

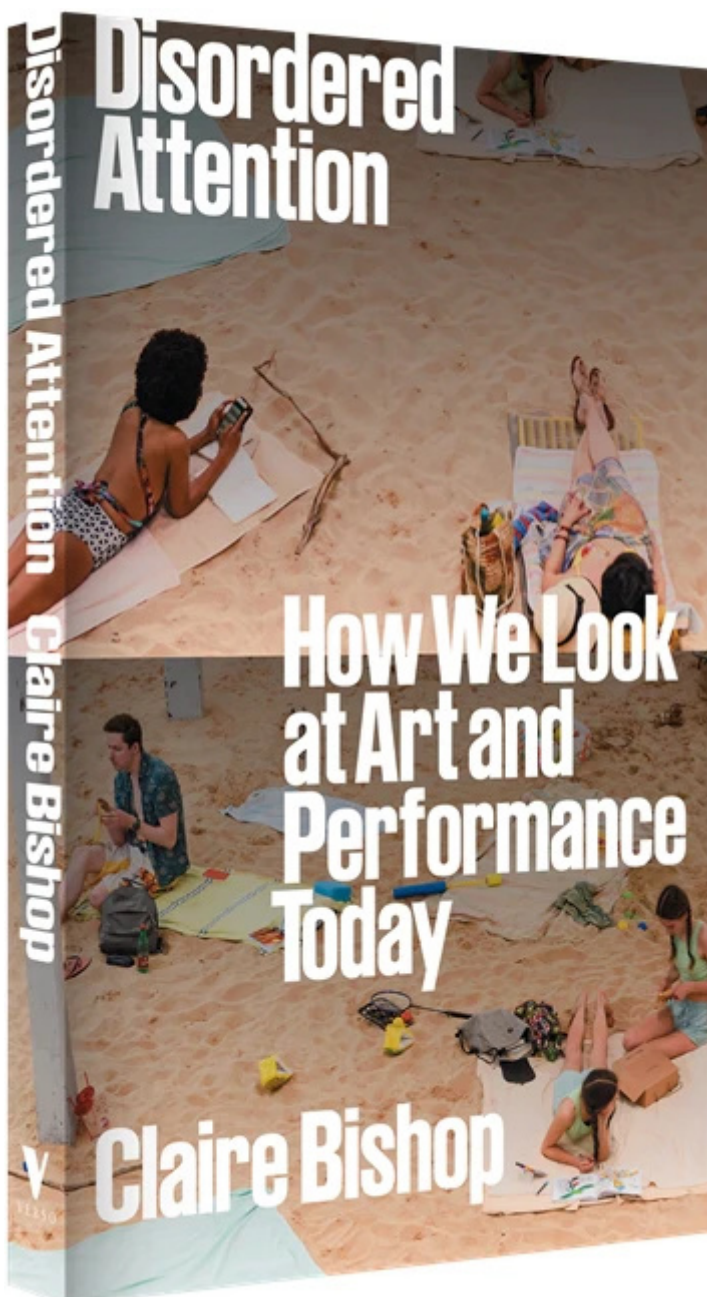
Arte: lo sguardo disordinato

Elena Costa

17 Febbraio 2026

«Storicizzare l'arte contemporanea è come cercare di esaminare il panorama da un'automobile in corsa» (p. 185): il paesaggio cambia continuamente, perciò risulta difficile poterlo descrivere una volta per tutte senza aggiungere o modificare qualche elemento. Lo stesso vale nel campo della critica e della storia dell'arte contemporanea: le pratiche e i valori mutano costantemente, portando a una riscrittura continua della teoria. Questa immagine, usata da Claire Bishop nei ringraziamenti di [*Attenzione disordinata. Come guardiamo l'arte e la performance oggi*](#) (Johan & Levi, 2025) può fungere da metafora per introdurre l'intero libro.

Quando guardiamo fuori dal finestrino di un'auto in movimento, infatti, non possiamo esaminare tutti gli elementi del paesaggio come se fossimo di fronte a un dipinto o a un panorama statico. Ciò che si può osservare, dato che si hanno pochi istanti a disposizione, sono solo alcuni elementi isolati, messi a fuoco prima che scompaiano dal nostro campo visivo. Bishop, in *Attenzione disordinata*, fa esattamente questo: i quattro capitoli del volume possono essere letti come altrettante "inquadrature" di un viaggio in macchina, ciascuna incentrata su una specifica strategia artistica. Considerati nel loro insieme, i quattro capitoli non riescono nel compito (impossibile) di fornire una fotografia esaustiva dell'arte contemporanea; ciononostante, appaiono come le tappe di un unico percorso volto alla comprensione di nuovi modelli di produzione artistica e spettatorialità, la cui caratteristica fondamentale è l'assunzione di uno «sguardo ibrido» (p. 11).





Ma cosa significa? E più in generale, cosa vuol dire l'espressione "attenzione disordinata"? Per rispondere a queste domande è utile soffermarsi sulla copertina del testo in questione, che ritrae – sia nell'edizione in lingua originale (*Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Verso, 2024) che nella traduzione italiana di riferimento – dei bagnanti intenti a prendere il sole in spiaggia. Non si tratta, però, di persone in vacanza, ma dei performer che hanno messo in scena l'opera *Sun and Sea (Marina)* di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė alla Biennale di Venezia del 2019 (facendo vincere alla Lituania il Leone d'Oro per il miglior padiglione nazionale). Questa performance non chiede agli spettatori di "concentrarsi", ma mette deliberatamente in crisi l'idea stessa di attenzione come focalizzazione stabile attraverso la confusione visiva e sonora della spiaggia fittizia. I rumori ambientali si mescolano ai discorsi

dei performer e al loro canticchiare, così come si confondono il movimento e la stasi dei corpi stesi “al sole”. L’attenzione del fruitore è soggetta a una «dispersione radicale» dovuta alla molteplicità degli stimoli, alla durata della performance (8 ore in *loop* ogni giorno), ai commenti e ai bisbigli indotti dall’opera stessa, nonché all’impulso di documentare con foto e video la performance. L’alternanza tra osservazione diretta e mediata dallo *smartphone*, tra commenti dal vivo o online è ciò che rende “ibrido” lo sguardo degli spettatori, «fisicamente presenti dentro la performance, ma anche collegati digitalmente a molteplici altrove» (p. 11).

L’attenzione, scrive Bishop, non è un dato naturale e invariabile, ma una capacità storicamente situata, che muta in relazione alla tecnologia, ai contesti sociali, ai corpi e persino agli stati psicofisici. Questa posizione la porta a mettere in discussione il modello tipicamente moderno di «attenzione normativa», che prevede un soggetto «consapevole, razionale e disciplinato» (p. 15) capace di mettere a fuoco (con profonda concentrazione e in silenziosa contemplazione) un oggetto determinato. Non è un caso, prosegue Bishop, che ci si inizi a interessare al problema dell’attenzione con la nascita della città moderna. Affollata, rumorosa e caotica, la metropoli – anche secondo il filosofo berlinese Georg Simmel – porta all’intensificarsi della vita nervosa (*Steigerung des Nervenlebens*) per poi ribaltarsi in un atteggiamento di totale disinteresse causato dai troppi stimoli. In campo espositivo, il passaggio al paradigma moderno dell’attenzione è esemplificato dal superamento del *Salon* ottocentesco a favore del *white cube* tipicamente modernista (che rimane, ancora oggi, lo standard espositivo per eccellenza). Durante la prima metà dell’Ottocento gallerie e musei risultano caotici, rumorosi e affollati sia di visitatori che di dipinti. Come scrive Brian O’Doherty commentando *Gallery of the Louvre* di Samuel Morse, l’allestimento dei *Salon* avrebbe sconvolto lo spettatore moderno, apparendo come «un mosaico di cornici che non lascia libero neanche un pezzettino di muro» (cfr. *Osservazioni sullo spazio espositivo*, in *Inside the white cube. L’ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, 2012, pp. 26-27). Con l’andare del tempo, l’attenzione viene indirizzata sulle opere mediante la loro sempre maggiore distanza; gli allestimenti si fanno sempre più rarefatti, fino all’imporsi dell’ideologia del *white cube* modernista, che isola l’opera producendo un osservatore che può solo contemplarla in silenzio. Un’analoga trasformazione avviene nel teatro con il progetto di Richard Wagner per il Festspielhaus di Bayreuth: l’abolizione dei palchetti, l’oscuramento della sala e la frontalità assoluta della visione impongono un’attenzione immersiva e rituale, scoraggiando qualsiasi scambio, anche solo sussurrato, tra gli spettatori.





EXHIBITION ROOM, SOMERSET HOUSE.

London. Publ. & sold at R. Adair's Repository of Arts, no Strand.

In entrambi i casi, museo e teatro diventano veri e propri dispositivi chiave della modernità, progettati per produrre un pubblico concentrato, silenzioso e individualizzato. Questo è il presupposto stesso dell'attenzione normativa, che oggi viene messa in crisi dalle forme contemporanee di spettatorialità ibrida, mediate dal digitale, e in cui, dichiara l'autrice, «l'attenzione *deve* essere disordinata» (p. 21, corsivo mio) se vuole stare al passo con i mezzi tecnologici del proprio tempo. Chiaramente, ciò «non significa che dobbiamo abbandonare la contemplazione e celebrare in automatico la velocità del *feed*», ma accettare l'idea di una spettatorialità che presuppone «la perpetua oscillazione tra il qui e l'altrove, tra il fruire e il commentare» come «parte essenziale del modo in cui guardiamo l'arte e la performance oggi» (p. 13).

Claire Bishop, nell'*Introduzione*, fornisce al lettore una tabella che delinea la struttura generale del testo, che qui ripercorrerò per sommi capi. *Attenzione disordinata* si articola in quattro capitoli, ciascuno dedicato a una pratica artistica emersa o riformulata in relazione alla diffusione di Internet e a una specifica

modalità di attenzione. Il primo capitolo analizza l'arte basata sulla ricerca e sulle installazioni d'archivio attraverso un metodo genealogico, mostrando come «il pensiero non lineare innescato da Internet e dall'ipertesto» abbia «creato nuove modalità di ricerca» (p. 183) e nuove forme di attenzione (lo *skimming* e il *sampling*). Il secondo capitolo, più vicino all'analisi di casi studio, è dedicato alle mostre-performance e alla proposta teorica di una «zona grigia come convergenza di *white cube* e scatola nera» (p. 35). Le performance analizzate ripropongono logiche tipiche del mondo digitale (*loop*, *refresh*) e in particolare dei *social media*, rappresentando in modo paradigmatico la spettatorialità ibrida contemporanea. Il terzo capitolo, fondato su un'indagine congiunturale, affronta gli interventi artistici nello spazio pubblico: azioni brevi, effimere, progettate per diventare virali. Qui l'attenzione segue la curva del picco e del rapido declino, rivelando come l'economia dell'attenzione possa essere talvolta mobilitata come strumento di dissenso politico e visibilità globale, ma anche come dispositivo di saturazione e obsolescenza accelerata.

Il quarto capitolo, infine, è basato su una revisione critica del *distant reading* e su un archivio digitale di immagini. In queste pagine l'autrice analizza la ricorrente *invocazione* (intesa come mero *déjà-vu* formale) dell'architettura e del design modernisti da parte degli artisti contemporanei. In altri termini, citare «artisti, architetti o designer ben conosciuti» svuotando le opere dalla valenza politica e storica «offre un senso di comfort, una sorta di sicurezza del marchio, oltre a conferire per associazione un certo status all'artista più giovane» (p. 175). La ripetizione e la serialità producono una modalità di attenzione appiattita, che richiama alla pratica dello *scrolling* tipica delle piattaforme digitali.

Dato che è la stessa autrice ad affermare che le mostre-performance esemplifichino, forse più chiaramente delle altre pratiche, «il modo in cui guardiamo l'arte oggi» (p. 34) mi sembra opportuno concludere questa riflessione soffermandomi sul concetto di «zona grigia», che costituisce il perno teorico del secondo capitolo. Lungi dall'essere un'area indefinita di transizione, la zona grigia designa una configurazione storicamente situata in cui convergono tre dispositivi: la scatola nera del teatro sperimentale, il *white cube* come paradigma dello spazio espositivo e lo *smartphone* come interfaccia di visione e circolazione delle performance artistiche in atto. Il *white cube*, la *black box* teatrale e lo spazio digitale, proprio in quanto dispositivi, plasmano i soggetti-spettatori come tali, secondo tre modalità specifiche. Nel caso delle mostre-performance (in particolare quelle legate alla danza) le diverse concezioni di temporalità, di spazio e di fruizione entrano in «tensione reciproca» (p. 91) tra loro. È questo terreno incerto a permettere lo sviluppo di un'attenzione «costruita collettivamente come

un campo di relazioni dinamiche» (p. 100) e a far emergere le radici pre-moderne della “spettatorialità ibrida”.

Mi affiderò a un'altra opera presentata alla Biennale di Venezia – *Faust* di Anne Imhof, realizzata nel Padiglione della Germania nel 2017 – per descrivere come si attui, effettivamente, la fruizione ibrida in una mostra-performance. In *Faust*, la performance si articola come una sequenza continua e incessante di azioni e pose altamente fotogeniche, messe in atto da ballerini professionisti e distribuite nello spazio del padiglione attraverso pareti e pavimenti di vetro. Queste sono «l'interfaccia principale tra performer e osservatori» (p. 97), un confine trasparente che funziona come «un dispositivo della prossimità e della distanza» (cfr. E. Modena, [Display. Luoghi, dispositivi, gesti](#), Einaudi 2024, p. 155) esponendo i corpi allo sguardo e, al contempo, rendendoli mere immagini inattingibili. Il desiderio «frenetico e travolgente» (p. 97) del pubblico di immortalare l'opera sui propri telefoni, così come quello di commentare dal vivo o in differita la performance, non è un effetto collaterale, ma una sua condizione di possibilità già inscritta nella composizione performativa. In questo senso, l'opera di Imhof rende evidente come, nella zona grigia descritta da Bishop, la spettatorialità non preceda la mediazione né la segua, ma venga prodotta insieme all'opera stessa, nello stesso gesto che ne organizza lo spazio, il tempo e le forme (disordinate) di attenzione.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

