



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Scienza e arte

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

Scienza e arte / Guerra, Michele. - STAMPA. - (2021), pp. 225-228.

Availability:

This version is available at: 11381/2904244 since: 2021-11-26T16:55:24Z

Publisher:

Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Clarice Beckett, *Collins Street, evening*, 1931, Canberra, National Gallery of Australia (fot. Google Cultural Institute/Wikimedia Commons)



dove uno dei suoi allievi, Hayward Veal (1913-1968), fondò nel 1938 la Meldrum School of Painting. Molti artisti, tra cui i modernisti Arnold Shore (1897-1963) e William Jock Frater (1890-1974), hanno attraversato una fase 'Meldrum', mentre altri sono rimasti suoi seguaci per tutta la vita. Fra questi ultimi si contano Beckett, Colahan, Veal, Dargie,

Alice Marian Ellen Bale (1875-1955), Amalie Colquhoun (1894-1974), Justus Jorgensen (1893-1975), Polly Hurry (1883-1963), Percy Leason (1889-1959) e William Rowell (1898-1946).

SASHA GRISHIN

– Scienza e arte

Il rapporto tra le scienze e le arti è parte delle complesse relazioni che, nel corso dei tempi, hanno messo le metodologie di analisi scientifica e il pensiero di indagine umanistica le une di fronte all'altro.

Le origini del dibattito moderno. Il primo Novecento. Gli orientamenti recenti.

Le origini del dibattito moderno. – Nel 1959, un libro discusso come *The two cultures* di Charles Percy Snow (1959; trad. it. 1964; nuova ed. 2005) servì per lo meno a riproporre il problema di due atteggiamenti culturali che, al di là dei punti di contatto che si potevano in astratto trovare (forza immaginativa, creatività, capacità di ingaggiare un confronto con l'invisibile, pratiche di riduzione e scomposizione della complessità), faticavano a identificare effettive zone di incontro e confronto che avrebbero giovato sia a chi lavorava nel campo delle scienze esatte sia a chi lavorava nel campo delle arti

e dei saperi umanistici. Per quanto storicamente s. e a. abbiano vissuto momenti di stretta sinergia e dialogo profondo, tanto da convivere negli approcci e nelle opere di artisti-scienziati, oggi risulta più difficile pensarle come modelli di pensiero e di azione codipendenti una dall'altra, ancor di più se alle ormai antiche «due culture» se ne somma una terza, quella delle scienze sociali (sociologia, antropologia, economia, scienza politica, psicologia), il cui impatto cresce di continuo sia nella relazione con le scienze esatte sia in quella con le arti e le discipline umanistiche.

Il primo Novecento. – Il Novecento, dai suoi inizi, si è presentato come il secolo che avrebbe prolungato e radicalizzato la divisione del lavoro e i processi di industrializzazione ottocenteschi e che, altresì, avrebbe visto affiancarsi al desiderio delle scienze «di trasformare il mondo intero in un calcolo» (G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903; trad. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, 1995) una graduale automazione tecnica della vita umana. Questa, unita ai

Scienza e arte

nuovi processi economici tipici delle città e delle metropoli, si sarebbe poi ritrovata stretta tra gli ideali razionalisti e funzionalisti delle nuove società e il rifiuto profondo delle loro logiche. Se nel *Manifesto dei pittori futuristi* del 1910, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini (v. le relative voci) scrivevano che il trionfo delle scienze avrebbe infine reso gli uomini liberi da schiavi che erano, le avanguardie storiche furono tuttavia un primo e importante laboratorio critico per la messa in discussione dei rapporti tra s. e a., sia per quanto riguarda il loro possibile avvicinamento e la condivisione di obiettivi (si pensi, per es., all'attenzione di Filippo Tommaso Marinetti, v., verso il moto casuale delle particelle studiato dal fisico Robert Brown, all'importanza delle geometrie non euclidee per il Cubismo, v., o, ancora, al Costruttivismo, v., alla corrente 'produttivista' o al più ampio dibattito funzionalista), sia per quanto concerne la loro irriducibile distanza (si pensi all'azione dei dadaisti o dei surrealisti). La fotografia e il cinema, per la loro natura tecnico-scientifica, hanno rappresentato uno spazio di discussione importante sulle componenti di ricerca e di innovazione tecnica e scientifica in campo artistico, costituendo un banco di prova estremamente significativo per la negoziazione delle grandi istanze scientifiche, economiche e sociali della modernità novecentesca, che alla metà degli anni Trenta Walter Benjamin (v.) aveva già perfettamente messo a fuoco in *Die Kleine Geschichte der Photographie* (1931; trad. it. *Piccola storia della fotografia*, 1966) e

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (trad. fr. di Pierre Klossowski, 1936; nuova ed. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, post. 1955; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1966).

Gli orientamenti recenti. – Nel corso del Novecento e nei primi decenni del Duemila, le relazioni tra s. e a. si sono fondamentalmente articolate lungo tre linee direttrici fondamentali. La prima ha riguardato la possibilità per le scienze di spiegare più in profondità la natura delle nostre esperienze estetiche, a partire dallo studio della percezione e delle forme di risonanza tra l'opera d'arte e il nostro organismo. Da questo punto di vista, pionieristici sono stati gli studi di fisiologia, neurologia e psicologia del cinema che si sono sviluppati a inizio secolo soprattutto in Italia, negli Stati Uniti e in Francia e che hanno inciso su indagini teoriche e antropologiche del nuovo *medium* di estrema raffinatezza (si pensi agli

1. Gino Severini, *Treno della Croce Rossa che passa per un villaggio*, 1915, New York, Solomon R. Guggenheim Museum (*The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY/Scala, Firenze*)

2. Carlo Carrà, *L'amante dell'ingegnere*, 1921, collezione privata (fot. Scala, Firenze)





S

scritti di Jean Epstein, di Sergej Ejzenštejn o più tardi di Edgar Morin (v. le relative voci), arrivando addirittura a favorire la nascita di nuovi campi disciplinari quale fu quello della 'filmologia', che riuniva attorno alla «Revue Internationale de Filmologie» percettologi, neurologi, psicanalisti, linguisti, filosofi, pedagogisti e antropologi. Per gli studi storico-artistici, i lavori di studiosi come Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim e Michael Baxandall (v. le relative voci) hanno dato un contributo decisivo nell'avvicinare i due ambiti di studio. L'avvento delle neuroscienze ha contribuito, a partire dall'ultimo decennio del Novecento, a stabilizzare una forma di dialogo nuova tra le arti e gli scienziati che studiano il funzionamento del nostro sistema cervello-corpo (v. Neuroscienza e arte), arrivando a creare di fatto un nuovo settore di studi quale quello della neuroestetica (v.) e riuscendo nell'impresa di aprire una strada capace di portare risultati innovativi e di rilievo nell'ambito sia delle scienze sia delle arti, senza soffocare, nei casi migliori e più consapevoli, le peculiarità metodologiche dell'uno e dell'altro approccio.

La seconda linea direttrice attraverso cui si snoda la relazione tra s. e a. riguarda il contributo che le scoperte scientifiche e tecnologiche possono dare alle arti contemporanee e la restituzione che a livello speculativo e immaginifico le arti possono operare verso le scienze. Da questo punto di vista, come detto, sia le avanguardie storiche sia le seconde avanguardie hanno rappresentato momenti culturali decisivi in cui sperimentare la fertilità di questo tipo di dialogo e comprendere come la scienza abbia saputo dar forma alle grandi domande dell'arte contemporanea e l'arte abbia, a sua volta, saputo mettere la scienza di fronte a problemi espressivi, comunicativi e comportamentali sempre nuovi. Le ricerche nel campo dell'Arte cinetica (cui non a caso è ispirato uno degli articoli scientifici che tiene a battesimo la neuroestetica: S. Zeki, M. Lamb, *The neurology of kinetic art*, in «Brain», 117, 1994; v. Cinetica, Arte) o nel campo dell'Optical art (v.) sono esempi di sperimentazioni che affondano le loro radici nelle riflessioni delle avanguardie storiche e ripensano in profondità e da prospettive scientifiche la posizione dell'individuo rispetto all'opera e le forme di stimolazione da essa prodotta, così come la ricerca nel campo della cibernetica favorisce sperimentazioni artistiche che lavorano all'incrocio tra i processi di comunicazione e interazione delle macchine e la costruzione di nuove relazioni spazio-temporali che danno luogo a sistemi aperti in grado di interagire con l'ambiente circostante e modificarlo (si pensi alla pionieristica opera di Nicholas Schöffer (v.) *CYSP 1*, 1956). Molte di queste ricerche, insieme ad altre, trovarono spazio nelle riflessioni che Umberto Eco (v.) dedicò in *Opera aperta* (1962) alla nuova funzione epistemologica che le arti visive si sarebbero dovute dare nella seconda metà del Novecento e che avrebbe dovuto mediare «l'astratta categoria della metodologia scientifica e la viva

materia della nostra sensibilità» per manifestarsi come «una sorta di schema trascendentale che ci permette di capire i nuovi aspetti del mondo». Se la ricerca scientifica è stata poi in grado di ispirare, nel metodo e nei materiali, il lavoro di artisti che hanno scelto di misurarsi con la geologia, la fisica, la chimica, ma anche con la melittologia o l'aracnologia per dare forma alle loro opere, è con l'avvento del computer e del digitale che si è arrivati a nuove ibridazioni tra s. e a. e a uno scambio sempre più fruttuoso in cui la restituzione artistica negli spazi dell'informatica e delle forme di processazione dei *big data* sta offrendo prospettive di notevole interesse. Si è assistito alla nascita di nuove denominazioni come Computer art (v.), Internet art (v.), New media art, Arte telematica e, in maniera più ampia, Arte digitale (v. Digitale, Arte) e Arte multimediale. I livelli di interazione e di contaminazione mediale ci proiettano dentro un sistema in cui la distanza tra il corpo dell'utente e l'infrastruttura tecnologica arriva ad assottigliarsi sempre di più, fino a interrogare non solo la novità delle nostre esperienze estetiche, ma anche la nostra condizione di individui che vedono intensificarsi e farsi invisibili le condizioni delle nostre esperienze mediate e i dispositivi che le rendono possibili.

Le *imaging technologies* contemporanee rappresentano un orizzonte di studi e di creatività in cui il dialogo tra le scienze e le arti dovrà necessariamente rafforzarsi, perseguendo quella che uno dei più interessanti artisti che lavorano in questo ambito, Gregory Chatonsky (1971), definirebbe «immaginazione artificiale».

Recentemente, nel tentativo di sfuggire ai vincoli delle riflessioni più tradizionali su s. e a., c'è chi ha proposto una nuova prospettiva di lettura che potrebbe rappresentare la terza linea direttrice per muoversi nel mare aperto di questo confronto (A. Lock, *Scientificity and artistry across all subjects*, in «Philosophia», 46, 2018). Lavorando sui termini di 'scientificità' e 'artisticità', ognuno dei quali deve sottostare a norme e variabili su cui c'è una certa condivisione nelle diverse comunità scientifiche, è possibile cercare un ponte differente tra s. e a., interrogandosi sul coefficiente di 'scientificità' che l'operazione artistica contiene o persegue e riflettendo sul coefficiente di 'artisticità' che il lavoro scientifico reca in sé o attraverso il quale si comunica. Al netto della delicatezza di un'analisi di questo tipo, la proposta ha tuttavia il merito di spostare il problema sulle forme di convergenza metodologica e soprattutto comunicativa, rilanciando le aree di intersezione lungamente discusse alla luce di un nuovo sistema epistemologico e comunicativo che ha bisogno di entrambi gli appoggi per reggere l'urto di un tempo sempre più complesso: fantasia e creatività tornano a essere la base dell'invenzione, alla quale deve corrispondere una sempre più profonda conoscenza tecnica e strumentale e una spiccata vocazione al lavoro di gruppo.

MICHELE GUERRA

— Sciltian, Gregorio (Šil'tjan, Grigorij Ivanovič) / Nachičevan (od. Rostov sul Don) 1898 - Roma 1985

Artista russo, naturalizzato italiano. Di famiglia armena, compì gli studi classici a Mosca. Allo scoppio della Rivoluzione nel 1917, tentò di lasciare la Russia, ma riuscì a raggiungere Vienna solo nel 1920, dopo tre anni trascorsi a Tbilisi. Nel 1922 si spostò a Berlino, dove conobbe Il'ja Grigor'evič Erenburg (1891-1967). Nel 1923 si sposò con Elena

Boberman (1902-1991) e si trasferì a Roma, dove frequentò Giorgio de Chirico (v.), di cui rimase amico tutta la vita, Filippo de Pisis (v.), Alberto Savinio (v.), Antonio Donghi (v.) e gli scrittori di «La Ronda». Nel 1925 tenne la prima personale alla Casa d'Arte Bragaglia (v. Bragaglia, Anton Giulio), introdotto da Roberto Longhi (v.), che nel

1925 rilevò nella sua pittura il «portento di evidenza [...] come metro costante della natura e della vita». Già a questa data S. aveva definito il suo stile un Realismo preciso, ispirato a Michelangelo Merisi da Caravaggio, Francisco Zurbarán e ai fiamminghi, rafforzato dall'attenzione al mestiere. Le sue opere diventeranno poi più analitiche e descrittive,