



Arte e memoria nell'epoca dell'Information Technology

Roberto Terrosi

La memoria nella natura dell'arte

Oggi, quando pensiamo all'arte, pensiamo innanzi tutto all'arte figurativa e cioè alla pittura, alla scultura e all'architettura o a quelle forme espressive che hanno, in un modo o nell'altro una qualche forma di parentela con quest'ultime: si pensi ad esempio alla fotografia, alla performance, all'installazione, ecc. Pensiamo anche che questa espressività figurativa sia una costante della razza umana, che si trova dalla preistoria ai nostri giorni a ogni latitudine. Questo però è un luogo comune. Noi oggi mettiamo sullo stesso piano la ruota di bicicletta di Duchamp e un monile cretese, come se fossero stati inclusi in una stessa classe di oggetti (quelli artistici) attraverso un criterio organico e coerente. Non pensiamo però che, se così fosse, dovremmo considerare altrettanto artistiche tutte le biciclette e tutta la bigiotteria o la gioielleria attuale. In realtà noi ci illudiamo di parlare di una stessa cosa quando parliamo di un vaso antico o di un ready made ma è evidente che non è così. Il vaso antico è stato interpretato come artistico solo oltre duemila anni dopo da uno storico dell'arte. Chi lo aveva realizzato non aveva la minima idea di un qualcosa chiamato "arte", almeno nel senso di quell'arte con cui si ha a che fare da Duchamp in poi. L'antico vasaio era un semplice artigiano, sicuramente bravo nel disegnare, anzi almeno tanto bravo nel disegnare quanto invece non lo era Warhol. Dunque, se l'arte è

quella di allora non può esserlo quella di oggi e viceversa. Noi oggi usiamo l'arte come un valore astratto e arbitrario, che non ha legami "naturali" con le qualità strutturali dell'opera. Per questo oggi abbiamo molti bravi disegnatori, scultori e pittori che non sono artisti e persone che, prive di qualsiasi competenza tecnica nel disegno, vengono onorate come grandi artisti per il semplice fatto di presentare delle idee nuove. Nonostante questa palese aberrazione storica, noi veniamo educati a credere in questa presunta continuità; anzi, tale continuità sembra essere uno dei concetti basilari dell'istituzione artistica. A questo punto ci si potrebbe chiedere: ma quando è nato il modo attuale di intendere l'arte? Ebbene questo modo di intendere l'arte, pensata non più come abilità nel fare qualcosa, ma come valore astratto, nasce, curiosa coincidenza, contemporaneamente all'adozione dei criteri storici nell'ordinamento e nella valutazione della pittura, della scultura e dell'architettura. Il modello storico si afferma in tutte quelle che verranno poi chiamate scienze dello spirito tra il XVIII e il XIX secolo. In particolar modo per quanto riguarda le cosiddette arti del disegno questo processo comincia nel Settecento con Winckelmann e giunge a compimento solo nel primo Novecento con opere come *Apollo: storia generale delle arti plastiche* di Reinach in cui si arriva al progetto, oggi usuale, di tracciare un unico profilo storico che vedesse al suo interno tanto i graffiti rupestri preistorici, quanto l'allora attuale Art Nouveau.

Questa grande opera di storicizzazione ha contribuito in maniera determinante a radicare l'idea che "l'arte" fosse una costante dello spirito umano e fosse quindi svincolata dalla qualità della fattura delle rappresentazioni o delle decorazioni per divenire un valore espressivo "libero" e "autonomo". Dunque l'idea di arte che sottende alla cosiddetta arte contemporanea, così come alle nostre istituzioni museali, ha poco più di due secoli. L'arte intesa come valore totalmente spirituale appare solo recentemente. La memoria presiede allora alla formazione dello stesso concetto di arte in due modi: primo, attraverso il ruolo che l'impostazione storica ha avuto nel definire lo statuto dell'arte e, secondo, per il fatto che l'arte, così intesa, quando nasce ha già alle sue spalle coloro che essa considera i suoi protagonisti ovvero i grandi pittori del Rinascimento come Leonardo, Michelangelo e Raffaello. L'arte nasce quindi come l'angelo della storia di Walter Benjamin e cioè con l'andatura in avanti, ma con la testa

rivolta all'indietro. Essa è *retrospettiva* fin dalla nascita. Il motore che le permette di andare avanti, e cioè il criterio del nuovo, secondo il quale non conta che un lavoro venga realizzato perfettamente, com'è nell'ideale classico, ma che esso sia capace di aprire un nuovo filone di esperienze analoghe, è essenzialmente un criterio storico e retrospettivo. È anche retrospettivo perché lo storico non può sapere subito quanto inciderà un artista nella sua epoca, ma può saperlo solo dopo che ci siano stati dei proseliti, dopo che sia passata quella quantità di tempo sufficiente a misurarne gli effetti e le influenze. L'arte contemporanea, quella delle avanguardie, quanto più era nuovista tanto più era impregnata di memoria. Ogni avanguardia è impegnata nella conoscenza e nel superamento di quella che l'ha preceduta. La memoria quindi non è solo storicità o l'essere immessi in un flusso storico deterministico, essa consiste anche e soprattutto in questa natura retrospettiva e retroattiva dell'organizzazione del discorso artistico. È come dire: "Oggi nasce una disciplina i cui più grandi esponenti sono nel passato". Sembra quasi un non-senso ma non lo è. Se io ad esempio fondassi la "piramidologia", potrei tranquillamente affermare che i più grandi "piramidologi" sono stati gli Egizi, seguiti poi dai Maya o da chissà chi altro. La disciplina è nuova, ma i suoi maggiori protagonisti sono nel passato. Questo è possibile perché io non sto pensando di fondare un nuovo movimento culturale, ma penso semplicemente di aver ritagliato un campo di indagine che riguarda materiali che esistono da un'epoca remota. C'è in tutto ciò una tacita pretesa di obbiettività, che porta ingenuamente a pensare che io non sto creando qualcosa, ma che l'oggetto della disciplina esiste di per sé e che, se io non riesco a definirlo, non è a causa di un'errata impostazione della costruzione disciplinare, ma è solo a causa dell'enigmaticità e misteriosità dell'oggetto, il quale, in questo modo, diventa ancora più intrigante.

Di memoria però non è solo intrisa l'arte autonoma fin dalle sue origini, anche le sue radici hanno un rapporto privilegiato con essa. Infatti la stagione "eroica" della figurazione rinascimentale, che la storia dell'arte mette al centro della sua disciplina, è profondamente connessa con la memoria: stiamo parlando della memoria dell'antico. In questo caso però la rammemorazione non è finalizzata ad offrire un'organizzazione storicista interna

dell'arte considerata nella propria autonomia. Qui abbiamo a che fare con una memoria che non ha niente a che vedere con il determinismo e il processualismo storicista. Nella memoria dell'antico non si ricostruisce una trama unita e continua, all'interno della quale porre sia l'esperienza passata che quella presente, ma al contrario si segnala una forte discontinuità. C'è una frattura insanabile, una profonda lacuna, che separa gli antichi dai rinascimentali, che è costituita dai cosiddetti secoli bui, in cui non si riconosce la presenza di un'arte barbara (come farebbe lo storico formalista), né si pensa a una temporanea scomparsa dell'arte – poiché l'arte per gli umanisti è ancora la capacità tecnica di fare qualcosa e non un valore che esiste in sé e per sé –, ma si pensa che sia comunque caduta in disgrazia la pittura e la scultura tout court. Infine si potrebbe aggiungere che anche le radici delle radici sono quanto mai pregne di memoria. Infatti le figure del pittore o dello scultore famoso, a cui si rifanno gli artisti rinascimentali quando evocano Fidia, Apelle e Prassitele, sono a loro volta ricalcate sul modello della gloria poetica, la quale è sua volta ricavata dalla gloria degli eroi, di cui il poeta racconta le gesta eternando e costruendo così la gloria stessa. Siamo arrivati in questo modo a *mnemosyne* che tra l'altro è anche il nome della madre delle muse), cioè a quella memoria che in una società preletterata, e cioè orale, è l'unico mezzo di sopravvivenza della cultura e che, opponendosi all'oblio (ἰÉŽĥ), si pone ai vertici dei valori sociali, tanto che la verità stessa (o ἄἰÉŽĕğḗ da ἄ-ἰÉŽĥĹ), prima ancora di essere non-nascondimento, è non-oblio.

Memoria e memorie

Fin qui l'arte. Abbiamo visto in questo excursus varie accezioni del concetto di memoria: la memoria come storicità o progressione storica, la memoria come atteggiamento retrospettivo, la memoria come riscoperta del passato che comporta l'avvertimento di una cesura, la memoria come tensione culturale che serve a mantenere in vita una tradizione. Dunque la memoria del poeta classico stabilisce un legame con avvenimenti fondativi, avvenimenti gloriosi che non si pongono sullo stesso piano di quelli normali, perché sono circondati da un'aura di sacralità da

cui il poeta, come il sacerdote, è investito. Questa memoria instaura una rottura qualitativa con il presente, non solo perché fa ricorso a un'altra dimensione del tempo che è quella del passato, ma soprattutto perché la natura eroica dei fatti ricordati è incomparabile con quella dei fatti presenti. Ne consegue che essere ricordati ed eternati nella fama significa per converso essere eroicizzati. Il Rinascimento è ancora influenzato da questa concezione eroica della memoria. Si assiste tra l'altro in questo periodo a una sorta di moda della mnemotecnica che ha dei precisi risvolti filosofici. In un trattato sull'argomento, il *De umbris idearum*, Giordano Bruno descrive la memoria come una sorta di penombra della caverna platonica. Ciò significa che egli considera la memoria come una facoltà che, pur non permettendo di contemplare direttamente le idee, è comunque superiore all'esperienza. La memoria perciò costituisce una sorta di ponte con il mondo superiore delle idee imperiture. Essa connette ancora a un mondo superiore che, se non è più quello mitico o quello epico, è tuttavia un mondo di modelli. Questi modelli nel loro puro splendore iperuranio sono irraggiungibili ma non lo sono più se i loro vaghi contorni sono colti invece nella penombra dalla memoria. La memoria classica del Rinascimento ha perciò due differenze con la memoria dell'antichità: la prima è che quella antica risente delle sue origini orali e del suo carattere di tradizione che non può essere interrotta, mentre quella rinascimentale si basa sulla scrittura e sul reperto, ragion per cui può essere interrotta e, infatti, la seconda differenza sta proprio in questo carattere continuo della memoria antica, di contro alla discontinuità rinascimentale che inaugura un tempo nuovo. Il classico funge da modello, ma non in senso puro e in ciò non è inarrivabile. Lo scultore rinascimentale può avere tanta arte da poterlo raggiungere e questa è appunto l'impresa "eroica" di un Michelangelo: raggiungere in bravura gli antichi. Dentro uno schema storicista questa competizione invece non avrebbe alcun senso. Il passato non è riproponibile perché la storia segue il suo corso e deve andare avanti; quindi non ha senso alcuna competizione tra passato e presente. Nel Rinascimento questo dinamismo storico non c'è; la storia è piatta, c'è ancora un'annalistica statica o una galleria di ritratti che esemplificano dei tipi ideali, dei personaggi. Per questo le *Vite* del Vasari non sono ancora una storia, non c'è il senso del-

l'irreversibilità dei fatti legato alla causalità delle premesse, ma una serie di casi, che costituiscono degli episodi chiusi in se stessi. La storia storicista richiede una concatenazione, una trama, uno sviluppo irreversibile. La memoria del Cinque-Seicento è meccanicista, quella dell'Ottocento è vitalista ed entropica. In ogni caso ciò che accomuna la memoria premoderna a quella moderna è la separazione tra presente e passato. Questi ultimi si presentano come una coppia di punti distinti. Nel caso della modernità poi ci si accorge che questi punti possono essere uniti da una retta ideale, il cui prolungamento virtuale si proietta nel futuro. Così il passato viene ad essere il contrappeso di un bilanciare proteso in avanti sull'avvenire. A questo corrisponde il prospettivismo implicito nella memoria moderna, che si concreta in un'attitudine al progetto e al progresso.

La crisi di quest'ultimo schema storico-mnemonico tipico della modernità ha fatto pensare a una *post-histoire* (Gelhen), oppure a un ritorno a schemi premoderni. Il parlare di tanti frammenti di memoria ha fatto pensare al riaffacciarsi di un aprospettivismo medioevale, in cui gli insiemi organici cedono il passo a un affastellarsi di elementi disposti secondo lo spirito dell'horror vacui. Oppure il parlare di una pluralità di memorie affioranti ha messo direttamente in crisi l'idea di un soggetto collettore dell'esperienza, che attraverso il suo movimento realizza il processo storico. Tutte queste ipotesi vanno nel senso di un dissolvimento del carattere storico della memoria e di una riduzione del evento ricordato, non solo all'ordinario, ma al di sotto di esso, al lapsus, all'impulso inconscio o alla traccia inconsapevole. L'unica cosa che rimane inalterata è il rapporto tra l'evento passato, che viene immagazzinato, e il pensiero presente, che lo usa più o meno consapevolmente a seconda dei casi. In tal modo l'attività della memoria è simile a quella di un registratore che incide le informazioni per poi restituirle in un secondo momento. Il ricordo è legato a un passato fisso e immutabile, ridotto a mero spazio virtuale che non può configgere mai con il presente. Ancora oggi la neuropsicologia rimarca attraverso la distinzione tra memoria a breve termine e a lungo termine questo modello del registratore, distinguendo solo tra supporti temporanei dove la traccia si perde subito e supporti stabili in cui la traccia permane sotto forma di ricordo. Molto diversa da questo punto di vista appare invece la teoria cibernetica e le conseguenti teorie connessioniste.

Le prime teorie cognitive erano ancora inficcate dal modo “moderno” di considerare la memoria essendo ancora legate al cosiddetto modello del *ghost-in-the-machine*. Questo consisteva nel pensare che le informazioni arrivassero al cervello tramite i sensi, che il cervello le confrontasse con quelle già in suo possesso e che quindi infine deliberasse sui movimenti da fare. La memoria era ancora un qualcosa di isolato, una specie di archivio. Allo stesso modo le prime applicazioni della cibernetica a questo settore risentivano di questo schema come nel modello del *Test-Operate-Test-Exit* secondo cui la memoria aveva ancora una funzione di confronto (*Test*). Siamo così ancora all’interno di una concezione addirittura meccanicista, secondo cui la memoria conterrebbe una rappresentazione e sarebbe quindi una specie di schedario che consultiamo ogni qual volta vediamo o riconosciamo qualcosa. Un passo avanti verso un minore schematismo meccanicista fu tentato da Neisser che, con la sua teoria detta “ecologica”, pensava a una circolarità continua tra percezione, elaborazione e indirizzamento della percezione stessa; altri, come Jenkins, pensarono di superare la teoria associazionista della memoria ricorrendo a un’idea del ricordo considerato come evento che va perciò ad interessare tutto il contesto in cui si sviluppa. Si passa così, lentamente, dal vecchio cognitivismo verso il connessionismo. In questo momento, curiosamente, una delle teorie più interessanti per il nostro argomento la offre un teorico un po’ fuori dalle righe, che finirà poi per occuparsi di self-help e di psicologia manageriale, ma che scrive nel ’68 un testo sulla mente ispirato alla cosiddetta intelligenza artificiale forte, intitolato *The Mechanism of Mind*, in cui la memoria assurge a un ruolo di primo piano, in un’accezione decisamente diversa dalla tradizione associazionista e modernista. De Bono, questo è il suo nome, recupera sotto un altro aspetto la teoria cibernetica, quello secondo cui la memoria viene ad essere un mutamento di stato di un effettore che favorisce certe ridondanze piuttosto che altre, relativamente all’effettore stesso o al sistema di effettori di cui è parte. La memoria è quindi innanzitutto un fatto fisico. Per fare un esempio, se si rompe la gamba di una sedia e la sedia viene riparata, questa riparazione già di per sé costituisce una traccia mnemonica, ma questa avrà il valore di un ricordo solo per un osser-

vatore esterno, viceversa per la sedia stessa il “ricordo” può consistere solo nel fatto che, se la sedia venisse sottoposta nuovamente a pressione, la gamba più soggetta a rompersi sarebbe proprio quella già rotta. Continuando con gli esempi, se io verso dell’acqua su una montagna di terriccio questa lascerà un’impronta e probabilmente si formeranno dei piccoli canali, se poi ne verso ancora in modo casuale appariranno nuovi piccoli canali, ma quelli già esistenti si ingrandiranno e cominceranno ad avere degli affluenti e il modo in cui l’acqua si disporrà sul terriccio non dipenderà allora solo da dove viene buttata, ma anche dalla superficie che trova e che essa contribuisce a modellare. Dunque, fuor di metafora, il modo in cui viene recepita l’informazione è condizionato dalla superficie mnesica, ma allo stesso tempo condiziona la superficie mnesica stessa. E qui giunge il punto saliente della felice spiegazione di De Bono: la mente è tutta una superficie mnesica in cui le informazioni non vengono semplicemente rispecchiate e duplicate nella rappresentazione mnemonica per poi andare a costituire un archivio a disposizione di un’altra entità costituita dalla coscienza elaborante. La superficie mnesica diventa sia il luogo di conservazione dell’informazione che quello della sua elaborazione, senza più distinzione tra archivio e consultante, che corrisponde più o meno a quella tra hard disk e processore. A differenza del computer (che è basato su un calcolo logico sequenziale) la mente umana (che è basata su un’elaborazione analogica parallela) viene concepita quindi come una memoria attiva. Il pensiero non si serve della memoria, perché non è altro che l’attività che si svolge nella superficie mnesica la cui geografia muta continuamente anche se non radicalmente. Gli studi sulle reti neurali hanno confermato l’impostazione di De Bono e oggi le scienze cognitive hanno tracciato una mappa molto complessa di questa superficie ricettiva e, al contempo, attiva, le cui elaborazioni sono divise tra centri specializzati e competono tra loro darwinisticamente nel determinare la precaria coerenza del comportamento umano. Questa visione attiva della memoria, non solo mette il cantina lo spiritello, il *ghost*, che avrebbe dovuto governare la macchina, ma ha il pregio di esemplificare la grande differenza che intercorre con le concezioni moderne e premoderne della memoria, dal momento che queste sono basate sulla separazione tra il ricordo sepolto nel passato e la rammemorazione presente, che dà al ricordo il solo statuto di

una virtualità fantasmatica e irreali. Non c'è più il binomio passato—non-reale / presente-reale, ma c'è un passato che, anche come memoria, è parte attiva dell'elaborazione presente, essendo coinvolte entrambe in quel dinamismo magmatico che è il pensiero. La mappa non può più essere pensata come una pura virtualità che giace in una dimensione irraggiungibile rispetto al territorio; la mappa, pur rappresentando il territorio, costituisce nella sua materialità un pezzo del territorio stesso. Per dirla scherzosamente l'Italia in miniatura è pur sempre un pezzo d'Italia. Oltretutto De Bono e la teoria delle reti neurali ci ricordano che la memoria non offre rappresentazioni definite e definitive. I ricordi sono tracce aperte che si possono combinare con altre e che possono anche, non solo affievolirsi, ma cambiare (fortunatamente ciò non avviene tanto spesso e così facilmente, ma comunque molto più di quanto non siamo portati a credere). Questa visione della memoria in cui il passato è schiacciato su un unico livello di realtà insieme al presente, assumendo una configurazione reticolare, non accentrata ed "editabile" si confà perfettamente alle caratteristiche salienti della società dell'informazione. Internet, da questo punto di vista, costituisce anch'esso una grande superficie mnesica. Non è forse la rete costituita da una marea sconfinata di file memorizzati, salvati su tanti hard disk disseminati per il mondo? Internet è dunque un'entità costituita da memorie, ma ciò che è più importante è che questa rete di memorie non è soltanto passiva. Essa può essere usata come un elaboratore. Sono ormai anni che si sente da più parti lo slogan "il computer è la rete". La rete cioè non va interpretata solo come un immenso deposito o come un mezzo di comunicazione planetario che consente di scambiare posta, fare telefonate o tenere teleconferenze. Internet può essere un grande servizio di elaborazione on-line. Ma esso è comunque una memoria attiva anche al di là del puro e semplice *network computing*, in quanto esso già produce cultura e comportamenti o addirittura programmi (com'è accaduto nel caso di Linux) attraverso i newsgroup, le comunità virtuali, i liberi scambi di informazioni e di materiali sulla rete. Per questo motivo mettere dei limiti alla libera circolazione dei materiali su internet è come voler mettere dei freni all'intelligenza per incanalarla negli angusti cunicoli del profitto e trasformarla così in demenza.

Ma torniamo all'arte. All'indomani del crollo del sistema storicista corrispondente alla fine delle avanguardie e all'avvento del cosiddetto postmoderno, la forma della memoria artistica si sentì liberata del divieto storicista di riproporre il passato. Si tornò così alla possibilità di competere con i grandi del passato. Questa riemersione del passato però non prese stavolta la forma dell'ideale classico, ma quella del citazionismo. Il passato divenne un catalogo di stili da citare e mescolare liberamente. Ci fu così chi riprese il manierismo, chi il neoclassicismo, chi il simbolismo e chi l'espressionismo. Il venir meno del criterio storico progressivo, fece pensare a una post-histoire intesa come anacronismo o come il transito tra gli stili storici. In questa fase però la concezione della memoria non riesce a liberarsi della sua identificazione con l'archivio degli eventi passati, il che portò l'arte a rivolgersi al passato come recupero della tradizione pittorica e accademica trasformandosi così in un elogio della conservazione e del conservatorismo quando non addirittura in un'entusiastica volontà di ristabilire le condizioni antecedenti alle avanguardie, assumendo così un carattere apertamente reazionario. La convergenza tra postmoderno e quello che i futuristi chiamavano passatismo si è presto dissolta anche a causa del carattere sempre più pervasivo dell'innovazione tecnologica che ha mostrato in maniera sempre crescente l'inadeguatezza dei moduli passatisti rispetto al sentire contemporaneo. La situazione che si è quindi determinata è quella di un rapporto con le avanguardie (soprattutto quelle degli anni '60 e '70) che non è più né di citazione, né di progressione e superamento. La memoria delle avanguardie diviene un materiale di costruzione, una base per una vasta area di sperimentazioni senza costituire per questo un modello. Il retaggio delle neoavanguardie si mescola, si combina e si contamina con i detriti culturali della società dello spettacolo, e va a costituire una situazione che non trova risposdenze nei passati schemi della memoria nel campo artistico o semplicemente figurativo. L'unico paragone può essere fatto appunto con l'idea della memoria attiva. Il campo dell'arte attuale può essere rappresentato come una grande superficie mnesica in continua ebollizione nella quale si assiste a un'attività frenetica di rimpasto di tutto con tutto, di attacco e parallelamente di celebrazioni di tutte le

tradizioni. Però il problema di questa superficie è dato dall'estrema caoticità. L'eccessiva molteplicità degli input non favorisce, per tornare all'esempio del terriccio, l'approfondimento dei grandi canali della tradizione o una loro modifica in un senso evidente, tale da creare nuovi grandi canali e nuovi affluenti, ma ha soprattutto l'aspetto di una corrosione o di una erosione generalizzata. Qui le poche macrodifferenze tendono a trasformarsi in una grande molteplicità di microdifferenze. A questo punto la domanda è: come interpretare questo processo di elaborazione in corso nell'arte attuale? Allo stato attuale delle cose si possono individuare tre risposte possibili: o si tratta semplicemente di una fase di autoriorganizzazione della superficie mnemonica verso un nuovo ordine sistemico, o potrebbe trattarsi semplicemente di un processo di decomposizione tendente all'estinzione dell'elaborazione mnemonica oppure, terza possibilità di carattere metalinguistico, potrebbe trattarsi di un processo che va visto all'interno di un più generale rimodellamento dei saperi verso una configurazione in cui il vecchio valore dell'arte potrebbe anche non trovare più posto se non come cimelio e reperto di una lingua morta. Ma certamente anche allora l'arte si troverebbe ad avere a che fare con la memoria.