

## Etichettare / descrivere / mostrare

Filippo Fimiani & Pietro Kobau

Non sarà troppo sbagliato affermare che la migliore corrente del dibattito moderno sul giudizio di gusto sia confluita, quasi per intero, nel dibattito contemporaneo sull'esperienza estetica. E che – giusta o sbagliata che sia stata questa mossa – entro questo asse del pensiero estetico sia sempre rimasta nella posizione di suo riferimento eminente l'opera d'arte.

Ora, però, sia nella tradizione analitica, sia in quella continentale, il dibattito sul “che cosa” dell'esperienza estetica nel suo darsi esemplare – ossia dinanzi all'opera d'arte e secondo una condotta segnatamente spettatoriale, sebbene assai differenziata per attitudini e aspettative –, non è ancora giunto a disegnare un certo numero di posizioni teoriche condivise. Non solo: non è nemmeno arrivato a delinearci come la discussione di un problema impostato in una maniera comunemente accettata.

Per entrambe le tradizioni, verosimilmente, la ragione di questo stato di cose non va cercata in un insufficiente investimento di energie e intelligenze. Al contrario: sia nelle ontologie dell'arte di impostazione continentale, sia in quelle di impostazione analitica, le teorie concorrenti sono ormai molte e, soprattutto, non è mancato loro il coraggio nel distaccarsi non solo dalle opinioni di senso comune, ma anche dalle teorizzazioni filosofiche storicamente più consolidate. Assumendoli come paradigmatici, si possono qui individuare facilmente due casi di opere reali servite, a più riprese, a segnare tali distacchi tra filosofia e opinione comune. Si pensi, innanzitutto, a come *Un paio di scarpe* di van Gogh – nella celebre interpretazione di Heidegger e, poi, nella polemica tra questi e Schapiro e, ancora, nella risposta ulteriore di Derrida – abbia servito a sostenere una deriva apparentemente inarrestabile dalle concezioni popolari e dalle fruizioni standard dell'arte e dell'opera, notoriamente pittorica. Si pensi, quindi, a come *Brillo Box* di Warhol – nella teorizzazione di Danto relativa alla definizione dell'arte e, quindi, nelle teorie che, derivative o reattive, le sono susseguite – abbia servito da catalizzatore per impor-

tanti trasformazioni del modo in cui viene esperita l'arte contemporanea in generale.

Andando a vedere più da vicino, però, ci si accorge che in entrambe queste tradizioni e, dunque, nell'intero dibattito relativo all'ontologia dell'arte, non è stato quasi mai messo in discussione un assunto: quello secondo cui l'opera è sempre *una cosa*. Oggetto o evento, l'opera avrebbe cioè, almeno in linea di principio, confini ben determinati, percepibili e/o dicibili in quanto tali. Parrebbe, anzi, che non si possa nemmeno immaginare un'ontologia dell'opera d'arte senza prendere per buono un simile pregiudizio, più o meno esplicitato, che forse si potrebbe dire innanzitutto aspettuale, basato, cioè, su una qualche condizione necessaria, seppur minima, di percepibilità. Insistendo sui due casi paradigmatici sopra ricordati, e per quanto simili idee possano risultare (come si dice) nuove e stimolanti, si potrebbe ribadire che *Un paio di scarpe* rimane comunque *quell'evento* precisamente inaugurato e reso possibile dall'essere (o dal divenire?) van Gogh un artista, e riconoscibile poi come tale in riferimento a una certa idea della storia dell'arte – che, per esempio, include una certa esemplarità e un certo prestigio della vita d'artista *bohémien*. E, da parte sua, si potrebbe confermare che *Brillo Box* rimane comunque *quell'oggetto* che replica il package progettato da Harvey e viene poi trasformato in un'opera, finalmente identificabile come tale e come prodotto intenzionalmente dall'artista per dire, tra le altre cose possibili o ipotizzabili, qualcosa a proposito di un certo mondo storico e una certa maniera d'intendere ciò che è arte e ciò che non lo è, chi è artista e chi no.

In realtà, prendendo una prima via che ci allontana da quel presupposto, non è impossibile riscontrare riguardo l'ontologia dell'arte alcuni problemi che complessivamente si potrebbero dire di confine.

1) *Mostrare: il confine tra oggetto comune e opera*, per esempio. Il che potrebbe anche intendersi così: prima e/o dopo i vari tipi di discorsi sulle fattezze e le funzioni, sulle ragioni e le cause di un oggetto e di un'opera, indicare le condizioni di possibilità perché si possa percepire la loro differenza. Differenza – ma non si dovrebbe piuttosto già parlare, con più prudenza e buon senso, di differenze, al plurale? – che, non solo di diritto ma di fatto, effettivamente cioè, dovrebbe poter far sentire, far fare, o solo far pensare, qualcosa di diverso a qualcuno quando ha a che fare o con un oggetto comune o con un'opera. L'opera, sembrerebbe, non è, infatti, una cosa come tutte le altre, nel senso: è qualcosa di speciale, non è cosa di tutti i giorni. Le scarpe dipinte dal *maudit* van Gogh non sono semplici scarpe, e la scatola di pagliette Brillo replicata dal *cool* Warhol non è quella esposta su uno scaffale di supermercato. A ogni modo, questo modo di dire sembra sottintendere che le scarpe dipinte da van Gogh *coincidano* interamente – si stareb-

be quasi per dire: *alla lettera* – con quella cosa che è il dipinto intitolato *Un paio di scarpe*; e che la scatola clonata da Warhol combaci – di nuovo: senza resti, senza sfumature, senza sorprese e cambiamenti d'aspetto – con *Brillo Box*.

Questa implicazione, in seconda battuta, permette di assumere, o piuttosto di presumere che l'opera si presenti immediatamente, *si esibisca come tale* e che, per converso, la si possa *ut sic* mostrare e descrivere: come una cosa o come un evento ben circoscritto e incorniciato, come un'isola nello spazio e nel tempo insieme frastagliato e continuo del percepire ordinario, come un'eccezione insomma, anche se magari ben presto dimenticata per disattenzione o distrazione, o per indifferenza e una certa noia, nella vita quotidiana. Tuttavia, si può far vedere che si tratta di passaggi entrambi non garantiti. Un'adeguata riflessione su una (almeno una) importante specie di opere quali sono le opere musicali (o teatrali) eseguite potrà infatti facilmente convincerci che i limiti di un'opera sono spesso sfumati, specie sotto il profilo temporale, così come lo sono (a maggior ragione?) i suoi confini determinati dall'appartenenza inequivocabile a un genere o a uno stile.

2) *Descrivere: l'opera / il contenuto*. Se descrivere un'opera può risultare un'operazione non banale già perché risulta difficile mostrarla, esibirla come oggetto o evento unitario differente da un oggetto o un evento qualsiasi, ancor più difficile risulterà descriverne quello che popolarmente è detto il contenuto. Non solo la cosiddetta scrittura ecfraistica, tradizionalmente ristretta ad autonomo genere e stile letterario, ma ogni descrizione verbale, dalla più occasionale alla più tecnica, veicola, a volte suo malgrado, giudizi e pregiudizi di valori, non solo conoscitivi ma psicologici se non fisiologici, perfino idiosincratichi e, parrebbe, incontrollabili. E, all'inverso, dalla pretesa riproducibilità, mediante mezzi verbali, dell'esperienza visiva, emotiva ed espressiva non meno che intellettuale e specializzata, prodotta da un'immagine, non meno incerto e complesso è ora ritornare alla cosa stessa, all'opera nella sua singolarità reale, nel suo continuare ad essere pur sempre là, una cosa appunto. Invertita la rotta, dall'ambizione all'onnipotenza della rappresentazione verbale dell'*ekphrasis* all'impotenza della presentazione indessicale, ecco che il confine tra supporto materiale e contenuto, tra medium e immagine, s'ispessisce e si fa opaco anche all'*aisthesis*, al sentire sensibile, che pur costituisce il *primus* irriducibile di quella che comunemente si chiama esperienza estetica. Cosa accade, per esempio, quando l'opera non c'è in quanto cosa e non c'è che il luogo istituzionale delle sue manifestazioni verbali e paratestuali? Cosa accade, insomma, quando non c'è nulla più da percepire, ma solo (molto o poco) da leggere, computando per esempio riga per riga col dito una scheda introduttiva o una nota critica?

3) *Etichettare*. Se il presupposto della cosalità come unitarietà dell'opera pare già incrinarsi laddove la ridondanza del descrivere è speculare alla sobrietà del mostrare – come ben testimoniano se non altro le arti visive, dato che tale frattura si amplia enormemente nelle tematizzazioni proprie dell'ermeneutica, che riguardano in linea di principio ogni forma artistica –, tale presupposto pare quasi dissolversi allorché si guarda al rapporto tra l'opera e i suoi *parerga*. Si tratta di una questione apparentemente laterale, ma si pensi a come sia tutt'altro che giustificato il fare normalmente coincidere il nome dell'opera (l'indice della sua pretesa unitarietà, non solo manifestativa ma sostanziale) con il suo titolo. Cosa avrebbe indicato di preciso l'indice di Marcel Duchamp rivolto al Woolworth Building di New York, prima o dopo di stringere una penna col pollice e appuntare che bisognava trovargli un'iscrizione (mai trovata) come *Ready-made*? È davvero ingenuo ritenere che il titolo di un'opera semplicemente combaci sempre e in linea di principio con la lettera del suo nome – ma, allora, che succede col titolo apparentemente negativo del *Senza titolo*, così tanto comune (o caratteristico?) delle produzioni artistiche contemporanee? È un caso lampante e abituale, ma non il solo, di come un titolo di un'opera possa essere multiplo e variabile, non indice dell'unitarietà di un oggetto sempre di nuovo reidentificabile e verosimilmente descrivibile, bensì indizio della molteplicità dei suoi pretesi contenuti e, dunque, inizio della varietà delle sue possibili interpretazioni, anche le più improbabili. E si pensi all'altra faccia della medaglia, ovvero alla nostra indiscussa resistenza a fare rientrare nello spazio dell'opera – e ben al di là del nome e del titolo – ciò che si potrebbero chiamare le sue etichette: vere e proprie, come cartellini e pannelli tecnici, o pieghevoli informativi, ma anche cornici, soglie, sipari che si alzano e abbassano, collocazioni museali... Davvero si tratta di elementi e dispositivi esteriori e periferici, che non contribuiscono a costituirli come tale?

Ciò che si è fin qui accennato è molto, ma non è ancora tutto. È infatti possibile prendere anche una seconda via, forse più radicale. Sin qui, si tratta di prendere atto (e di elencarli quasi sistematicamente, in vista di una loro congetturale soluzione) dei possibili problemi che affliggono il presupposto per cui l'opera sarebbe una cosa, e una cosa dai confini e dagli aspetti ben determinati. Tale seconda via, si vuol dire, è quella che invece problematizza il presunto *ordine naturale* delle apparentemente ovvie operazioni e abitudini dell'etichettare, descrivere, mostrare. In realtà, è ovvio solo in apparenza che un'opera è qualcosa che può essere *innanzitutto* esibito come un oggetto o un evento non ordinario, *dunque* descritto e, *infine*, etichettato per fini estetici o culturali in senso lato o specifico, o per scopi avventizi o addirittura cosmetici.

Almeno come ipotesi, per quanto lontana dalle nostre opinioni comuni, ma forse più vicina alle nostre pratiche effettive, andrebbe cioè considerata la possibilità che l'opera d'arte sia qualcosa che è tale perché *innanzitutto* viene dichiarata tale mediante un'etichetta (o un altro *parergon* o attivatore di attenzione), diventa *dunque* passibile di descrizione (e il suo contenuto si rivelerebbe accessorio e un effetto della forma) e, *infine*, può essere "semplicemente" mostrata, ovvero presentata e indicata come una cosa – come a (farle) dire: *eccomi, prestami attenzione, parlami di me...*