



ClassicoContemporaneo.eu



G.B. PALUMBO EDITORE

[home](#)

[chi siamo](#)

[archivio ▾](#)

[aggiornamenti ▾](#)

[interviste](#)

[network ▾](#)

[biblioteca di CC](#)

Rivista online di studi
su **antichità classica** e cultura contemporanea
In collaborazione con la Consulta Universitaria di Studi Latini

n. **2**

rivista annuale
anno 2 · numero 2
anno 2016

Indice

orizzonti

CHRISTIANE REITZ

Burning for Rome. The fortunes of Mucius Scaevola 1

GABRIELLA DE MARCO

*Sull'avvio del canone negli studi di storia dell'arte contemporanea nell'era
della globalizzazione digitale. Spunti da uno scritto di Cesare Segre* 13

PrESEnzE CLASSiCHE

◆ SCENA

GIOVANNI CIPRIANI

Tradurre a passo di danza: Ovidio e Arianna in scena 1

diSCuSSioni

FRANCESCO URSINI

Il punto sulla crisi..... 1

riCErCA E SPERimEnt AzionE didA ttiCA

ANTONELLA BORGIO

Ovidio a scuola: una proposta didattica e una provocazione 1

ALESSANDRA VALENTINI, ANDREA CERICA MANUELA PADOVAN, ALBERTO PAVAN

Intrecci 2015: la ricerca in classe 6

PIETRO ROSA

*Qualche riflessione sull'esperienza delle Olimpiadi nazionali delle lingue
e civiltà classiche*..... 14

GIANCARLO SAMMARTANO

La scuola di teatro che vorrei..... 26

Gabriella De Marco

*Sull'avvio del canone negli studi di storia dell'arte contemporanea nell'era della globalizzazione digitale.
Spunti da uno scritto di Cesare Segre*

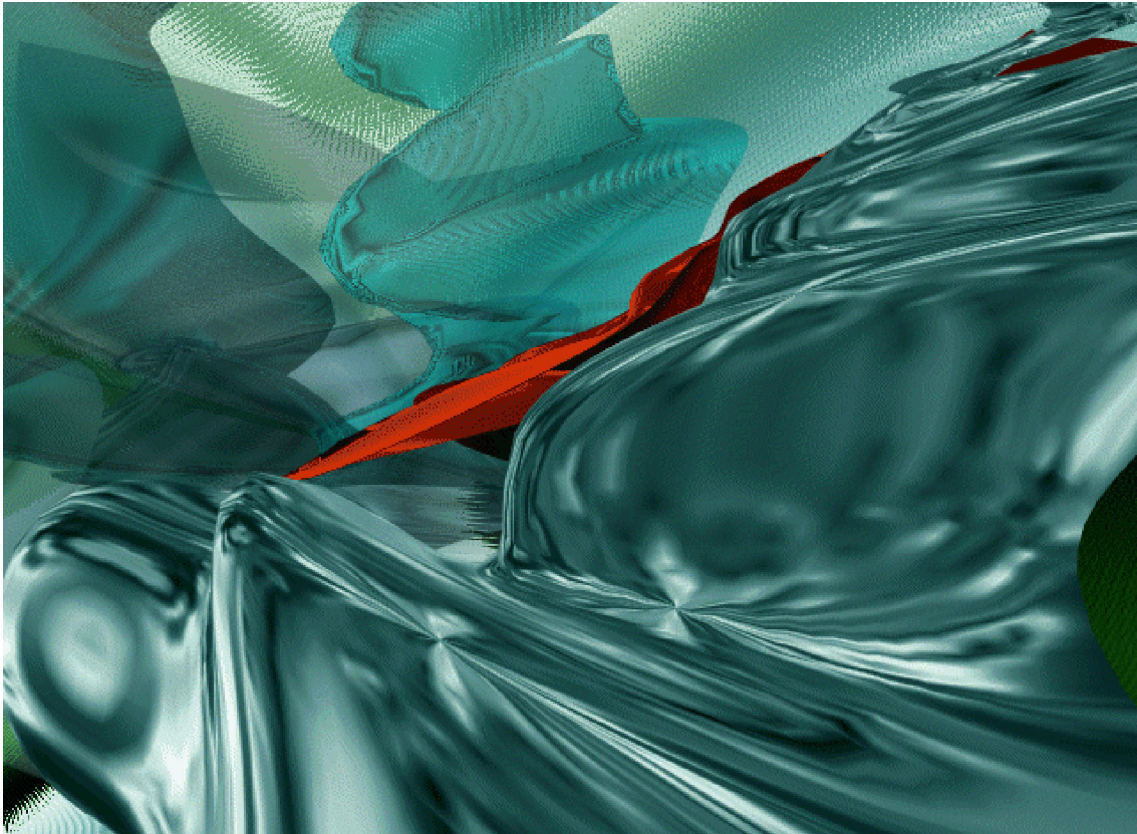
Abstract

Il saggio propone un ragionamento sull'interazione, sempre più diffusa nella pratica artistica attuale, tra l'autore e il fruitore nella realizzazione dell'opera d'arte. Interazione, coinvolgimento da parte di un pubblico più o meno consapevole, che, certamente, può ritenersi per le arti visive ormai una pratica acquisita ma che, tuttavia, può aprire, se non nuove prospettive, nuovi interrogativi. Secondo l'autrice, infatti, lo storico dell'arte, intervenendo sulla contemporaneità, non può ignorare, nell'epoca dell'intermedialità, nei tempi dell'abbattimento delle frontiere tra i vari generi artistici, nella realtà di una comunità culturale che deve confrontarsi, inevitabilmente, con il web e particolarmente con il web 2.0, espressione delle reti sociali, quella che Segre ha definito come «paternità frazionata» dell'opera d'arte. Ha senso parlare ancora, quindi, alla luce di questi cambiamenti, di fronte a questa nuova tipologia di proposte e in un'età definita ormai come interattiva, di autore e di opera? E, infine, proprio sulla scia di questi cambiamenti, le parole e le modalità d'intervento della critica militante devono darsi un nuovo statuto?

The essay offers a reasoning on interaction between the author and the audience in the artwork's creation, more and more common in current artistic practice. Interaction by a public more or less conscious, which can be now considered an assimilated practice for the visual arts but which, however, may open, if not new perspectives, new questions. According to the author, in fact, the art historian who intervenes on contemporaneity cannot ignore what Segre has defined as artwork's «paternità frazionata», considering that we are in the intermediality era, in the times of abolishing borders between the various artistic genres, in a cultural community that must inevitably confront, with the web, and particularly with the web 2.0 social networks' expression. Then does it still makes sense, in light of these changes, in front of this new kind of proposals and in an age now defined as interactive, to talk about of author and artwork? And finally, just in the wake of these changes, does militant criticism' words and action modalities must give themselves a new statute?

Cesare Segre in *Quanto vale e quanto dura il canone*, pubblicato nel 2007 sulle pagine di «Critica del testo», si era posto con ammirevole preveggenza, sulla scia di Harold Bloom, la questione dell'avvio del canone negli studi di letteratura contemporanea interrogandosi, in una pregnante riflessione ricca di spunti anche per la storia dell'arte, sull'opportunità di ricorrere alla nozione di canone riguardo a molte tendenze della ricerca attuale, così come questa è stata utilizzata sino a oggi. Ovvero canone inteso nell'accezione di forma, di modello pronto per entrare nel repertorio ufficiale della letteratura e dell'arte¹.

¹ SEGRE (2007). Qui mi riferisco al testo poi pubblicato nel volume di SEGRE (2012). Lo scritto del filologo, unitamente al contributo di RODOTÀ (2013), è alla base delle mie riflessioni. Riflessioni avviate già a partire



Ida Gerosa, *Ami24*, 1998, frame di video di computer art usato per installazioni.

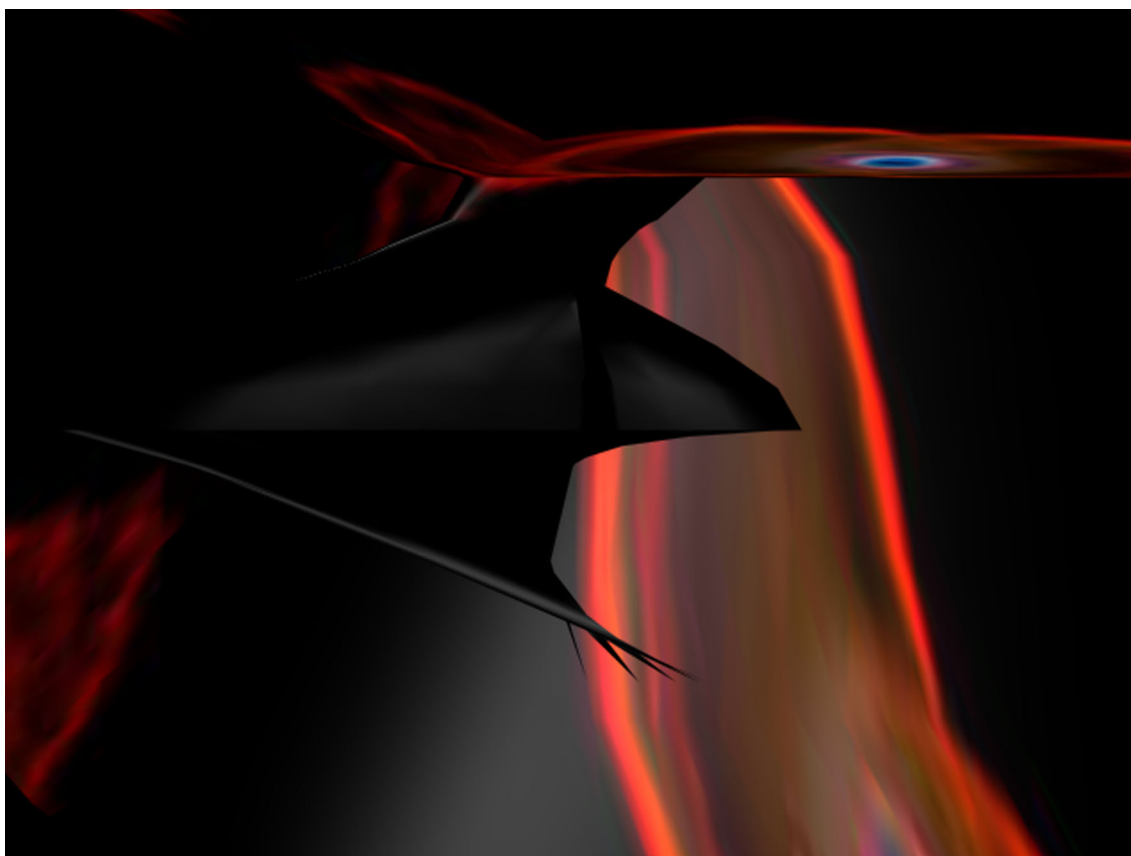
Ciò proprio tenuto conto di quei mutamenti avvenuti nella cultura del Novecento.

Innanzitutto la rottura, conclusasi nel corso del XX secolo, di quegli schemi monofunzionali² a favore di esperienze extra-artistiche volte verso una linea di sperimentazione senza barriere che si è appropriata di forme di socialità un tempo negata. Una rottura che ha avuto un forte impatto nella cultura del XX secolo e, in particolare, nella ricerca visuale, divenendo modello e condizionando, in ampia parte, anche quella in corso.

Mi riferisco a quelle linee ascrivibili all'area delle avanguardie artistiche del primo e del secondo Novecento, alla cui base vi è il superamento dell'idea di opera d'arte intesa come unità, come sintesi tra universale e particolare e la contestazione, seppur non priva di aspetti contraddittori, del concetto di arte inteso come istituzione. Categoria, questa, in

dai primi anni del 2000 in un mio saggio sul museo, il mercato e la videoarte, DE MARCO (2000), e che nel tempo si sono arricchite di letture e riletture su contributi, a mio avviso, ineludibili per l'argomento trattato in queste pagine. In particolare, punto di riferimento per me fondamentale che ha accompagnato, negli anni, non solo i miei studi sulle avanguardie storiche del Novecento ma la mia pratica di critico militante è stato il volume *Teoria dell'avanguardia* di BÜRGER (1974), a cui vanno aggiunte le pagine di Walter Benjamin. Per quest'ultimo invio a BENJAMIN (1934) e BENJAMIN (1936).

² Volendo individuare dei precedenti è opportuno ricordare sulla scia di Walter Benjamin e dei suoi contributi sulla letteratura barocca, la distinzione tra allegoria e simbolo, tra totalità e frammento avviata a partire dal XVII secolo. Rimando pertanto a BENJAMIN (1928) (dissertazione presentata per l'abilitazione presso l'Università di Francoforte nel 1925).



Ida Gerosa, *Futuro*, 2009, frame di video di computer art usato per installazioni.

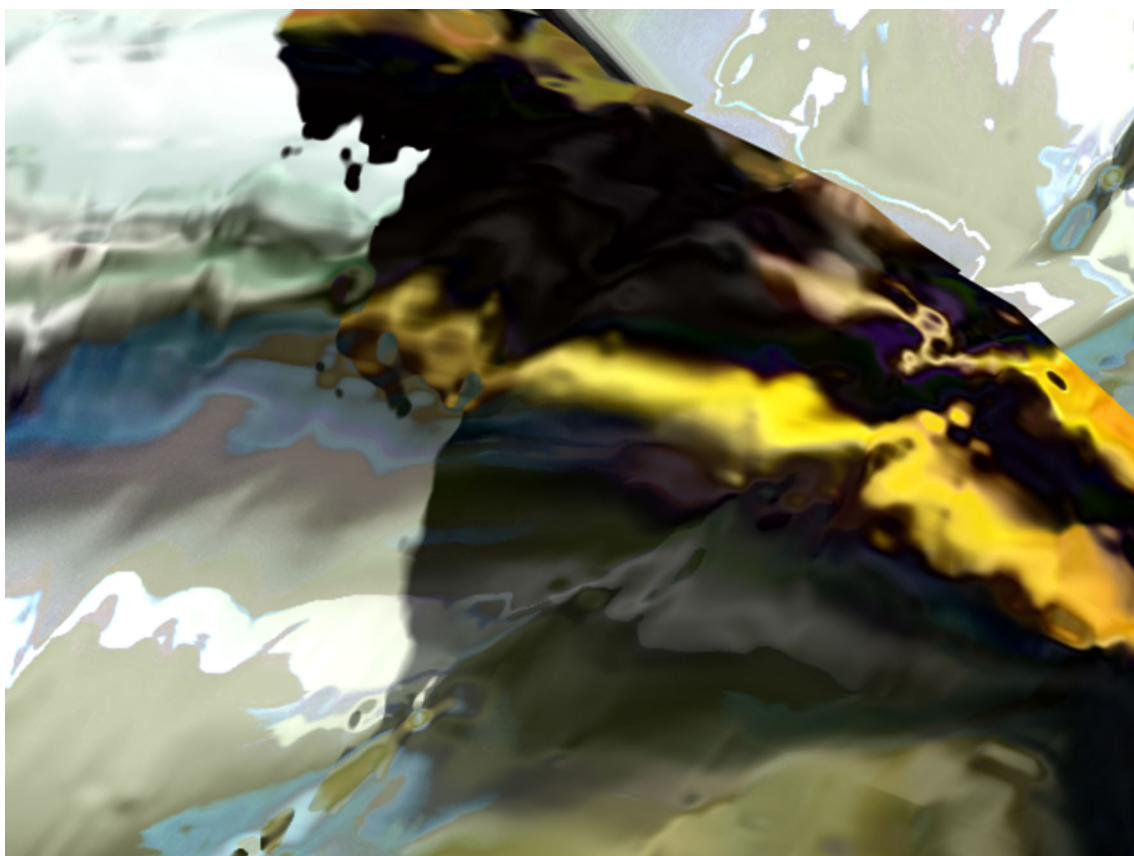
cui confluiva la totalità dei rapporti di produzione, distribuzione e ricezione dell'opera.

Arte come istituzione che, secondo quanto ha scritto Peter Bürger in *Teoria dell'Avanguardia* continua, certo, a esistere seppur riadattata a un mutato sistema della cultura ma che, tuttavia, rispetto al passato è stata minata alle fondamenta, come bene dimostrano i *ready-mades* di Duchamp o l'idea chiave surrealista di una poesia fatta da tutti³.

Se, infatti, per Marinetti e i futuristi a essere morta era «l'arte passatista», con Marcel Duchamp e Dada e poi, successivamente secondo Arthur Danto, con Warhol e la pop art si avvia quel processo di «avvicinamento/identificazione» tra realtà e arte che riassumo con le parole efficaci di Rüdiger Bubner come «estetizzazione del mondo»⁴.

³ BÜRGER (1974). Consapevole delle colpevoli omissioni bibliografiche sul tema della modernità e dell'avanguardia accenno, soltanto, al contributo ineludibile della teoria estetica di Adorno e alle riflessioni di Habermas su arte e impegno sociale, rinunciando – per comprensibili motivi – a indicazioni bibliografiche dettagliate. Indicazioni per cui rimando al citato volume di Bürger. Qualsiasi ragionamento sulla modernità, l'avanguardia, il canone e la contestazione del canone non può ignorare, infine, anche il dibattito avviato dal pensiero postmoderno. Impossibile, in questa sede, ripercorrerne seppur sinteticamente i passaggi più salienti. Qui cito soltanto BAUDRILLARD (1979) e LYOTARD (1979). Di Lyotard ricordo, ancora, proprio in una prospettiva storico-artistica e alla luce delle trasformazioni di cui scrivo in questo contributo, la mostra curata con T. Chaput, *Les Immatériaux*, tenutasi a Parigi, presso il Centre Pompidou nel 1985.

⁴ Riguardo Filippo Tommaso Marinetti, invio, pur rinunciando a un elenco esaustivo, al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in MARINETTI (1996², 54). Per Danto mi riferisco a DANTO (1992) e DANTO (2010).



Ida Gerosa, *Barcaccia*, 2010, frame di video di computer art usato per installazioni.

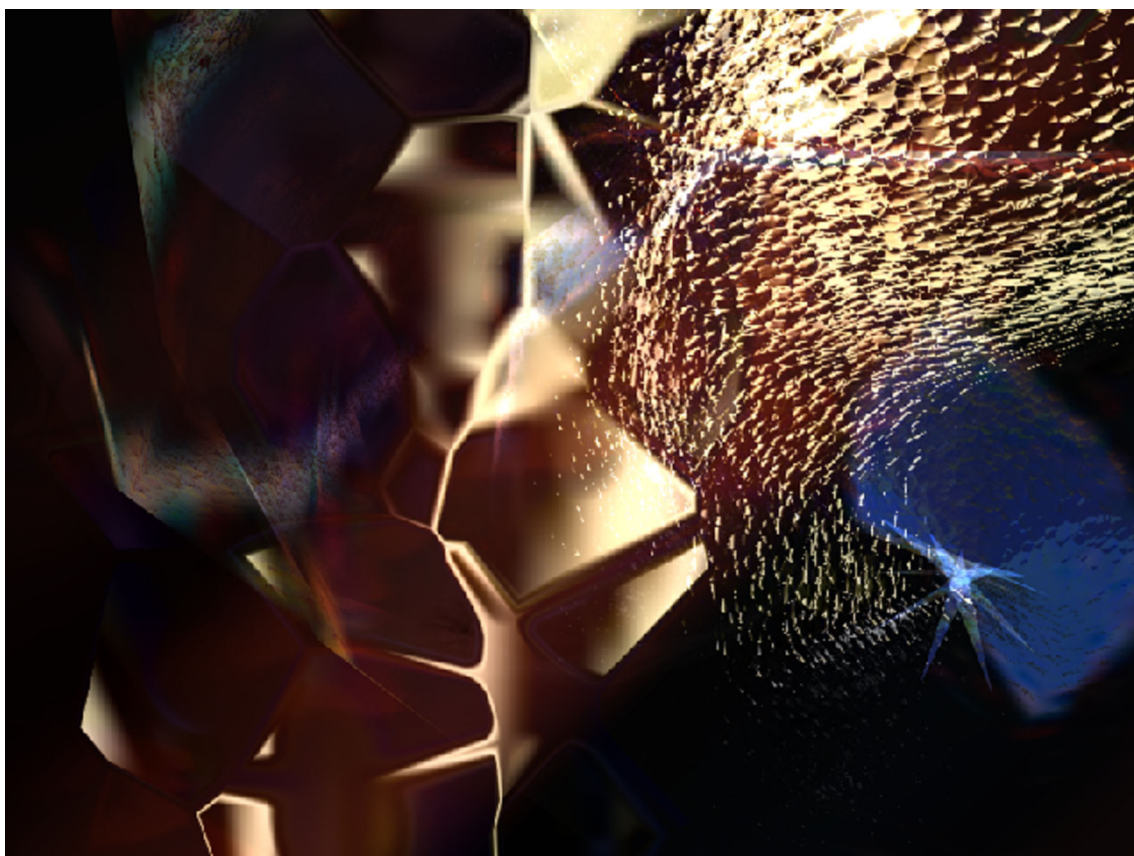
Penso, ancora, per continuare con questa sintetica carrellata che non ha alcuna pretesa di esaustività, alla linea che procede dal lettrismo e dall'internazionale situazionista, e quindi Isidore Isou e Guy Debord, sino a fluxus, movimento, quest'ultimo, che ha teorizzato la necessità di catturare nell'opera d'arte il gesto quotidiano, il flusso di esperienze in cui tutti possano sentirsi protagonisti partecipi alla realizzazione di un'opera. Per non tacere, infine, della lezione di Joseph Beuys e delle ricerche performative sino, per proporre un altro emblematico esempio, al versante dell'arte concettuale⁵.

Il ragionamento di Segre, dunque, apre, per lo meno nel contesto degli studi di storia dell'arte contemporanea, se non nuovi fronti metodologici, certamente nuove prospettive, costringendo ad aggiustamenti mirati in considerazione, anche, dell'incalzare, da più direzioni, di molti cambiamenti⁶. Realtà ormai ineludibili che caratterizzano, oggi,

Per le avvincenti riflessioni di Bubner invio a BUBNER (1989).

⁵ Non è intenzione di questo scritto tentare di disegnare un quadro esaustivo dei movimenti, delle poetiche e dei contributi critici e teorici. Rinviando, pertanto, ad altre sedi specialistiche ricordo DEBORD (1967). Per quanto riguarda, invece, il lavoro di Joseph Beuys "nume tutelare", insieme a Duchamp e Warhol, di molta ricerca internazionale contemporanea cito soltanto *I like America and America likes me*. Di Kosuth tra i più filosofici esponenti dell'arte concettuale, movimento che rifiuta definitivamente lo statuto mimetico proprio della ricerca figurativa, invio a KOSUTH (1969).

⁶ Va ricordato il contributo dello storico dell'arte BELTING (1983), poi ripubblicato negli anni Novanta e ar-



Ida Gerosa, *E la luce fu*, 2011, frame di video di computer art usato per installazioni.

l'operatività del fare arte e della critica, condizionando i modelli di comunicazione e ricezione⁷.

Mi riferisco, in particolare, alla dimensione ormai globale e digitale propria della società contemporanea che si riflette, inevitabilmente, sul sistema della cultura, determinando, paradossalmente, in un mondo sempre più complesso, modalità di comunicazione e fruizione sempre più veloci e al tempo stesso semplici.

Così, per entrare nel merito delle poetiche artistiche dei nostri anni, in un'epoca di multimedialità, di intermedialità e, aggiungo, di interattività⁸ qual è la nostra, è sempre

ricchito di nuove considerazioni, cfr. BELTING (1995). Lo studioso vi affermava non che la disciplina avesse esaurito il suo corso ma che si era concluso quel sistema unitario impostosi sino all'età moderna. Pertanto nell'attualità, secondo Belting, sono possibili solo osservazioni parziali e racchiuse all'interno di più storie dell'arte. Dello stesso autore, ineludibile in una riflessione sul canone e sull'avvio del canone: BELTING (2008). Per un inquadramento generale sulle teorie artistiche dal XIX secolo ai nostri giorni segnalo ANDINA (2012).

⁷ Ho scritto, in diverse sedi, sul sistema dell'arte in Italia e sui meccanismi che regolano la comunicazione. Invio, in particolare, all'ambiente digitale *Note a margine* presente in *Agave. Contributo allo studio delle fonti della storia dell'arte contemporanea* di cui sono responsabile scientifico e consultabile all'indirizzo www1.unipa.it/agave/.

⁸ Mi sono occupata di multimedialità e intermedialità nell'ambito del convegno nazionale interdisciplinare da me curato nel 2001 per l'Ateneo di Palermo. Invio dunque a DE MARCO (2002). Per quanto concerne un



Piero Gilardi, *Connected Es*, 1998, installazione interattiva computerizzata.

più difficile, se non arduo, mantenere sia le frontiere tra i vari generi artistici sia il punto di vista dell'autore unico con l'avvento di quello che, efficacemente, Pietro Montani ha definito come «il fruitore cooperante»⁹.

Del resto, già Cesare Segre ne aveva accennato nel suo contributo sulla paternità frazionata individuata come un nuovo aspetto del fare artistico dei nostri tempi¹⁰. Un'intuizione importante, da parte del filologo e da me accennata in un mio scritto del 2000 e poi ripresa nell'ambito di un convegno sulla critica d'arte in Italia, dove ho proposto alcune riflessioni proprio intorno al concetto di paternità frazionata. Tema a mio avviso attuale e da me analizzato, in quell'occasione, sotto il profilo del metodo negli studi di storia dell'arte contemporanea¹¹.

punto di vista sulla ricerche artistiche del XX secolo e su quelle in corso e, particolarmente, sul significato di interattività segnalò, pur rinunciando a un quadro completo, i contributi di STUDIO AZZURRO (2010), VERCELLONE (2013) e MONTANI (2014). Sull'intermedialità si veda ancora MONTANI (2010). Sono intervenuta sull'argomento nell'ambito del convegno: "Parola d'artista". *Intermedialità dell'arte contemporanea e sue forme di comunicazione*, giornata di studi internazionale a cura di G. Salvatori per la Seconda Università degli Studi di Napoli e per la Sisca (Società italiana di Storia della critica d'arte), Santa Maria Capua Vetere, 11 dicembre 2014. Per il titolo del mio intervento rimando alla nota 11 di questo scritto.

⁹ MONTANI (2014, 66).

¹⁰ SEGRE (2012, 151-52).

¹¹ Lo scritto del 2000 a cui mi riferisco è indicato alla nota 1 a cui rimando. Per il citato convegno invio alla nota 8 di questo testo. Il titolo del mio intervento era il seguente: "Il sussurro del mondo": quando la



**Piero Gilardi,
Shared emotion,
2000, installazione
interattiva com-
puterizzata.**

Tuttavia, concretamente, all'interno della paternità frazionata possono rientrare sia quelle poetiche che includono la firma di più autori sia quelle ricerche che, potenzialmente, prevedono il coinvolgimento del pubblico nella realizzazione di un'opera. In quest'ultimo caso non mi riferisco, come è prevedibile, soltanto alla computer art e alle installazioni multimediali che nell'utilizzo di nuove tecnologie vantano, pur con delle eccezioni, sempre una firma autoriale¹², quanto, piuttosto, a quegli interventi che, se pur attribuibili alla regia di un autore riconoscibile, coinvolgono il pubblico sino a farne una sorta di co-

realtà si rappresenta per frammenti. Sul rapporto tra autore ed opera collettiva e sul concetto di paternità frazionata. Spunti di riflessione da Cesare Segre e, ancora, da Cees Nooteboom.

¹² Penso, in particolare, al lavoro di Mario Sasso e Ida Gerosa, artisti sicuramente annoverabili tra i pionieri della computer art. Per i riferimenti bibliografici segnalo, pur rinunciando a ogni approfondimento sull'argomento, BORDINI (2004).



(sin.) Piero Gilardi, *Ipogea*, 2010, installazione interattiva computerizzata;
(des.) particolare: foto dell'interno.

autore¹³. Come accade al versante ascrivibile a quell'area definita come tecno-estetica che privilegia all'opera compiuta la realizzazione di processi aperti e per statuto in divenire.

Pietro Montani include in questo ragionamento le realizzazioni del gruppo milanese Studio Azzurro e in particolare il *Museo laboratorio della mente* pensato per gli spazi dell'ex ospedale psichiatrico romano di Santa Maria della Pietà, dove il livello di interattività prevede che il visitatore sia autorizzato a interrompere il flusso di immagini proposto intervenendo direttamente nell'opera¹⁴.

Ciononostante, l'installazione, a mio parere, allo stato attuale, pur se incunabolo di cambiamenti più drastici, non scalfisce definitivamente lo statuto autoriale e la responsabilità dei suoi ideatori. L'opera, infatti, pur nel suo essere non solo in divenire ma mutevole, anche, nell'immediato, proprio perché interagisce con lo spettatore, viene comunque ascritta, nel linguaggio della critica, a Paolo Rosa e al gruppo milanese.

¹³ A riguardo è necessaria una precisazione: interattività non significa necessariamente, o soltanto, il ricorso a tecnologie digitali, ma può comprendere opere realizzate tramite video, fotografia, performance e che prevedono il coinvolgimento più o meno attivo del pubblico. Gli esempi potrebbero essere molti e diversificati: ricordo Piero Gilardi tra i precursori in Italia dell'arte interattiva, Michelangelo Pistoletto, Luca Patella, Michelangelo Lupone. Per la generazione successiva, cito rinunciando a un lungo elenco per non incorrere in un inventario, Cesare Pietroiusti, Gennaro Castellani e il lavoro recente di Silvia Stucky. Per il contesto internazionale e pur nella diversità delle poetiche, rimando ad Anish Kapoor e, in particolare, al suo *Cloud Gate*, un intervento "monumentale" realizzato, tra il 2004 e il 2006, per il *Millenium Park* di Chicago, e ancora Marina Abramović. È d'obbligo ricordare, infine, volendo individuare dei precedenti che lo "schiaffo al gusto del pubblico" teorizzato da Marinetti e i futuristi acquista alla luce di molte delle poetiche affermatesi nelle ricerche figurative successive, il significato ben più ampio della sola provocazione. Per l'interattività nella ricerca figurativa attuale dove il pubblico non è più solo spettatore cito, nell'impossibilità di fornire in queste pagine un panorama dettagliato dei contributi sull'argomento: MATTEI (1998), BODEI (2004), AGAMBEN (2006) e TOMEI (2006). Rilevante per l'apertura sulle ricerche contemporanee anche il contributo di BOURRIAUD (1998).

¹⁴ MONTANI (2014, 74). Si veda, inoltre, DE MARCO (2000).



Piero Gilardi, *Noi come puzzole*, 2013, l'esperienza all'interno, installazione interattiva computerizzata.

L'interattività, dunque, pur quando si è di fronte a una responsabilità intellettuale riconoscibile, deve spingere il critico a ricollocare, secondo un diverso statuto le realizzazioni prodotte nell'ambito di questi versanti di ricerca?

E che dire, ancora, a proposito di quell'insieme di materiali fluttuanti accessibili in rete, spesso promosso come libero e alternativo rispetto al mercato e al sistema ufficiale dell'arte ma parcellizzato, frammentario e sovente appiattito negli schemi non necessariamente innovativi dei social network?

Situazioni, queste appena citate, certo diverse tra loro ma su cui occorrerà interrogarsi non solo in funzione del presente e dell'immediato futuro ma, come sempre accade, anche, in considerazione della storia dell'arte ufficiale, ormai storicizzata.

La storia dell'arte come la storia della letteratura, della musica o del teatro è, anche, una storia di canoni che organizzano e che dispongono in prospettiva, secondo gerarchie culturali, i testi, le opere, le personalità.

Il canone è spesso frutto, espressione del gusto dominante e perciò soggetto a cambiare nel tempo come dimostra la ricezione del futurismo, al centro, per evidenti ragioni, negli anni dopo la Seconda Guerra Mondiale di una sorta di rimozione destinata, poi, a ribaltarsi nel tempo. Oggi, infatti, il movimento è considerato sia nelle sedi specialistiche sia sul fronte dell'offerta espositiva e del mercato tra le tendenze d'avanguardia più incisive e significative del Novecento.

Ma ciò non deve, in linea generale, suonare come un anatema: la comunità culturale elabora, accoglie, si riconosce, più o meno parzialmente, in un canone sottoposto sovente, nel tempo, a modifiche e ad alterne fortune.



Studio Azzurro, *Museo Laboratorio della mente*, Santa Maria della Pietà, Roma (courtesy Studio Azzurro).

Come accade o può accadere, oggi, proprio nell'era digitale, a quelle sperimentazioni pur frammentarie e spesso tra loro indipendenti a cui prima accennavo, che ci costringono a rileggere alcune posizioni ritenute se non inossidabili perlomeno acquisite.

La critica d'arte, al di là dello stupore e della meraviglia o del suo contrario, ovvero un'incomprensibile refrattarietà nei confronti di tutto ciò che è legato ai social network, diversamente da altre discipline, non si sta ancora interrogando adeguatamente sulle diverse prospettive e sulle ripercussioni che le nuove tecnologie dell'immagine possono avviare. Naturalmente, ciò non significa che in questi anni non siano stati pubblicati contributi interessati sull'argomento: tutt'altro! Ciò che è mancato, e ancora manca, è una riflessione collettiva da parte degli studiosi e degli artisti su questo nuovo aspetto, ovvero sulla separazione tra arti e tecnica, ormai, probabilmente, in molte ricerche visuali in corso, superata¹⁵.

Certo, si tratta di un discorso complesso e tutto da verificare, proprio perché deve confrontarsi con sperimentazioni in atto dalla natura proteiforme e spesso ricca di insidie.

Quali dunque le insidie o perlomeno le contraddizioni?

¹⁵ Molti i contributi sull'argomento che tuttavia, come osservo nel testo, non fanno ancora "sistema"; ovvero non incidono, a mio avviso, sulla presa d'atto collettiva di alcuni cambiamenti in atto. Naturalmente si tratta di contributi di diversa natura, differente spessore e che quindi in un'ottica di storia della critica andranno esaminati singolarmente. Qui segnalo BOURRIAUD (1998). Rimando, inoltre, per il versante della critica d'arte, alle note 8, 11, 12 e 13 di questo scritto.



Studio Azzurro, *Museo Laboratorio della mente*, Santa Maria della Pietà, Roma (courtesy Studio Azzurro).

Basti pensare, per tornare a occuparsi dell'impatto del web sul linguaggio visuale e sulle parole della critica d'arte, al fatto che se nella pratica del XX secolo, visivo e sonoro, analogico ed elettronico, cartaceo e digitale da tempo spesso si sono sovrapposti coesistendo, talvolta, all'interno di una singola opera, come nel caso della poesia visiva e sonora o presenti, pur se in forma diversa, nel percorso di uno stesso autore, nell'era del web e delle applicazioni, c'è il rischio concreto di trovarsi di fronte a opere legate a una sorta d'imprenditoria anonima o, comunque, non sempre libera, alternativa, rispetto al sistema economico, politico e della cultura.

Questo perché sovente il web, involontariamente o volontariamente, è mosso da leggi e/o da intenzioni di potere nonostante la facciata libertaria. «Tecnocrati» da una parte, osservava Segre, «pubblicitari» dall'altra¹⁶.

Google, ad esempio, come è noto, non è soltanto una potente multinazionale ma, nel suo essere riferimento quotidiano di milioni di utenti muove conoscenza, informazione e relazioni sociali al punto che si può scrivere, come per Facebook, dell'esistenza di una sorta di "stato a rete", con un forte impatto interlocutorio e contrattuale sul fronte della politica e delle scelte dei governi. Si è di fronte, in definitiva, al verificarsi di un policentrismo economico, culturale, sociale di differente natura rispetto alla dimensione pur internazionale in cui eravamo immersi nel secolo scorso.

Così, quest'accelerazione continua a cui siamo sottoposti, sollecitata da quel vero

¹⁶ SEGRE (2012, 151).

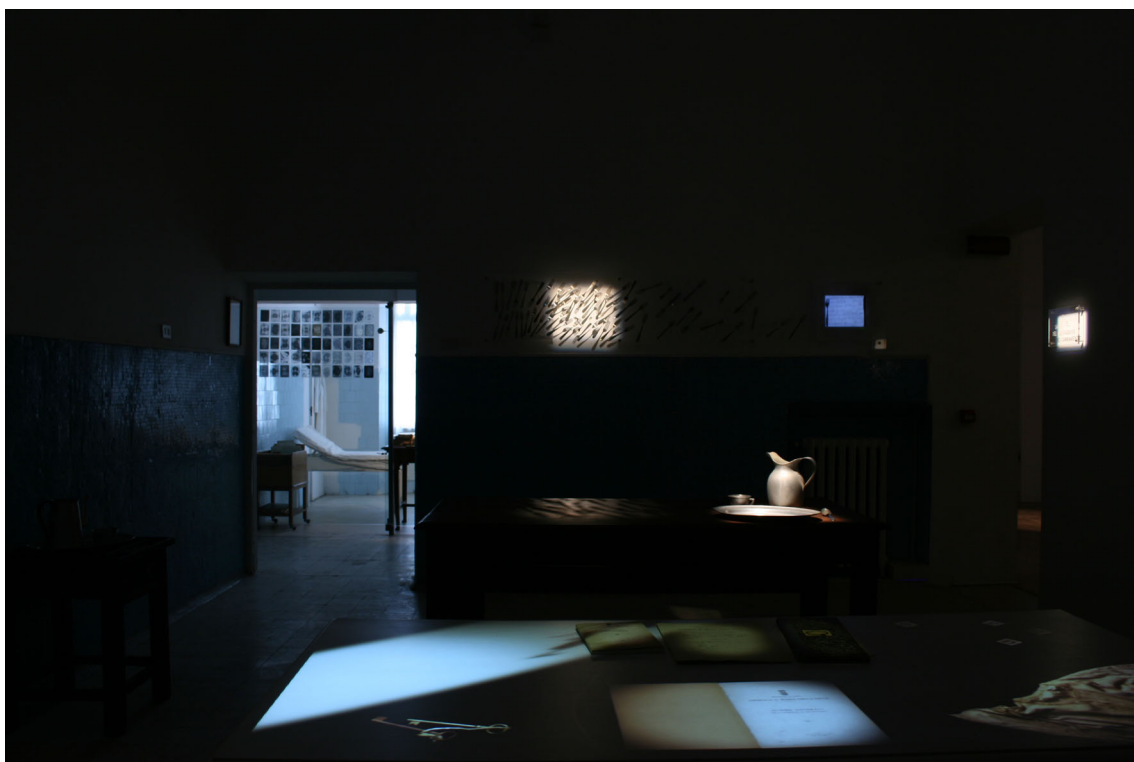


**Studio Azzurro,
Museo Laboratorio della
mente, Santa Maria della
Pietà, Roma (courtesy
Studio Azzurro).**

e proprio tsunami rappresentato dal web, inteso come “fenomeno” dal forte quanto innegabile impatto dal punto di vista antropologico, può contribuire a modificare alcune modalità che riguardano sia il mestiere dello storico dell'arte sia il fronte delle poetiche.

Come ha scritto Stefano Rodotà ne *Il mondo nella rete. Quali i diritti, quali i vincoli* il passaggio dal web 1.0 al web 2.0, quello delle reti sociali, ha sancito, concretamente, la trasformazione di un web statico in un web dinamico caratterizzato dall'interazione con l'utente configurando una dimensione nuova rispetto al rapporto tra democrazia e diritti¹⁷. Dimensione nuova per la qualità dei soggetti che sono in grado di articolare in modo differente le relazioni sociali.

¹⁷ RODOTÀ (2013, 7). Soggetto continuamente a nuovi contributi è l'argomento sulla democrazia in/della rete. Inviando ad altre sedi specialistiche ricordo per una panoramica esaustiva quanto aggiornata i contributi di BURGESS-GREEN (2009) e CARDON (2010).



Studio Azzurro, Museo Laboratorio della mente, Santa Maria della Pietà, Roma (courtesy Studio Azzurro).

Il ragionamento di Rodotà, inoltre, ci fa notare, proprio perché all'interno di un pensiero giuridico, come il web innovi profondamente le modalità della presenza delle persone, dei cittadini sulla scena pubblica.

Una constatazione che porta acqua sia al mulino della riflessione di Segre sia alla mia, sottolineando come la tecnologia possa contribuire a sottrarre potere, ovvero capacità interlocutoria, a quelli che un tempo erano i grandi soggetti di riferimento quali i partiti, la Chiesa, i sindacati, le istituzioni, e facendo sì che la vita invada in modo nuovo, tutto da capire nelle sue contraddizioni, le relazioni sociali e politiche ridefinendo la sfera pubblica e quella privata.

Il 1 novembre del 2014¹⁸, per proporre qualche dato, il web nella sua complessità aveva registrato tre miliardi di fruitori, variamente distribuiti tra aree geografiche, generazionali e sociali. Una crescita esponenziale destinata, come auspico, ad allargarsi e costituita, certamente, da un'utenza non ristretta al solo ambito umanistico e caratterizzata da quel rumore di fondo continuo a cui, tuttavia, il mondo della cultura non può sottrarsi¹⁹.

¹⁸ LUNA (2014, 26). Per aggiornamenti si veda: www.eventreport.it/stories/mercato/105678: *Il digitale in Italia e nel mondo: i numeri di web e social a inizio 2015* (ultimo accesso: 7 dicembre 2015) e www.wearesocial.it/blog/2015/01/ (ultimo accesso: 7 dicembre 2015).

¹⁹ Il rapporto con le tecnologie digitali e il versante dell'interattività offre interessanti apporti provenienti dal fronte della museologia. Segnalo, a proposito, il Museo Van Gogh di Amsterdam che nel predisporre il nuovo allestimento degli spazi espositivi si è avvalso, nella fase preliminare di riordino e progettazione, dei

La storia di un lavoro senza io

Leggi:

<https://silviastucky.wordpress.com/2015/07/05/senza-io-2006-2014-2015/>**Scegli il frottage della tua foglia! *****Entra nel progetto.****Diventa parte integrante dell'opera.**

Silvia Stucky, *La storia di un lavoro senza io*, 2006-2016, invito a diventare parte dell'opera attraverso la scelta di un frottage.

Si amplificano, così, sul fronte del fare artistico, sul piano del costume, della comunicazione e della ricezione culturale, quelle forme di coralità, di condivisione, di protagonismo, di anonimato, di partecipazione democratica, di strumentalizzazione che fanno parte di quella che ormai, con un termine fortunato quanto abusato, è stata definita come “società liquida”.

Molte, dunque, per tornare all'argomento principale di questo scritto, le componenti, sebbene non sempre compresenti, che pesano sui cambiamenti in corso nell'operatività della ricerca visuale attuale e, soprattutto, nel linguaggio, nella comunicazione dell'arte contemporanea e, di riflesso, nella disciplina.

Tra queste una da non sottovalutare. Se, infatti, per tutto il XX secolo il canone vigente, pur nella visione internazionale, era quello occidentale, oggi la globalizzazione digitale ha conferito a civiltà considerate lontane un nuovo ruolo nel sistema.

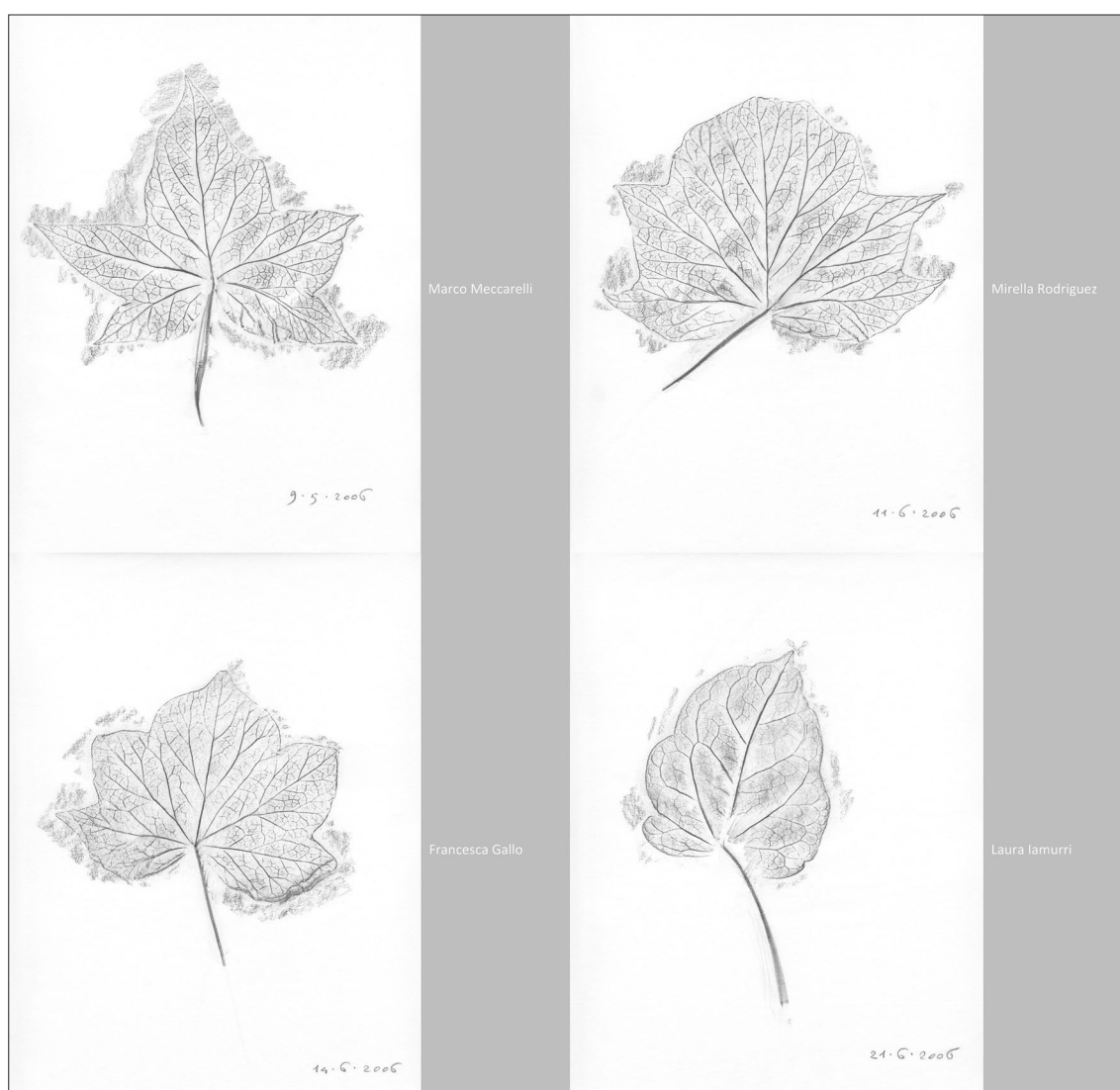
Ciò significa che «il racconto della storia», per citare una felice espressione di Segre, dovrà tenerne conto, altrimenti ogni comunità rischierà di chiudersi, come osservava lo studioso, nella propria bandiera culturale dando luogo così a ghetti non comunicanti²⁰.

Il problema dell'avvio del canone s'interseca, dunque, con le questioni sempre presenti sul piano storiografico, del giusto equilibrio tra quella che per la storia dell'arte del passato era definita come dimensione universale, poi internazionale e, ormai, globale con il fronte cogente di quella che oggi è definita come interculturalità.

Ciò non vuol dire, tornando alle questioni di metodo, che sia lo studioso sia l'artista debbano rinunciare alla pratica della recensione e del testo critico. Ma al tempo stesso è vero, che in un mondo sempre più connesso bisogna porsi la domanda se non sia il caso

social network per capire quali fossero i nuclei tematici che potevano rendere più interessante al pubblico la visita del museo. Sono stati realizzati, in tal modo, dei pannelli didattici che hanno tenuto conto, anche, delle esigenze del fruitore e dedicati ai temi “più sentiti” della vicenda dell'artista.

²⁰ SEGRE (2012, 151).



Silvia Stucky, *Senza io*, 2006-2016, esempi della sequenza dei *frottage* di novanta foglie di edera, ognuno associato al nome della persona che lo ha scelto.

di elaborare nuove forme di comunicazione unite a un diverso modo di pensare il testo critico e se questo abbia ancora senso, così come è stato formulato sino ad oggi.

Se è, pertanto, sempre più necessario, urgente, inserire il lavoro del singolo artista o l'analisi del contesto nazionale e persino locale all'interno di una visione ormai globale, questo va fatto non appiattendosi soltanto sull'ufficialità di sistema né "avvolgendosi" nel mero esercizio della seppur raffinata pagina critica, ma cercando di individuare temi, soggetti, linee di ricerca in grado di dialogare con un mondo dove non solo i confini geo-grafici sono destinati sempre più ad allargarsi, ma dove la comunicazione stessa è ormai mutata.

Ma questo contesto in cui opera il critico d'arte, è lecito chiedersi, in una prospettiva storiografica, da quali confini geografici e virtuali è delineato nei tempi del web?

Ancora, credo che non si possa più ragionare di fronte al lavoro di un artista contemporaneo, nei termini di sola affinità o militanza, secondo quella tradizione nobile e avvincente che vanta tra i suoi padri figure del calibro di Diderot e Baudelaire, ma sia

Silvia Stucky. *Opera senza io*

Le radici dell'albero caduto sono state ricoperte di terra, un gesto di cura che ha permesso all'albero di prendere linfa dal terreno e risvegliarsi ad una nuova vita. I rami si snodano a terra: rami vecchi e nodosi insieme ai nuovi rami nati dopo la caduta che svettano verso il cielo. La grande ferita nel tronco si colora di azzurri, celesti di cielo, verdi d'acqua.

L'opera è *senza io*. L'opera è il luogo (tra terra e cielo); è un invito a trovare una relazione profonda tra noi e la natura stessa. Opera a 'impatto zero': l'opera è un concetto, è una *pratica*; è il pensiero, è la riflessione e la comprensione che la nostra vita non esiste come cosa a sé stante, ma solo in relazione con tutto ciò che ci circonda. L'opera è lo sguardo dei visitatori, è protezione, come la terra che ha coperto le radici permettendo una nuova vita.

Il giardino è il luogo dell'incontro tra natura e cultura.

Il giardino diventa lo specchio della Grande Natura, delle regole che, come dice Eraclito, "la natura ama nascondere", lo specchio della vita dell'intero universo. Osservando la natura, la vita umana acquista significato.

Siediti, respira, guarda; osserva forme e colori; ascolta suoni e odori.

Un sottile percorso conduce alle radici dell'albero e alle radici del nostro cuore.

In questo libro le immagini ospitano luci e colori diversi al passaggio delle stagioni.

Foto e segni/disegni delineano vuoti e forme.

Tracce, relazioni, riflessioni.

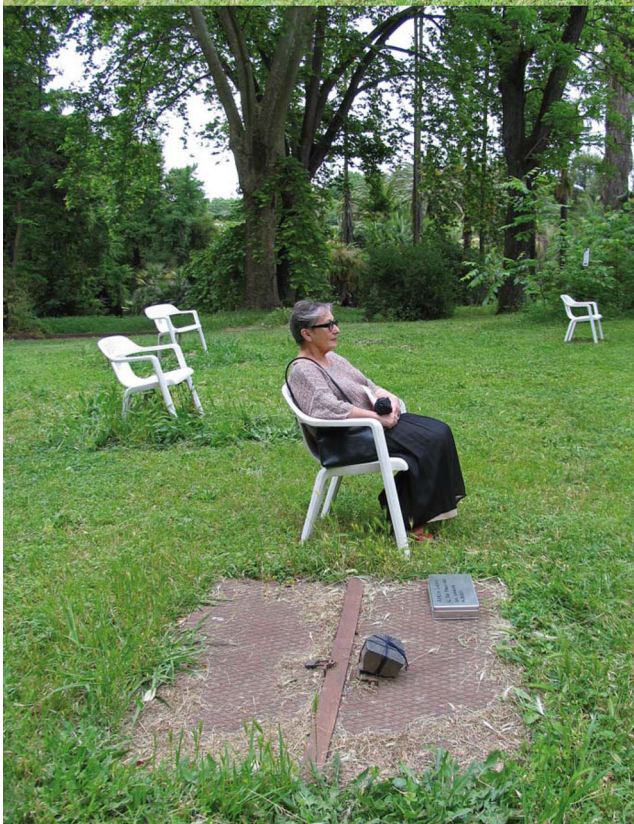
<https://silviastucky.wordpress.com/opera-senza-io-2015/>



Silvia Stucky, *Opera senza io*, 2015, Museo dell'Orto Botanico, Roma, albero di noce caduto nel 2008, cinque sedie di plastica, testo e codice QR.

sempre più necessario fare i conti con il numero impressionante di fonti, con un diverso ruolo dell'artista nella società contemporanea e con le moltissime personalità e tendenze che abitano ormai l'ambiente culturale dei nostri giorni. Ciò "impone", necessariamente, delle scelte che comportino, ancor più che nel passato, un avvio di selezione²¹.

²¹ Guida imprescindibile sul tema delle selezione delle fonti e della memoria culturale è, a mio parere, il volume di ASSMANN (1999).



Silvia Stucky, *Opera senza io*, 2015, Museo dell'Orto Botanico, Roma, albero di noce caduto nel 2008, cinque sedie di plastica, scatola di alluminio, visitatori/osservatori.

Solo in tal modo si potrebbe uscire da quella che a me appare come una diatriba datata tra una critica d'arte che in nome di una fraintesa idea di internazionalità strizza l'occhio disinvoltamente all'*establishment* e quel drappello di storici che, opportunamente, rivendica il diritto di operare secondo modalità che non dimentichino l'attenzione storiografica nei confronti dei contesti nazionali e persino locali.

Una giusta esigenza quest'ultima che rischia, tuttavia, se rinuncia a collocare adeguatamente sia le singole personalità sia i confini nazionali in un quadro storiografico ampio, di generare letture che, seppur approfondite, non fanno sistema e destinate, pertanto, a una sorta di colta autoreferenzialità.

Autoreferenzialità che sul piano del dibattito e del confronto scientifico può perdersi in mille rivoli rischiando di divenire, in tal modo, improduttiva.

Ma quest'aspetto, ne sono consapevole, è consustanziale all'indagine storiografica e non è certo un problema solo dell'oggi. È mio parere, ciononostante, che alcune peculiarità che caratterizzano la società odierna e appena descritte lo possono amplificare.

Occorrerebbe interrogarsi, dunque, sia sull'attualità della figura di quello che un tempo era definito come critico militante, sia sulle parole che deve darsi oggi la scrittura critica per narrare la ricerca contemporanea.

Va individuata, inoltre, anche sulla scia degli esempi che provengono da studi fondamentali sull'arte del passato, una forma di intertestualità il cui linguaggio naturalmente deve essere aggiornato alle forme della contemporaneità e, perciò, in grado di creare raffronti e non mere elencazioni dell'esistente²².

Questo, particolarmente, in quei contributi scientifici che pur nascendo e presentandosi con ambizioni non manualistiche ripropongono in realtà compendi aggiornati ma non strutturati criticamente sulle vicende in corso. Contributi certo utili nell'ottica di quell'avvio del canone di cui scrivevo ma che, spesso, non riescono a divenire – pur guardando a dimensione internazionale – centrali nel dibattito attuale. Sempre che questa auspicata centralità, nella molteplicità del mondo contemporaneo, sia ancora possibile. Un magma dove gioca, a mio parere, come ho cercato di dimostrare in questo scritto, un ruolo fondamentale il mutamento digitale in corso.

L'interattività che caratterizza sempre di più i nostri anni, ovvero quella capacità di entrare in relazione, di "interfacciarsi" da parte delle nostre attività percettivo-motorie con un ambiente di realtà virtuale che include anche l'immaginazione e la tecnica, può comportare, inoltre, il "rischio", secondo alcuni, che l'approccio con una realtà sempre più iper-processata e informatizzata possa modificare, compromettere il piano percettivo e immaginativo.

²² Continuo è nella storia dell'arte, e non certo prerogativa dell'età moderna e contemporanea, il cambiamento dei mezzi di rappresentazione. Tuttavia, il cambiamento del sistema di rappresentazione sviluppatosi nella pittura italiana del XV secolo è per FRANCASTEL (1970), un accadimento decisivo destinato a imprimere una svolta nella costruzione, nella rappresentazione unitaria e nella percezione dello spazio figurativo. Una rivoluzione che dominerà per molti aspetti incontrastata, per circa cinquecento anni. Spetterà a Cézanne e alle prime avanguardie storiche del Novecento, secondo una lettura pur se con aggiustamenti, ancora accreditata, mettere in crisi la validità del sistema considerato universale. Ricordo, ancora, sul piano dei possibili modelli metodologici con cui confrontarsi, il lavoro di Michael Baxandall e in particolare BAXANDALL (1985).

Va capito, dunque, se può cambiare la responsabilità intellettuale sia del critico sia dell'artista e come, sul versante culturale, il web possa contribuire a un'ulteriore accelerazione dell'elaborazione di opere realizzate non dall'autore ma che prevedono sempre più una partecipazione collettiva.

Nell'era dei social network in molti, potenzialmente tutti, possono con facilità caricare, scaricare, commentare o manipolare immagini sulla rete dando luogo a quella che alcuni studiosi hanno definito realtà aumentata in grado di inglobare e produrre una miriade d'informazioni. Ciò pur non possedendo, sempre o necessariamente, gli strumenti critici adeguati²³.

In questa sorta di sintetico schizzo dell'esistente abbozzato in forma frammentaria proprio perché centrato su un presente magmatico, fluente, innervato da aspetti compresenti nei cui confronti è impossibile fornire valutazioni univoche e in cui rientra la ricerca visuale contemporanea e, conseguentemente, il sistema dell'arte occorrerebbe, raccogliendo l'invito di Cesare Segre, procedere non solo, come di nostra competenza, all'avvio del canone ma intraprendere un ragionamento epistemologico che prenda atto di queste nuove realtà.

Un nuovo sguardo, dunque, per la storia dell'arte che, pur non rinunciando agli insegnamenti storiografici della disciplina, capti le trasformazioni dei nostri giorni.

L'autrice e l'editore ringraziano gli artisti e gli autori delle immagini per averne autorizzato la riproduzione libere dai diritti di autore.

Riferimenti bibliografici

AGAMBEN 2006

G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma.

ANDINA 2012

T. Andina, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma.

ASSMANN 1999

A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna 2002).

BAUDRILLARD 1979

J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris (trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano 1979).

BAXANDALL 1985

M. Baxandall, *Patterns of Intention*, London (trad. it. a cura di A. Fabrizi, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione delle opere d'arte*, Torino 2000).

²³ Di realtà aumentata ne ha scritto MONTANI (2014, 82-84).

BELTING 1983

H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München (trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino 1990).

BELTING 1995

H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München.

BELTING 2008

H. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München (trad. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010).

BENJAMIN 1928

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1999).

BENJAMIN 1934

W. Benjamin, *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934* (trad. it. *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1973).

BENJAMIN 1936

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2000).

BLOOM 1994

H. Bloom, *The western canon. The Books and School of Ages*, New York (trad. it. *Il Canone occidentale. I Libri e le scuole*, Milano 2001).

BODEI 2004

R. Bodei, *Riflessioni su alcune premesse dell'arte interattiva*, in S. Vassallo – A. Di Brino (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, Pisa.

BORDINI 2004

S. Bordini, *Arte elettronica. Video, installazioni, web art, computer art*, Firenze.

BOURRIAUD 1998

N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris (trad. it. *Estetica relazionale*, Milano 2010).

BUBNER 1989

R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main (trad. it. *Esperienza estetica*, Torino 1992).

BURGESS – GREEN 2009

J. Burgess – J. Green, *Youtube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge.

BÜRGER 1974

P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Berlin (trad. it. *Teoria dell'avanguardia*, Torino, 1990).

CARDON 2010

D. Cardon, *La démocratie internet. Promesses et limites*, Paris.

DANTO 1992

A.C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley and Los Angeles (trad. it. *Oltre il brillo box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano 2010).

DANTO 2010

A.C. Danto, *Andy Warhol*, London (trad. it. Torino 2010).

DEBORD 1967

G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris (trad. it. *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano 1990).

DE MARCO 2000

G. De Marco, *Il Museo, il mercato e la videoarte*, «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea» V, 14, 73-81.

DE MARCO 2002

G. De Marco, *Prospettive per un archivio multimediale del Novecento in Sicilia*, Cinisello Balsamo.

FRANCASTEL 1970

P. Francastel, *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, Paris.

KOSUTH 1969

J. Kosuth, *Art After Philosophy*, «Studio International» 915, 134-37 (trad. it. *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Genova 1989).

LYOTARD 1979

J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris (trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano 1991).

LUNA 2014

R. Luna, *Il mondo nella rete. "Da Seul a New York tre miliardi di persone connesse ad internet"*, «La Repubblica», 31 ottobre, 26.

MARINETTI 1996²

F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1996, 54 (ed. originale 1912).

MATTEI 1998

M.G. Mattei (a cura di), *Interattività - Studio Azzurro tra partecipazione e osservazione*, Perugia.

MONTANI 2010

P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, raffigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari.

MONTANI 2014

P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano.

RODOTÀ 2013

S. Rodotà, *Il mondo nella rete. Quali i diritti, quali i vincoli*, Roma-Bari.

SEGRE 2007

C. Segre, *Quanto vale e quanto dura il canone?*, in S. Bianchini – A. Landolfi (a cura di), *Il canone europeo*, «Critica del testo» X, 1, 41-49.

SEGRE 2012

C. Segre, *Quanto vale e quanto dura il canone?*, in Id., *Critica e critici*, Torino, 143-52.

STUDIO AZZURRO 2010

Studio Azzurro, *Musei di narrazione. Ambienti, percorsi interattivi e altri affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo.

TOMEI 2006

F. Tomei, *Arte interattiva. Teoria ed estetica*, Bologna.

VERCELLONE 2013

F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna.