

L'arte di scrivere stronzate sull'arte



*Non lo capisco neanche io. È nebuloso, poco chiaro, però è intelligente.
«Tutti scrivono così adesso», dice, «è un effetto dell'ambiente».
Fëdor Dostoevskij, I fratelli Karamazov, 1879*

Judgment and Decision Making è una rivista accademica che pubblica con cadenza bimestrale articoli di psicologia. L'ultimo numero, uscito lo scorso novembre, contiene un paper che ha circolato ben oltre i ristretti confini disciplinari, grazie all'indubbio fascino del titolo: [Bullshit makes the art grow profounder](#) (*Le stronzate rendono l'arte più profonda*). Il saggio, frutto del lavoro di sei studiosi del dipartimento di psicologia dell'Università di Waterloo in Canada (Martin Harry Turpin, Alexander C. Walker, Mane Kara-Yakoubian, Nina N. Gabert, Jonathan A. Fugelsang e Jennifer A. Stolz), riporta nel dettaglio i risultati di una ricerca sull'influenza del titolo nella percezione e nel giudizio delle opere d'arte astratta. La particolarità del progetto, che lo differenzia in maniera sostanziale dai numerosi simili fatti in precedenza, sta nella scelta di includere nei test, accanto a normali titoli descrittivi, anche una serie di frasi che vengono definite «pseudo-profound bullshit», ossia *stronzate pseudo-profonde*. La tesi, confermata da quattro studi distinti condotti su un campione di 818 persone, è che accostando a delle immagini astratte frasi apparentemente pregne di significato (in realtà solo accozzaglie randomizzate di parole altisonanti), aumenti la percezione della «profondità» da parte del pubblico.

Per garantire un alto grado di affidabilità dei risultati, gli autori hanno utilizzato sia immagini astratte generate da un software che opere d'arte vere e proprie, firmate da artisti in collezione al MoMA di New York; e hanno analizzato le diverse reazioni dei soggetti alla visione di questi materiali in assenza di titolo o accompagnati da titoli pseudo-profondi oppure descrittivi.

La definizione di «stronzata» qui presa in considerazione è quella coniata nel saggio *On Bullshit* di

Harry G. Frankfurt, scritto nel 1986 e divenuto un piccolo caso editoriale nel 2005 quando venne pubblicato sotto forma di pamphlet dalla Princeton University Press (in Italia da Rizzoli). Il filosofo statunitense, nel tentativo di definire i contorni del concetto, distingueva innanzitutto la *stronzata* dalla *menzogna*: il *bullshitter* non afferma deliberatamente il falso, non è interessato a nascondere la verità. Piuttosto, mira a impressionare chi lo ascolta con affermazioni vaghe e fumose, infarcite di parole inusuali e altisonanti, distraendo chi ascolta dal contenuto sfruttando la malia della forma. Appoggiandosi ad alcuni [studi recenti sul grado di «ricettività alle stronzate»](#), grazie ai quali è stato messo a punto uno strumento di misurazione apposito (la BRS – *Bullshit receptivity scale*), gli autori sono stati anche in grado di valutare preventivamente nei soggetti coinvolti la propensione a lasciarsi impressionare dalle frasi a effetto senza un reale significato.



L'aspetto particolarmente interessante di questo studio, che va a posizionarsi in un filone molto ricco di ricerche sulla ricezione delle opere d'arte le cui origini risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, risiede non tanto nei risultati dei test in quanto tali – che sembrano quasi scontati a chiunque abbia un minimo di esperienza sul campo – quanto nelle sue conclusioni. Gli autori puntano infatti i riflettori su un aspetto specifico, ossia l'utilizzo del *bullshitting* come strategia per guadagnare vantaggi a livello sociale. Scrivono nell'introduzione: «la ricerca che si occupa della tendenza idiosincratca a trovare un significato in stimoli generati randomicamente, anche se interessante, trascura ampiamente gli ambienti del mondo reale in cui la suscettibilità delle persone alle stronzate pseudo-profonde può venire sfruttata per guadagnare prestigio, status sociale e beni materiali. Uno degli obiettivi di questo lavoro è proporre un framework teorico che identifica il bullshitting come una strategia low-cost per guadagnare dei vantaggi in settori dove conta il

prestigio». E anche se nessun settore sembra totalmente al riparo dal potere delle «*stronzate pseudo-profonde*» (neanche la scienza, avvertono gli autori), queste ultime sembrano funzionare al meglio negli ambiti in cui la performance, i meriti e le competenze non sono oggettivi e misurabili. Primo fra tutti, il mondo dell'arte. Soprattutto a partire dai primi del Novecento, infatti, con la nascita dell'astrazione, e ancora di più in seguito con il diffondersi del concettuale, l'arte è divenuta l'attività umana meno *misurabile* in assoluto. I criteri con cui giudicare la qualità delle opere, da sempre variabili perché soggetti a oscillazioni culturali e di gusto, sono saltati completamente nel corso del Novecento, quando l'abilità tecnica dell'artista è passata in secondo piano (lo storico dell'arte americano John Roberts ha parlato di *deskilling*), surclassata da valori concettuali e filosofici.

Così, mentre nei primi tre studi che compongono *Bullshit makes the art grow profounder* i ricercatori testano l'effetto delle *stronzate pseudo-profonde* utilizzando titoli creati da un generatore ([The Abstract Art Title Generator](#)), dunque totalmente casuali, nel quarto studio decidono di uscire dal «contesto di laboratorio» mettendo in campo testi realmente usati nel settore dell'arte – presentazioni di mostre, testi in catalogo, statement d'artista – chiedendo ai partecipanti di valutarne il grado di *profondità*. La tesi da dimostrare, stavolta, è che le *stronzate pseudo-profonde* generate a caso dal computer abbiano lo stesso effetto amplificante dell'*International Art English* (IAE), lingua franca del mondo dell'arte contemporanea, e che gli somiglino anche a livello di struttura sintattica.

L'IAE, termine coniato da David Levine e Alix Rule in [un articolo](#) molto discusso uscito sulla rivista americana Triple Canopy nel 2012, è uno stile di scrittura preciso, le cui caratteristiche sono note istintivamente a chiunque graviti nel mondo delle arti contemporanee, e che per la prima volta in quel saggio veniva descritto con analitica precisione, non senza una legittima dose di sarcasmo. «Il linguaggio che usiamo per scrivere d'arte è stranamente pornografico: lo riconosciamo quando lo vediamo», dicevano i due autori all'inizio del primo capitolo, «nessuno si sognerebbe di negare il suo carattere distintivo. Tuttavia gli sforzi per definirlo finiscono inevitabilmente per produrre reazioni schizzinose, come se descrivere questo oggetto in modo troppo preciso possa rivelare gli investimenti particolari, forse peculiari, che le persone ripongono in esso».

Il materiale di studio di Levine e Rule era l'intero archivio di *e-flux*, il servizio di newsletter più diffuso del settore, un corpus che contiene migliaia di comunicati stampa di mostre ed eventi da ogni parte del mondo. Su questo database è stato svolto uno studio linguistico vero e proprio servendosi di Sketch Engine, software di analisi del testo in grado di rilevare ricorrenze e concordanze, e il British National Corpus, una collezione di cento milioni tra parole e campioni di frasi che rappresenta l'uso corrente dell'inglese parlato e scritto nella seconda metà del ventesimo secolo. Grazie a questi strumenti, alcune caratteristiche specifiche dell'IAE sono state isolate: le frasi sono spesso lunghe, piene di proposizioni subordinate e ricche di attributi e avverbi; gli aggettivi vengono trasformati in nomi («*visual* diventa *visuality*, *global* diventa *globality*, *potential* diventa *potentiality*, *experience* diventa... *experientability*»); si fa un uso abbondante di prefissi come *para*, *proto*, *post* e *hyper*; ricorrono in maniera impressionante le frasi avverbiali («*radically questioned*», «*playfully and subversively invert*»). Infine, esistono delle parole che sono

particolarmente amate, e dei trend che variano nel tempo, ossia termini che vanno di moda in un determinato periodo, apparendo in centinaia di testi come una specie di tic involontario. Gli autori ne citano alcune – *aporia, radically, space, proposition, biopolitical, tension, transversal, autonomy* – ma la lista potrebbe essere molto più lunga.



Ma da dove nasce questa specie di dialetto specifico del mondo dell'arte? Gli autori se lo domandano esplicitamente e la loro risposta è piuttosto convincente: secondo Levine e Rule, l'IAE è una versione volgarizzata del linguaggio accademico nato in seno alla teoria dell'arte post-strutturalista, diffuso ampiamente da *October*, mitica rivista fondata nel 1976 da Rosalind Krauss e Annette Michelson in fuga dalla redazione di *Artforum*. Furono loro, rifiutando un certo tipo di critica formalista alla Greenberg, a rivoluzionare la metodologia e il linguaggio della critica d'arte, introducendo inoltre il pubblico anglosassone al lavoro di autori come Barthes, Baudrillard e Deleuze. La vicinanza con questi autori, di cui spesso lavorarono anche alle traduzioni, avrebbe, secondo Levine e Rule, influenzato il loro modo di scrivere in inglese: «molti dei tic lessicali dell'IAE vengono dal francese», spiegano, «come l'uso dei suffissi -ion, -ity, -ality e -ization, impiegati così di frequente al posto di alternative più familiari come -ness. La misteriosa proliferazione di articoli definiti e indefiniti – “the political”, “the space of absence”, “the recognizable and the repulsive”: sono anch'essi importati dalla Francia. “Le vide”, ad esempio, può significare “cose vuote” in generale – ma evidentemente i traduttori post-strutturalisti hanno preferito la monumentalità di “The Void”».

Con il tempo, questi tic linguistici si sono radicati sempre più profondamente nel settore a tutti i livelli, non solo nei testi critici ma anche nei comunicati stampa, nelle didascalie, negli statement e nelle recensioni. In un settore in cui il prestigio e la reputazione rappresentano la valuta più

importante, saper parlare il linguaggio dell'élite, anche a livello superficiale e meramente formale, è una skill indispensabile. Da qui, la nascita dell'IAE, anche conosciuto come «artspeak», e più volte stigmatizzato per la sua vacuità e incomprensibilità.

Ma Levine e Rule non sono gli unici ad aver individuato questa problematica (anche se sono gli unici ad essersi presi la briga di analizzarla in maniera semiscientifica). Qualche anno prima, nel 1999 l'artista e scrittore Brian Ashbee aveva pubblicato [un divertente articolo su Artreview](#) intitolato *How to be a critic: a beginners guide to «artbollocks»* (*Come diventare un critico: una guida per principianti alle balle dell'arte*). Anche qui venivano messe in evidenza le cattive abitudini di certa critica: secondo Ashbee le regole da seguire per diventare un critico d'arte sono otto: *il principio di incertezza* (uso della vaghezza e del paradosso); *la grande arte* (mai definire una cosa semplicemente come «grande» perché non è cool); *il conforto della mediocrità* (mai criticare esplicitamente); *non avere niente da dire e dirlo lo stesso* (ci si può sempre inventare qualcosa, anche quando non c'è niente da dire); *i condizionali* (il loro uso aiuta a mantenere fitta la nebbia); *la banalità, amica del critico* (qualsiasi aspetto dell'opera, per quanto banale, può essere trasformato in qualcosa che sembra interessante); *nello spazio della galleria, nessuno può sentirti urlare: semiotica* (la semiotica è un'alleata del critico, ma solo se usata totalmente a sproposito); e infine, *la regola d'oro* (non scrivere fatti e opinioni, perché possono essere facilmente contestati; scrivi concetti, qualsiasi concetto).



In tutte queste analisi c'è un'idea che ricorre: quella della fumosità. Usare un linguaggio poco chiaro, crogiolarsi nella vaghezza, indugiare nel paradosso: sono tutti strumenti che vengono utilizzati, più o meno consapevolmente, per confondere e impressionare chi ascolta, spesso convincendolo di non avere gli strumenti per comprendere e dunque rafforzando la propria posizione di superiorità. Lo diceva già John Berger nella [prima puntata di *Ways of Seeing*](#) (1974) quando metteva in evidenza il linguaggio inutilmente forbita e le affermazioni vaghe contenute in una monografia dedicata al pittore Franz Hals. Secondo il critico inglese, si tratta in tutto e per tutto di «*mistificazione*» ed è un'azione deliberata portata avanti da «una minoranza privilegiata che si sforza di inventare una storia in grado di giustificare retrospettivamente il ruolo della classe dirigente». Serve, in sostanza, a *mascherare* l'arte, tenendo le persone lontane da essa.

Tutte le caratteristiche che abbiamo delineato finora hanno reso l'*artspeak* oggetto di innumerevoli progetti parodici, oltre che uno degli ambiti più amati da chi progetta generatori automatici. Non si contano infatti i generatori disponibili online che producono questo tipo di contenuti, spesso con risultati innegabilmente spassosi: [l'*Artist statements generator*](#) di David James Ross e Joke de Winter; [l'*Random Exhibition titles \(aka the lazy curator\)*](#) di Brian Guaraldi; [l'*Art Title Generator*](#) di Jim Placko; [l'<http://www.500letters.org>](http://www.500letters.org) di Jasper Rigole e [l'*Instant Critique Generator*](#) di Petra Haschen. E poi, naturalmente, anche se non legato in modo specifico al mondo dell'arte, quanto alla scrittura colta postmoderna in generale, va citato l'ormai storico [l'*Postmodernism Generator*](#), creato da Andrew C. Bulhak e Josh Lario nel 1996 usando il Dada Engine, un sistema che genera testi random a partire da strutture grammaticali ricorsive.

In conclusione, per tornare al saggio *Bullshit makes the art grow profounder* da cui siamo partiti, possiamo affermare che l'ambiguità tende ad essere percepita – almeno dai soggetti più ricettivi alle *stronzate pseudo-profonde* – come un sintomo di profondità e rilevanza. Secondo i dati offerti da questa ricerca, che non è scevra da una sottile ma percepibile dose di *trolling*, «i giudizi di profondità dati all'International Art English e alle stronzate pseudo-profonde condividono tra loro una forte associazione positiva, suggerendo che l'IAE e le stronzate pseudo-profonde vengano percepite in maniera molto simile dai partecipanti [...]. Noi teorizziamo che le stronzate possono essere usate efficacemente come una strategia low-cost per impressionare gli altri e guadagnare pregio in qualsiasi campo in cui la performance non sia chiaramente e strettamente oggettiva».

La conclusione del saggio è senza dubbio interessante e condivisibile, ma lascia scoperta una questione importante: l'arte spesso fa leva sul meccanismo dell'evocazione, abitando territori difficili da descrivere facendo ricorso alle sole capacità esplicative del linguaggio comune. Questo spinge gli scrittori, i critici e anche gli stessi artisti a indugiare in una prosa di confine, cedendo alle tentazioni del linguaggio poetico e usando metafore e ardite associazioni mentali. Al netto quindi dell'*artbollock* più sfrenato, che vediamo ogni giorno messo in atto in cataloghi, didascalie e comunicati stampa, esiste anche chi esercita con onestà e consapevolezza un certo genere di scrittura critica creativa. Una scrittura che si sforza sempre e comunque di avvicinarsi a una meta impossibile, come ben spiegava David Hickey in quella che resta probabilmente la miglior raccolta

di saggi sull'arte degli ultimi cinquant'anni, *Air Guitar: Essays on Art & Democracy* (1997). Secondo Hickey: «quando scrivi d'arte, spingi il linguaggio verso un punto di frattura e cerchi di fare quello che la scrittura non può fare: spiegare l'esperienza». Cercare questo *punto di frattura* porta spesso alla produzione di testi complessi, lirici e perfino contraddittori, che però *rischiano* di riuscire a evocare l'essenza di un'opera d'arte in maniera molto più fedele di quanto possa mai fare un testo chiaro e descrittivo. La *fumosità* insomma, quando non è una strategia deliberata per *nascondere il vuoto e rafforzare privilegi*, può anche essere una scelta precisa: quella di non fermare in maniera definitiva i contorni di un oggetto, lasciandoli fluidi, instabili, reinterpretabili e personalizzabili. Se è vero che il discorso sull'arte è parte integrante dell'arte – dal ready-made in poi è difficile affermare il contrario – sarà bene aspirare, per il futuro, a un linguaggio specifico che sia all'altezza, imparando a distinguere le *stronzate pseudo-profonde*, confezionate perlopiù a vantaggio del sistema e del mercato, dai tentativi sinceri di riflettere sulle opere tramite una scrittura che sia libera di osare, sperimentare, sconfinare, evocare e persino confondere.

