale ha elaborato tecniche narrative di Live-Cinema. Realizza video sperimentali e brevi documentari per gallerie, musei e artisti e collabora con Alchemilla dal 2021. Tra i suoi film *I am not alone* (2017), *Donnamafia* (2018), *Off-Identikit* (2020). Insegna Linguaggi video sperimentali presso Mohole School.

Dal 2012 al 2017 ha lavorato a New York per l'organizzazione no-profit di

arte pubblica ArtBridge. Nel 2014 ha co-fondato l'associazione Off Site Art (OSA) all'Aquila, della quale è stata Presidente e Direttrice Artistica fino al 2020.

Davide Silvilioli 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 Castelveccchi, *Gli Ori*, Silvana Editoriale.

Nicola Bigliardi è storico dell'arte, curatore e scrittore. Dopo le lauree in Economia e Storia dell'Arte, è attualmente dottorando in filosofia estetica all'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano con un progetto di ricerca multidisciplinare sulla percezione del volto. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: "Cinematics. Forme filmiche rilocate" (Postmediabooks, 2023) e "Lo spiritoso nell'arte" (Bookabook, 2021). È curatore per la StayonBoard Art Gallery di Milano ed è direttore dell'associazione "All Art Contemporary" che si occupa di progetti espositivi di arte contemporanea in contesti

storici. Tiene conferenze per Università, musei, fondazioni, gallerie d'arte, enti no-profit, ha scritto per la rivista d'arte «L'essenziale Studio Journal» e collabora con le associazioni "Amici del Quartetto Guido A. Borciani" e "Baldus 77".

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.

Veronica Budini è dottoranda in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Roma, Tor Vergata. Si occupa di storia dell'arte e delle immagini della seconda metà del Novecento in relazione alle arti performative, con particolare attenzione allo studio di strategie per la valorizzazione delle fonti archivistiche. Nell'ambito della ricerca di dottorato ha indagato gli archivi di alcuni spazi di sperimentazione della città di Torino tra il 1966 ed il 1969, collaborando con gli archivi della Fondazione Polo del '900. Ha pubblicato su riviste come «Sculptures», «Press Universitaire de Paris Nanterre» e «Arabeschi». Rivista di Studi su Letteratura e visualità." Contestualmente alla ricerca accademica, lavora nella progettazione culturale con l'associazione *Tumulti Culturali* APS di Torino.

Andrea Bardi è 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

