

Dora Levano

**La critica e la *nuova danza* in Italia.
Alcune riflessioni sugli anni Ottanta e un'ipotesi di ricerca attuale⁶⁰**

L'emergere della *nuova danza* in Italia tra gli anni Settanta-Ottanta portò con sé tutta una serie di questioni: artistiche, culturali, burocratiche. Definire nell'immediato una panoramica, organizzare una visione delle cose, fu complesso per l'entità stessa del fenomeno. Appariva, con frequenza, insufficiente a chi osservava l'applicazione di misure come: la corrispondenza regolare delle danze a un codice tecnico e linguistico tra quelli noti, che fosse in tal senso definitorio, per quanto variabile; il principio di lineare ereditarietà scolastica; la collocazione degli eventi spettacolari in un sistema per generi. Operanti in singolo, o in collettivo, e indipendentemente dalla maturità dei risultati scenici, gli artisti della *nuova danza* si proponevano di indagare personalmente genesi e svolgimenti della propria produzione segnica, di ricercare/inventare le dinamiche costruttive del proprio linguaggio e universo coreografico, in un rapporto d'autonomia rispetto alla presenza (o meno) di retoriche e modelli con cui dialogare, e indipendentemente da scale di valori fissate una volta per tutte. La "messa in coreografia" andava, via via, definendosi come esposizione d'ogni corpo danzante al rischio della creazione autoriale. Tale genesi segnica, sensoriale, immaginifica, non era necessariamente

⁶⁰ Il presente contributo nasce sulla scia del lavoro svolto durante la mia tesi di dottorato sulla *nuova danza* in Italia negli anni Ottanta (discussa nel 2013 presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"). Partendo dagli studi effettuati, dalle riflessioni, dai dibattiti con artisti e colleghi avvenuti durante il percorso, intendo esporre alcune delle considerazioni emerse e, solo in parte, organizzate nell'elaborazione finale della tesi. Mantengo volontariamente tali considerazioni nel loro attuale stato di bozza informale che corrisponde a un lavoro possibile, a ipotesi di ricerca, a piste suscettibili di ripensamenti, di revisioni, di necessarie verifiche. L'intervento ruota intorno a una questione: come porsi nelle vesti di critico rispetto alla "nuova danza" e "come osservare". In un primo momento mi soffermo intorno agli anni Ottanta come fase storica dove rispetto a tale fenomeno artistico si avvertì in modo particolare l'urgenza d'una riconsiderazione dei parametri dell'osservare, conoscere, interpretare, valutare. In un secondo momento, posti come tutt'altro che stabilizzati taluni interrogativi e le questioni metodologiche, espongo alcune prospettive che si sono presentate con l'ipotesi di costituzione di un' "Osservatorio critico permanente sulla danza contemporanea". Si tratta di un "progetto possibile" (come lo abbiamo definito) intorno al quale sto lavorando (siamo appena alla soglia...) con un "ricercatore indipendente" attivo nel campo delle scienze neurofenomenologiche ed esperto in scienze cognitive, e con un piccolo gruppo di studenti ed ex studenti de L'Orientale coinvolti anche specificamente nell'ambito della danza.

il passaggio per un azzeramento, ma, in ogni caso, era uno stato d'invenzione del linguaggio che si situava nell'attraversamento dichiarato di una rete di stratificazioni connesse all'esistenza d'ogni autore (storica, sociale, creativa, contingente, biologica). Attraversamento che tali artisti non ritenevano concluso con l'elaborazione di una coreografia da interpretare, ma prolungato nell'evento pubblico, sia che questo fosse fissato nella scrittura dei corpi agenti e del "corpo scenico", sia che fosse predisposto a esplicite quote di improvvisazione, a mutazioni segniche estemporanee, etc. Su tali basi, definire il lavoro di un danzatore/autore ricercandone i modelli artistici e culturali di riferimento, misurando la sua abilità nell'applicarne grammatica, tecniche, segni, e valutando il suo grado d'originalità nella rielaborazione, per quanto utile e necessario, poteva risultare insufficiente ad un atto di lettura complesso delle sue danze (e che considerasse fondamentale la "percezione" del danzare). Nel rivolgersi, poi, alla panoramica ci si trovava di fronte a una pluralità di esperienze che non mancavano tra loro di affinità, ma sollecitavano sempre più la necessità di uno "sguardo comparato" e mobile per la diversità dei percorsi d'artista che si stavano focalizzando. Una "diversità" non generica, ma specifica, in quanto legata a quella volontà d'autonomia autoriale a cui ho accennato e che mette in discussione anche il confine tra coreografo e danzatore. Infatti, anche laddove una distinzione di ruoli sussiste, nella *nuova danza* il danzatore non è mai inteso come l'esecutore o l'interprete (per quanto espressivo e originale) della coreografia costruita dal coreografo, ma è partecipe d'un sistema autoriale fondato in processi laboratoriali che richiedono per principio una risposta poetica e interattiva agli stessi danzatori o, comunque, (a dirla giocando con le scienze della vita) una sorta di funzione proteica rispetto al lavoro proposto. Al di là del grado di nitidezza coreografica dei primi risultati spettacolari, tali tensioni degli artisti della *nuova danza*, arrivavano al pubblico (di esperti e meno esperti); e si registrò effettivamente un primo impatto alquanto destabilizzante i metri d'osservazione. Non mancavano casi di disorientamento della ricezione di fronte alle sperimentazioni tecniche, linguistiche, corporee, dei "nuovi autori". A tali livelli, in questo rapporto decisamente da rivalutare e indagare tra chi danza e chi percepisce, la *nuova danza* si interrelava strettamente con tutta una serie di problematiche proprie dell'arte contemporanea, quanto

della "contemporaneità" come questione antropologica. Non mancò, tuttavia, l'immediata tendenza a orientare il fenomeno della *nuova danza* italiana circoscrivendolo attraverso il confronto con esperienze forti, già estesamente note, quali teatrodanza e danza postmoderna. Usate anche propriamente come "definizioni" le parole "teatrodanza" e danza "postmoderna", se potevano servire a indicare un aspetto formativo dei giovani autori, che passavano (più o meno direttamente) per le relative esperienze e ne mostravano le tracce di influenze e rapporti nei propri lavori, non mancavano di problematicità rispetto alla possibilità di riorganizzare un rassicurante sistema per generi (che, tra l'altro, aveva ricevuto pure primi scossoni con le danze della modernità). Fu ben chiaro che già nella loro specifica contestualizzazione storico-culturale, e nella loro natura artistica, non si poteva parlare per teatrodanza e danza postmoderna propriamente di categorie. L'applicazione di tali definizioni teneva di certo conto della circolarità internazionale di una *nuova danza* che si manifestava come tensione alla sperimentazione diffusa, non esclusiva di una zona geoculturale e geopolitica (sebbene varia e variabile in relazione a tali parametri). Ma, al contempo, usare tali definizioni come indicatori di "linee di tendenza" coreografiche, per quanto efficace strumentalmente, lasciò emergere delle problematiche ancor meno adatte a cogliere la consistenza degli eventi, a organizzare la visione delle cose. Si affondava in interessanti dilemmi sulle origini e sui confini delle manifestazioni coreutiche: su cosa fosse danza, cosa teatro, su espressività e astrattismo, su narrativo e non narrativo, su soggettivo e impersonale, su danze "col codice"/"senza codice", etc. Uno dei pericoli più latenti era quello di perdere di vista in una deriva di "non soluzioni" (talvolta anche di "falsi problemi") quella che era, invece, la specificità dei lavori proposti, l'artigianato del lavoro, le pratiche d'artista, la complessità dell'atto del danzare, del danzatore (e autore) in situazione creativa, le modalità d'interazione col pubblico. L'altro pericolo era quello di confondere superficialmente cose diverse sotto gli stessi termini, ovvero di non riuscire a sfruttare proprio quella che si rivelava l'"ambiguità" delle definizioni come strumento scientifico rispetto alla complessità delle cose. Tra la tentazione di "etichettare", tra l'evidenza di uno scardinamento delle sistemazioni categoriche, tra le indagini sui confini della "rappresentazione" attraverso il

movimento, tra le considerazioni linguistiche, restava aperta anche un'altra questione: se fosse possibile parlare (e come) di una specificità della *nuova danza italiana*. Per quel che concerne i “termini” applicati ai fenomeni artistici, allorquando entrano nel circuito della comunicazione pubblica succede di frequente che tendano a funzionare come “etichette” con tutte le tentazioni della moda; ma proprio tali “etichette” non mancano dal rivelarsi precarie di fronte al campo, per principio mobile, del lavoro artistico “di ricerca” e di fronte alla molteplice specificità e interrelazione dei percorsi artistici. Sull'onda, dunque, delle perplessità rispetto alla propensione a indirizzare e stabilizzare gli eventi in cristallizzazioni spazio/temporali, si animano da più fronti interessanti riflessioni. Nell'82 Silvana Natoli, ad esempio, scrive: «le definizioni contribuiscono a perpetuare i fenomeni, dotandoli di una sorta di forza inerziale. Ma se le categorie interpretative si applicano a identificare una tendenza, la ricerca ne apre altre e altrettanto possibili, deviando dai confini tracciati e liberandosi dal terrorismo del tempo [...]. Pare tenersi pronta al tradimento, sapendo che l'imbroglio è stabilizzare»⁶¹.

Ma in quegli anni chi si interessa particolarmente alla *nuova danza* in Italia? Chi sono i cosiddetti critici che in modalità diverse si avvicinano al fenomeno? Quali sono i canali e i mezzi più diffusi attraverso i quali la critica comunica le proprie riflessioni? Possiamo parlare di una critica italiana della danza, nel senso di una critica specialistica, “di professione”? Ed esiste uno specifico linguaggio (e un sistema definito di nozioni) con cui ci si rivolge alla danza contemporanea, della quale la *nuova danza* vorrebbe porsi come una delle più radicali manifestazioni? Al suo emergere tra gli anni Settanta e Ottanta, la *nuova danza* mobilita curiosità da più fronti. I mezzi attraverso i quali i critici generalmente espongono le loro osservazioni sono i giornali, i contributi in programmi o opuscoli distribuiti in occasione degli spettacoli, i cataloghi di rassegne, di festival, dei quali si propongono spesso anche come ideatori e/o direttori artistici. Vi sono, poi, momenti di dibattito aperti più o meno al pubblico (spesso inseriti nelle programmazioni dei festival e delle rassegne), in cui si confrontano critici, artisti, organizzatori (ce ne restano alcune testimonianze scritte; qualche più rara registrazione audio o video; e restano

⁶¹ Natoli, Silvana, *Introduzione*, in Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982, p. 14.

quali possibili testimoni viventi alcune delle personalità presenti allora e operanti tutt'oggi). Tra gli anni Settanta e Ottanta, con particolare interesse rivolgono attenzione alla cosiddetta *nuova danza italiana* personalità già provenienti dall'ambiente del teatro di ricerca e dell'arte contemporanea o ad essi vicine: organizzatori, critici militanti, promotori, galleristi, direttori dei cosiddetti *luoghi off*, gli stessi artisti. A partire da un'angolazione più specificamente coreutica se ne occupa sia la "vecchia guardia" di critici che provengono dall'ambiente accademico o che, comunque, sono cresciuti in prossimità di tale ambiente, e hanno solitamente un'ampia formazione umanistica; sia una sorta di più "giovane" (in linea di massima anche per età) aspirante critica. Gli esponenti di quest'ultima proseguono nell'impegno della vecchia guardia per una più estesa e consapevole diffusione culturale della danza, per il raggiungimento di un pubblico vario, ma insistendo particolarmente sull'apertura a esperienze moderne e contemporanee, e a quanto si muove fuori dai circuiti più ufficializzati. Nella maggior parte dei casi provengono anche loro da una formazione umanistica (letteraria, storico-artistica, filosofica); attraversano gli anni Sessanta-Settanta dei movimenti di contestazione tra messa in discussione e peso di ideologie e partiti; seguono gli svolgimenti della società consumistica e della comunicazione di massa; risentono particolarmente degli echi e delle questioni emerse tra strutturalismo, ermeneutica, decostruzionismo, postmodernità, postavanguardia, che si avvicendano nella rimessa in gioco di prospettive sociali, culturali, nelle ricerche delle scienze umane e antropologiche; si interessano alle diverse manifestazioni della sperimentazione artistica e teatrale a livello internazionale, alle differenti prospettive sul danzare che portano a una riconsiderazione della "corporeità" come luogo d'indagine (sia essa individuale e collettiva, quotidiana ed extraquotidiana). Questi critici partecipano, cioè, generazionalmente, degli scenari, degli ambienti, delle problematiche, in cui si formano e fanno le prime esperienze i danzatori stessi della *nuova danza italiana*. Hanno l'intuizione che avvicinarsi e, in un certo senso, anche affiancare questi danzatori nei loro percorsi di ricerca (traendo vantaggio dal fatto che tali artisti operano in situazioni non vincolate a un contesto accademico o a una teatralità 'ufficiale', che i loro modi di lavoro e le loro proposte sono un territorio per molti versi

ancora vergine da indagare) sia un'opportunità per loro stessi per ritagliarsi uno spazio d'azione, per precisarlo, per assumere e rilanciare il ruolo di critico come possibile situazione professionale. Un'auspicabile situazione di "libero professionismo" della critica, se vogliamo, con individualità che si autopropungono e costruiscono come figure esperte, muovendosi tra l'attività pubblicitaria, l'organizzazione di eventi, la promozione artistica, l'attività storicistica, fino, via via, ad approdare anche ad esperienze didattiche attraverso situazioni seminariali attivatesi in varie occasioni (ad esempio in festival e rassegne, nelle accademie, nelle università). Tali aspiranti critici di danza si fanno forti, per certi versi, pure delle esperienze dei "critici militanti" che avevano già affiancato gli svolgimenti del *nuovo teatro* (mostrandosi, tra l'altro, particolarmente attenti agli esperimenti sulla corporeità e sul movimento che interessavano le diverse manifestazioni artistiche). Ma rispetto a certa critica teatrale si mostrano di solito meno rampanti nelle proprie posizioni, anche quando assumono una dimensione di vicinanza propositiva rispetto ai nuovi artisti. È pur vero che i tempi sono cambiati, che gli artisti della *nuova danza* emergono in un contesto che ha già vissuto la spinta sperimentale come messa in discussione delle modalità di comunicazione, di ideologie, linguaggi e modelli; anche se in un ambito più strettamente coreutico la spinta innovatrice (oscillante in vario modo tra decostruzione, propositività, mutazione) sembra solo adesso manifestare anche in Italia una più estesa possibilità pratica d'incidere, di scardinare la resistenza di abitudini e repertori, di trovare e farsi spazio. I suddetti critici di danza (ma non solo loro) alimentano particolarmente la propria esperienza nella vicinanza alla fucina degli autori/danzatori. È un passaggio, questo, avvertito come fondamentale nella ricerca di strade, modi e strumenti per la propria indagine, per mettersi in situazione d'organizzare una visione delle cose e una relativa propositività comunicativa, anche al di fuori del territorio nazionale. L'avvicinamento, il dialogare stretto e con fasi di continuità intorno al lavoro artistico, appare, in diversi casi, vantaggioso sia per la critica che per quei danzatori che accettano il rapporto, l'accesso al proprio laboratorio, o che, talvolta, propriamente lo ricercano. Non tardano, certo, a presentarsi problematiche ed equivoci intorno all'affermazione di libero professionismo, alla gestione dei rapporti con gli

artisti e coi circuiti "di potere", ma tenendo tali questioni a parte dal presente contributo (in quanto apparirebbero, forse, troppo soggettive interpretazioni), mi fermerei a come tale critica legge negli anni Ottanta la *nuova danza italiana*, sulle soluzioni che propone, privilegiando la considerazione di alcune linee comuni. Ho accennato al tentativo di orientarsi attraverso comparazioni con fenomeni già più noti; ho accennato al resistere delle "definizioni" quali "appoggi", ma anche al come queste non tardino a rivelare una loro ambiguità rispetto allo scenario di lavori ed eventi proposti; cosa che pone la questione di una necessità di modalità nuove nel concepire ed usare le definizioni stesse. Se gli artisti si muovono in percorsi di dichiarata e continua ricerca che rimettono in gioco la visione della danza, della sua pratica, della sua scrittura, della sua manifestazione, la critica sembra alquanto concorde sul fatto che approcciare alla *nuova danza* attraverso un unico ordine disciplinare o linguistico, tanto quanto applicare una prospettiva riduzionista, risulti inadeguato, insufficiente. Anche dal punto di vista del linguaggio della danza ci si ritrova sforniti rispetto a una molteplicità di esperienze e modi di lavorare, di coreografare, che non rispondono, come nel caso del balletto, ad un unico codice (se pure per il balletto classico esistano varianti di metodo, stilistiche, tecniche, segniche, dinamiche). Ci sono, certo, degli elementi riconoscibili, che accomunano anche lavori di artisti diversi, ci sono percorsi di formazione e fondamenti tecnici affini, ma spesso questi stessi elementi si rigenerano in sistemi di linguaggio autonomi, e in un'invenzione segnica che non trova sempre riscontro in una nominazione prefissata (e in un corrispettivo sistema di nozioni) comunemente riconosciuta, come quando si dice "questa è un'arabesque", questo è un "pas de deux" e si è immediatamente concordi (almeno a un livello di superficie, per convenzione). Mi sembra interessante sottolineare come di frequente troviamo gli stessi autori/danzatori impegnati in una metariflessione sul proprio linguaggio, sulle nozioni e notazioni della danza quanto sullo specifico del proprio lavoro, che in taluni casi li porta alla ricerca e all'invenzione di neologismi. Nel tentare, comunque, una definizione complessiva che aderisca alla realtà della *nuova danza italiana*, che funzioni anche comunicativamente come veicolo e chiave di lettura aperta sulla distinta specificità dei lavori, la critica comincia gradualmente ad assumere e usare termini quali: "autorialità",

“diversità”, “mediterraneità”. I riferimenti che tali terminologie sottendono e i discorsi che la critica dirama intorno a tali parole sono molteplici e mutuati da approcci e metodologie varie, dal pensiero filosofico intorno alla post-modernità, dalla storiografia, dalla sociologia, dai *cultural studies*. La critica sostanzialmente afferma la necessità di approcciare alle cose incrociando più prospettive, attingendo a campi metodologici (e linguistici) differenti, rifunzionalizzandoli rispetto all’osservazione specifica della danza. Per quel che concerne la questione dei linguaggi della *nuova danza* si sottolinea una distinzione nell’approcciare al lavoro d’artista come “coreografia” o come “messa in coreografia” sottolineando con “messa in coreografia” lo spostamento del punto d’osservazione critico verso l’artigianato della danza, verso il riconoscimento dell’autonomia linguistica del danzatore/autore, e verso l’operazione di scrittura scenica. A trarre oggi un bilancio sugli anni Ottanta non credo si giunga già allora al configurarsi di chiare metodologie critiche, nel senso di proposte che siano scientificamente solide ed esplicitate in quanto tali. Si pone indubbiamente l’urgenza di interrogare e autointerrogarsi. Cosa deve fare un osservatore critico? Deve descrivere, valutare, analizzare, interpretare, giudicare? Quali sfide pone la *nuova danza*? Come si configura il rapporto critica/artista/pubblico? Di fronte a tale campo aperto d’indagine si fanno i conti, in quegli anni, più o meno dichiaratamente, con l’ipotesi che una sorta di epistemologia della complessità possa essere una buona pista. L’individuazione (emersa tra critici e artisti) di parametri, variabili, come “autorialità”, “diversità”, “mediterraneità”, ne è, per molti versi, una spia. Ci si può, ancora, chiedere se oggi, a distanza di un trentennio circa dal riconoscimento e dall’intensificarsi del dibattito sulla *nuova danza*, si siano, poi, consolidate delle metodologie critiche (parlo sempre dell’Italia), se si siano intraprese delle strade efficaci rispetto all’insidiosa quanto necessaria questione delle definizioni, e come ci si è organizzati rispetto ai linguaggi autoriali, alla loro persistenza e mutazione. A un primo sguardo molte cose non sembrano cambiate: alcune delle definizioni e dei termini più diffusi già negli anni Ottanta (“teatrodanza”, ad esempio) resistono, e va bene; li ritroviamo in uso per festival, rassegne, nella pubblicistica, nel web, etc. Resta sempre in agguato il rischio di cadere in etichette facili, abusate, alquanto svuotate da una vera forza conoscitiva,

seppure utili ad attrarre il pubblico con immediatezza agendo su un bagaglio di consapevolezze consuete (in altri casi, si propongono definizioni e termini rinnovati nella veste, ma talvolta esorbitanti rispetto alle cose). Potremmo, forse, accettare bonariamente la convenzionalità comunicativa e ritenere certi termini ricorrenti come una sorta di connettori formali che facilitino una collettività di osservatori nell'affacciarsi e circolare intorno alle cose.

Rispetto, poi, alla questione della "diversità" linguistica degli autori sarebbe facile assumere un atteggiamento di predisposizione come a una ricorrenza caratteristica, consuetudinaria, col pericolo latente, tuttavia, di un assorbimento tanto della forza della "diversità" quanto della forza scientifica che c'è nell'attività del distinguere e del comparare. Mi sembra molto interessante la prospettiva ipotizzata da Vicentini di procedere con un approccio "ecologico" rispetto ai fenomeni e all'osservazione stessa dei fenomeni del mondo del teatro, laddove a proposito delle "nozioni" di cui gli studiosi si avvalgono per le proprie indagini e i propri resoconti, dice:

[...] una volta riconosciuta la scarsa utilità di precisarle in definizioni rigorose e inequivocabili, si prospetta un'altra maniera di esaminarle, più adeguata alla loro natura e al modo in cui le utilizziamo. Una sorta di considerazione 'ecologica' delle nozioni, come realtà complesse che vivono e respirano nell'intreccio dei loro ambiti di significato in continua trasformazione nello sforzo di rendere mediante termini più o meno determinati la nostra effettiva percezione dei fenomeni del mondo del teatro. Chiarire, approfondire e sviluppare questa percezione – la forma in cui *concretamente* avvertiamo, vediamo, cogliamo, i fenomeni che ci interessano – è infatti l'unico obiettivo dei nostri studi. E solo un'ecologia delle nozioni d'uso può renderle più efficaci come strumenti di lavoro.⁶²

Tale approccio "ecologico" credo sia interessante anche per l'"osservatore critico"⁶³. E quando dico "osservatore" non intendo, certo, richiamare solo l'aspetto visivo, dello sguardo, ma un'esplorazione scientifica che impegna la sensorialità, l'intelligenza, la "situazione" dell'individuo quale entità vissuta/vivente tra sé e altro da sé. Nella ricerca di possibili "come" del fare

⁶² Vicentini, Claudio, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro*, in «Acting Archives Review», anno IV, n. 7, maggio 2014, p. 3

⁶³ Ovviamente sarebbe falso indicare un limite (e soprattutto netto) tra critico e studioso, ma con "osservatore critico" intendo, in questo caso specifico, anche chi è chiamato professionalmente a fare un "rapporto" ravvicinato nel tempo, più immediato, sugli eventi scenici rispetto ai quali passa per una relazione di contiguità.

critica, parlerei non tanto di metodi adottati, ma di “atti critici” e di “approcci metodologici”, mirando l’attenzione al processo d’osservazione, d’indagine e d’elaborazione d’ogni discorso critico, in quanto costantemente attivo, mobile (nella percezione, nella memoria, nella costruzione di senso). Ritengo che ogni “atto critico”, come osservazione del lavoro d’artista ed elaborazione di un discorso intorno ad esso, si configuri attraverso il passaggio per fasi di cooperatività (ma ciò indipendentemente dalla valutazione del raggiungimento d’un mutuo beneficio, nel senso che tale cooperatività non esclude la possibilità di una produzione critica che appaia divergente rispetto all’intenzione dell’artista nella risultante dalla costruzione di senso). Due universi di esperienze, di competenze, di valori, ma soprattutto due corporeità, con la loro autonomia e distinzione, con la loro capacità di autoproduzione e poiesi, s’incontrano e confrontano; quest’incontro, se lo concepiamo come un’interazione, non è solo una trasmissione di informazioni tra due soggettività, né si consuma in una dicotomia tra il critico come “soggetto” e l’artista con il suo lavoro come “oggetto” d’indagine; tra i due sistemi critico/artista si stabilisce una sorta di relazione in circolarità. Che intendo dire? Che la coscienza critica e ogni sua produzione di senso potremmo considerarle un’emergenza che si genera attraverso un’interazione ciclica tra interno-esterno, per empatia e decentramento nel collegamento tra l’osservatore critico e il sistema autoriale della danza a cui si rivolge. In tal senso è tanto più appropriato parlare per l’indagine e la produzione critica di “atti critici”. E considerare che l’“atto critico” si muove a più livelli senza soluzione di continuità, in una situazione fluida, laddove il collegamento non è solo stabilito tra due entità “critico/artista”, ma è nel loro coinvolgimento in un interrelarsi simultaneo di più cicli d’attività e mobilità: tra l’individuo *con* la propria stessa corporeità (memore/attuale), *con* l’ambiente, *con* gli altri. Considerato in tale prospettiva, va da sé, pure il fatto che uno stesso lavoro d’artista può essere percepito e letto da più osservatori in modi diversi, non è mera questione di “soggettività” differenti che approcciano alle cose. Certo, il presente contributo non è luogo atto a un’articolata riflessione intorno alle problematiche appena poste; vado, dunque, a concludere lasciando aperte alcune prospettive, a mio avviso, interessanti. Senza nulla togliere al ruolo del

critico come singolo professionista, e come figura, personalità esperta a cui affidarsi anche per la promozione dei lavori artistici, mi chiedo quanto sia interessante scientificamente e metodologicamente (anche metacriticamente) considerare l'azione di "osservatori critici" costituiti da più persone, che in una quota siano stazionarie e professionalmente formate (o in formazione) e in altra quota siano "critici" occasionali (e non necessariamente già "esperti"). L'altra cosa che non si può ignorare è come il fatto che le nostre "azioni" e comunicazioni possano situarsi e viaggiare attraverso la rete sia andato a mutare, muti, l'organizzarsi e la fenomenologia della relazione "osservatore critico/lavoro artistico" nelle idee stesse di "pubblico" e "proprietà" dell'arte, della cultura, dell'informazione.