

L'articità in Genette tra emozione e cognizione

di Lorenza Mazzei

L'opera dell'arte. Dalla relazione estetica alla relazione artistica

Gérard Genette, critico e teorico della letteratura, uno degli esponenti di maggior spicco della narratologia francese, autore fra l'altro della serie *Figures* e di *Nouveau discours sur le récit*, affronta la complessa questione dell'opera d'arte ne *L'opera dell'arte*. Opera in due volumi, organicamente correlati in una sorta di complementare circolarità senza ordine di precedenza, evidenzia già nel titolo, *L'opera dell'arte*, l'intenzione da parte dell'autore di porre il discorso sull'opera d'arte a partire dall'operare dell'opera per giungere, attraverso un progressivo e legittimo spostamento della domanda dal "cosa" al "quando" (e, perché no, al "come"), a restituire il rapporto fruitore-opera all'autentica dimensione soggettiva in tutta la sua vivace e vitale complessità. Questioni di statuto nel primo volume, *Immanenza e Trascendenza*: analisi e esemplificazioni condotte con lucidità teorica e rigore tassonomico per individuare in che cosa consiste propriamente un'opera d'arte e in quali modi essa può trascendere i limiti del suo stesso consistere oggettuale per aprirsi alla funzione operale dell'opera stessa e quindi al suo agire. Questioni di funzione (estetica e/o artistica) nel secondo volume, *La relazione estetica*: i modi in cui il soggetto-fruitore si rapporta all'oggetto-opera e come, all'interno di questa relazione, si modifichi, a livello attenzionale, la percezione che il soggetto ha dell'oggetto a seconda che vi attribuisca un'intenzione (estetica), fondata o meno. «Non è l'oggetto che rende estetica la relazione ma è la relazione che rende estetico l'oggetto»¹ afferma con grande chiarezza Genette. «Oggetto estetico» che è prima di tutto un «oggetto attenzionale» ovvero un oggetto di attenzione: «Un oggetto che non sia (attualmente) un

¹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, (1997), trad. it. di F. Bollino, R. Campi, *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998, p. 22.

oggetto attenzionale per qualcuno non può essere (attualmente) un oggetto estetico»². Il passaggio da «oggetto attenzionale» a «oggetto estetico» è possibile se l'attenzione nei suoi confronti è un'attenzione estetica: in questo caso la relazione fra soggetto e oggetto viene definita «relazione estetica». «La relazione estetica in generale consiste in una risposta affettiva (d'apprezzamento) a un oggetto attenzionale qualunque, considerato per il suo aspetto – o piuttosto: a un oggetto attenzionale che è l'aspetto di un oggetto qualunque. Tale oggetto può essere naturale o “prodotto” dall'uomo ossia risultato da un'attività umana di ordinamento e/o trasformazione»³. Stabiliamo questo tipo di relazione con gli oggetti che normalmente incontriamo nella quotidianità, dagli oggetti prodotti dall'uomo a quelli naturali. Un caso particolare di relazione estetica è la relazione artistica: «Quando il soggetto di questa relazione (estetica), a torto o a ragione, e in qualunque misura ciò avvenga, assume tale oggetto come un prodotto umano e presta al suo produttore un'“intenzione estetica”, ossia l'obiettivo di un effetto da ottenere o la “candidatura” a una ricezione estetica, l'oggetto viene recepito come un'opera d'arte, e la relazione si specifica come relazione, o funzione, artistica»⁴. «L'esistenza oggettiva dell'intenzione non è sempre assicurata né verificabile: la sua postulazione soggettiva (attenzionale), oggettivamente fondata o meno, agisce da sola sulla relazione estetica, ed è sufficiente a specificarla come funzione artistica»⁵. «Può capitare di avere con un'opera d'arte, quando il suo carattere artistico, o “articità”, non viene percepito, una semplice relazione estetica come quelle che suscitano gli oggetti ordinari. Viceversa un siffatto carattere può essere attribuito a torto a un prodotto umano che non proceda da alcuna intenzione estetica, perfino a un oggetto naturale, se viene preso per un prodotto umano: ciò che, agli occhi del suo recettore, conferisce a un oggetto lo statuto di opera d'arte, è il sentimento, fondato o meno, che tale oggetto è stato prodotto in base a un'intenzione, almeno parzialmente estetica»⁶.

La differenza tra la semplice relazione estetica e la relazione artistica dipende, dunque, dall'attribuzione o meno di un fattore intenzionale: «Si ha una relazione artistica con un oggetto quando un soggetto conferisce a tale oggetto uno scopo estetico – che si può definire anche scopo “artistico”, poiché un'intenzione estetica può

² *Ibidem*

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ivi*, p. 253.

⁶ *Ivi*, p. 12.

presiedere solo a un'opera d'arte»⁷. La dimensione soggettiva della relazione artistica, in cui il soggetto, attenzionalmente, attribuisce all'oggetto lo statuto di opera d'arte viene inequivocabilmente ribadita da Genette nel passo seguente: «Lo statuto di opera di un oggetto dipende dunque fundamentalmente dalla considerazione, presso il ricevente, della presenza in esso di una intenzione estetica. Dico però "considerazione" piuttosto che "percezione", perché l'intenzione estetica non è mai sicura ("Vi è un'intenzione?") e ancor meno determinata ("Quale intenzione vi è?") e poiché l'attenzione specifica che conferisce lo statuto di opera d'arte consiste propriamente nell'"attribuzione" di un'intenzione estetica al produttore dell'oggetto: allo stesso modo in cui un oggetto è "per me" un oggetto estetico "quando" entro con esso in una relazione di tipo estetico, è "per me" un'opera d'arte "quando", a torto o a ragione, riferisco questa relazione a un'intenzione autoriale: una roccia può essere (per me) un oggetto bello; se imparo (o presumo) che non è una roccia, ma una scultura, tale oggetto cambia statuto ai miei occhi, in quanto il suo aspetto, precedentemente attribuito alla "casualità" dell'erosione, mi rimanda ora all'attività intenzionale di uno scultore e questo rimando, che gli conferisce lo statuto di opera, modifica quasi inevitabilmente il mio apprezzamento. Ancora una volta però, la scelta tra i due statuti può procedere benissimo, non da un'informazione sicura, ma da una semplice ipotesi attenzionale del tipo: "una simile forma può essere il prodotto del caso" e se mi inganno con facilità (se, senza il minimo dubbio, prendo per una scultura ciò che in effetti è una roccia), il carattere erroneo della mia ipotesi non produrrà alcun mutamento nel carattere artistico della mia relazione a tale oggetto identificato tanto scorrettamente»⁸.

Dall'artività attenzionale all'artività costitutiva

Genette, quasi a prevenire il prevedibile, e legittimo, sospetto di una non improbabile, arbitraria, deriva soggettivista, ritorna successivamente su quanto affermato riguardo alla relazione artistica, chiarendo e rafforzando ulteriormente la sua posizione: «Ho detto in precedenza che la relazione artistica [...] si basava su una duplice ipotesi, fondata o meno, circa il carattere di artefatto e l'intenzione estetica del suo produttore. Questa è forse una definizione molto liberale, poiché fa dipendere la natura della relazione solo da un'opinione del ricevente. Bisogna però aggiungere che questa opinione (del riceven-

⁷ *Ivi*, p. 237.

⁸ *Ivi*, pp. 162-163.

te) non è arbitraria, né puramente soggettiva come il giudizio di apprezzamento, perché un'ipotesi si basa essa stessa necessariamente su indici oggettivi, bene o male percepiti e interpretati: suppongo che tale oggetto è un artefatto, perché credo di scorgervi l'effetto deliberato di un'attività produttrice e trasformatrice, suppongo che esso proceda da un'intenzione estetica perché dubito che l'aspetto in virtù del quale suscita da parte mia un apprezzamento positivo possa essere involontario, o perché mi sembra appartenere a una classe di oggetti ordinatamente ritenuti artistici, ecc., e il carattere artistico della mia relazione a questo oggetto dipende interamente, se non dalla verità delle mie congetture, almeno dalla mia credenza in questa verità – credenza che può eventualmente venire distrutta da un'informazione contraria che la smentirà. Lo statuto della relazione artistica non è pertanto identico a quello della semplice relazione estetica: non si può confutare un apprezzamento, ma si può confutare un'ipotesi. Se mi si dimostra chiaramente che un oggetto che mi piace non è un'opera d'arte, questa dimostrazione non ha alcuna ragione di rovinare la mia relazione estetica a tale oggetto, ma rovinerà di certo il carattere artistico della relazione, e non sarò in alcun modo legittimato a perseverare in essa»⁹. Nel passo citato l'autore definisce la relazione artistica introducendo un elemento finora estraneo alla relazione e che va, in qualche modo, a ridisegnarne la geografia: esistono «indici oggettivi» che possono delegittimare il soggetto a perseverare in una relazione artistica con un oggetto non ritenuto idoneo, in base a questi stessi indici, a tale relazione. «L'articità», afferma Genette, «è dopotutto un fatto storico, che non “dipende” dall'apprezzamento soggettivo così come la sua bellezza o bruttezza»¹⁰. Seguendo Genette nel progredire della sua trattazione si coglie il tentativo del superamento di una dimensione avvertita eccessivamente soggettivistica verso il recupero di una dimensione ontologica del fatto artistico. La difficoltà di conciliare le due posizioni è percepibile in un procedere non sempre lineare, insolito in un teorico caratterizzato in generale da una scrittura ricca di argomentazioni brillanti ed efficaci. Il passaggio dalla funzione (relazione) artistica allo statuto artistico (costitutivo) non è agevole e mette a dura prova l'elegante architettura teorica genettiana. Genette non può non ammettere che quando si vuole stabilire costitutivamente l'articità di un oggetto «la presenza presso il ricevente di una considerazione artistica non è evidentemente un criterio oggettivo di articità»¹¹. Finché si rimane nell'ambito della relazione artistica, la bontà della dimensione soggettiva non viene messa in discussione: l'attribuzione, a livello attenzionale,

⁹ *Ivi*, p. 233.

¹⁰ *Ivi*, p. 236.

¹¹ *Ivi*, p. 237.

dell'intenzione artistica «costituisce in se stessa, anche quando si basa su un'ipotesi errata o inverificabile, un fatto soggettivo altrettanto certo dell'attenzione e dell'apprezzamento estetici»¹². «Posso ingannarmi assumendo un oggetto come opera d'arte ma non posso ingannarmi che lo assumo come tale (o meno), e definire la relazione artistica non esige affatto che questa relazione sia appropriata, legittima e fondata su un criterio»¹³. «La relazione artistica, ossia il fatto per un oggetto di funzionare come un'opera, non dipende infatti necessariamente dallo statuto artistico di tale oggetto»¹⁴. L'affermazione di Genette riguardo al fatto che per «relazione artistica» si debba intendere il «funzionamento come opera» e non necessariamente «essere opera», separando di fatto il funzionamento dallo statuto operale, rappresenta un passaggio importante perché in esso si sostiene con chiarezza che un oggetto può funzionare come opera d'arte senza esserlo costitutivamente. È a partire da questa distinzione che Genette postula l'esistenza di diversi tipi di artività, alcune più «costitutive» di altre puramente «attenzioneali», come superamento e conciliazione fra i due momenti, soggettivo e oggettivo, del fatto artistico. «La definizione dell'opera d'arte come "oggetto estetico attenzioneale", o indifferentemente come artefatto a funzione estetica può essere interpretata o in maniera oggettiva e ontologica ("per 'essere' un'opera d'arte un oggetto deve procedere effettivamente da un'intenzione estetica") o in maniera soggettiva e funzionale ("per 'funzionare come' un'opera d'arte, un oggetto deve essere recepito come derivante da un'intenzione estetica"). Le artività del primo tipo sono evidentemente le artività "costitutive", il cui carattere intenzionale è più o meno oggettivamente stabilito, sia per mezzo di testimonianze storiche che in virtù di un'appartenenza generica palese e determinante (un quadro, una poesia o una sinfonia hanno poche possibilità di essere oggetti privi di intenzione estetica); quelle del secondo tipo sono le artività occasionali, o "condizionali" – che qualificherei più volentieri come "attenzioneali", ossia in conclusione: il cui carattere intenzionale è dell'ordine dell'ipotesi attenzioneale, che questa ipotesi sia fondata o no – ciò implica evidentemente che talune artività attenzioneali sono parimenti costitutive»¹⁵. La gradazione fra i due tipi di artività, precisa Genette, non ha molta importanza sul piano della relazione estetica «poiché un'artività puramente attenzioneale, perfino del tutto illusoria, può avere ripercussioni sulla relazione estetica tanto quanto un'artività costitutiva (e, beninteso, più di un'artività costitutiva non percepita): una cre-

¹² *Ibidem*

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ivi*, p. 246.

¹⁵ *Ibidem*

denza non ha bisogno di essere fondata per essere attiva, e una pittura rupestre o una maschera africana non hanno bisogno di essere state prodotte come opere d'arte per essere recepite e funzionare come tali, oggi e per la maggioranza delle persone»¹⁶. Niente da replicare. La nostra ignoranza circa la funzione originaria di oggetti provenienti da altre culture non ci impedisce operazioni di recupero estetico e artistico, che dipendono spesso da analogie formali con le nostre produzioni artistiche (un idolo assomiglia a una statuetta, un amuleto a un gioiello, una preghiera a una poesia, ecc.) e dall'adattamento perpetuo, tramite ampliamento, del concetto di arte, la cui geometria variabile permette queste annessioni. Esempi questi che confermano la legittimità soggettiva (attenzioneale) delle articità oggettivamente (costitutivamente) illegittime.

L'opera d'arte.

Se dalle articità attenzionali vogliamo passare alle articità costitutive e, quindi, arrivare all'opera d'arte vera e propria, dobbiamo compiere un ulteriore passaggio, che Genette illustra indicando, con grande chiarezza, le condizioni che permettono di identificare costitutivamente l'opera. «Non solamente per “funzionare come” opera d'arte, ma per “essere” un'opera d'arte, un oggetto deve essere “effettivamente” prodotto da un essere umano; e siccome questa condizione necessaria non è sufficiente, poiché un martello non è (sempre) un'opera d'arte, bisogna dunque introdurre un'altra, che è la nostra attenzione estetica: un martello può essere oggettivamente un'opera d'arte se in effetti comporta un'intenzione estetica, e può “funzionare come” (e non come mero “oggetto estetico” occasionale) solo se il suo ricevente gli attribuisce, a torto o a ragione, un'intenzione estetica»¹⁷. Due, dunque, le condizioni, necessarie e sufficienti, che definiscono costitutivamente lo statuto di opera d'arte. Una o l'altra non sono sufficienti a specificare l'oggetto come opera d'arte: è necessario che entrambe siano presenti. La prima: l'intenzione estetica certa. Genette afferma che un artefatto umano, non è solamente un oggetto ma un atto intenzionale e come in ogni atto, l'oggetto non è solamente il prodotto di un'attività creatrice o trasformatrice ma è anche il luogo o lo strumento di un'azione. Questa azione, nel caso dell'opera, si esercita su un pubblico di riceventi ed è di ordine estetico, nel senso che provoca, o quantomeno sollecita una risposta estetica, possibilmente favorevole. Ci sono poche probabilità, infatti, che l'artista presentando

¹⁶ *Ivi*, pp. 247-248.

¹⁷ *Ivi*, p. 244.

la sua opera auspichi un apprezzamento negativo ma, a prescindere dalla risposta, il fatto che sia stata posta la domanda è sufficiente a identificare l'oggetto come opera. Non è necessario per ottenere lo statuto di opera ottenere un apprezzamento positivo: il merito non può essere ritenuto un criterio di artività. «Che la presenza di una candidatura o di una "pretesa" all'apprezzamento positivo [...] definisca l'opera in generale (distinguendola dal semplice oggetto naturale o artefattuale che invece non ambisce a nulla e nei confronti del quale l'attenzione estetica dipende da una libera scelta), e che il riconoscimento o la presupposizione di tale candidatura fondi l'identificazione di un oggetto come opera, non comporta affatto che l'accoglienza favorevole concessa a questa candidatura (detto altrimenti: il suo "successo") costituisca la condizione necessaria di una definizione teorica o di un'identificazione pratica. [...] L'opera richiede un apprezzamento (positivo), ed è questa domanda che la definisce in quanto tale, non l'apprezzamento in quanto "estheticamente corretta" che essa ottiene o non ottiene. La domanda in se stessa è un semplice stato di fatto, il suo riconoscimento o presupposizione è un altro, e in tutto ciò nulla coinvolge la dimensione assiologia dell'apprezzamento positivo nella definizione generale o nell'identificazione individuale dell'opera. Dopo tutto, essere una domanda – e anche giungere a farsi riconoscere come tale – non garantisce, e dunque non implica, alcuna risposta»¹⁸. «Alla candidatura posta dall'opera d'arte, il riconoscimento del suo carattere d'opera (del suo atto artistico), che comporta *ipso facto* una considerazione estetica, costituisce una risposta illocutoriamente sufficiente, anche se tale riconoscimento consiste in un apprezzamento negativo, e dunque poco gratificante: "non vale niente" vale in questo caso come brevetto di artività. Probabilmente non è quello che desiderava l'artista, [...] ma questo stesso malinteso rivela ciò che volevo dimostrare: la differenza, e perfino la mancanza di rapporto, tra la definizione (e l'identificazione) dell'opera come tale e il suo apprezzamento positivo. [...] Il riconoscimento è "costitutivo" dello statuto (categoriale) d'opera, [...] l'apprezzamento è solo "normativo" (assiologico): come non è necessario, per giocare effettivamente una partita di scacchi, vincere nemmeno una partita, bensì rispettare i movimenti dei pezzi, così non è necessario, per ottenere lo statuto di opera d'arte, "meritare" un apprezzamento positivo, ma soltanto palesare che lo si sta sollecitando»¹⁹. Genette rileva che, a causa della loro intenzionalità («candidatura») specifica, le opere d'arte sollecitano, esclusivamente o al di là della loro eventuale funzione pratica, un'attenzione estetica più costitutiva di quella che si può attribuire arbitrariamente agli «oggetti estetici» puramente attenzionali (og-

¹⁸ *Ivi*, p. 251.

¹⁹ *Ibidem*

getti naturali, artefatti consueti). D'altra parte però, a causa di quella stessa intenzionalità, le opere d'arte mobilitano a proprio servizio mezzi tecnici, che per quanto poco lo si conosca, riguardano la funzione estetica delle opere quando, e nella misura in cui, influiscono sul loro apprezzamento. È proprio questa pertinenza estetica dei dati tecnici che, secondo l'autore, costituisce il fattore essenziale dello statuto particolare delle opere d'arte: «Gli oggetti naturali, in quanto fondamentalmente non intenzionali, effetti del caso e della necessità, non presentano alcuna caratteristica che si possa qualificare, in senso forte, come "tecnica", e gli oggetti d'uso, nella misura variabile in cui li si ritenga esteticamente non intenzionali, presentano certamente caratteristiche tecniche, la cui incidenza estetica tuttavia è dubbia, talvolta patentemente nulla»²⁰. La seconda condizione che Genette pone per l'articità è, appunto, che l'opera sia un artefatto cioè un oggetto effettivamente prodotto da un essere umano: «Benché esposto in un museo d'arte, un oggetto naturale, come un semplice sasso, o come il ramo scelto da Magnelli e posto in mostra poco tempo fa al MNAM (Musée National d'Art Moderne), può funzionare come oggetto estetico, ma non come opera d'arte, a meno che non venga recepito, in tal caso in maniera errata (ma non è difficile immaginare uno scultore che produca volontariamente un oggetto a forma di sasso o di ramo), come se procedesse da un'intenzione estetica produttrice; in maniera errata, perché una semplice scelta non è un'intenzione produttrice nel senso in cui l'intendo io»²¹.

Conclusioni

Genette stabilendo le due condizioni, necessarie e sufficienti, dell'articità costitutiva indica definitivamente i criteri che permettono di distinguere fra ciò che arte e ciò che non lo è: il ramo di Magnelli non può funzionare come opera d'arte perché oggetto naturale e non artefatto. Per Genette la scelta compiuta da Magnelli nei confronti dell'oggetto non può essere ritenuta un'intenzione estetica produttrice: l'oggetto mantiene la sua identità originaria di oggetto naturale al di là della scelta dell'artista. L'opera d'arte, secondo l'autore, oltre a procedere da un'intenzione estetica certa, deve essere prodotta da un essere umano. Il tratto dell'artefattualità, ribadisce Genette «non è per nulla dell'ordine del funzionamento attenzionale bensì delle condizioni storiche oggettive». Mancando di questo tratto, l'oggetto naturale, nel caso il ramo di Magnelli, non può

²⁰ *Ivi*, p. 179.

²¹ *Ivi*, p. 244.

funzionare come opera d'arte, neanche se esposto al MNAM. Precisazione importante, quest'ultima, in cui Genette prende esplicitamente le distanze dalle teorie istituzionali: l'elezione di un oggetto da parte dell'istituzione museale non è sufficiente a farne un'opera d'arte. Effettivamente i musei non fanno le opere d'arte, non c'è dubbio, però, che i musei rappresentano le istituzioni riconosciute e legittimate ad ospitarle. Il museo, nello specifico, è un edificio monofunzionale: ha come esclusiva funzione l'esposizione permanente o temporanea di opere d'arte. Questa è la destinazione d'uso con cui la nostra cultura, occidentale o occidentalizzata che sia, l'ha identificato. Gli oggetti quando vi arrivano sono già in statuto di opera d'arte e i visitatori sono garantiti dall'istituzione museo che quanto osservano è arte. Il meccanismo è perfettamente funzionante tanto è vero che può capitare, nelle esposizioni di arte contemporanea, che vengano presi per un'installazione d'arte oggetti dimenticati da un incauto visitatore. È un'esperienza che fa parte del vissuto di tutti coloro che sono entrati in una galleria di arte contemporanea incontrare oggetti di ogni genere, indiscernibili da oggetti di uso comune. Scolabottiglie, orinatoi e l'infinita progenie di *ready-mades*, finiti all'interno dei circuiti artistici, sono stati offerti alla nostra attenzione come oscuri oggetti del desiderio di un gioco indefinito di interpretazioni. «Una pietra non è normalmente un'opera d'arte finché sta in quel viale, ma lo può essere quando è messa in bella vista in un museo d'arte»²² afferma Nelson Goodman, citato più volte da Genette, rilevando che nel viale, la pietra non realizza normalmente una funzione simbolica. Il funzionamento simbolico, indicato da Goodman come caratteristica dell'opera d'arte, sembrerebbe attivarsi all'interno dell'istituzione che ospita l'oggetto. In realtà l'istituzione mette in evidenza qualcosa che di fatto è già avvenuto, per cui il funzionamento simbolico appare come un effetto, uno dei tanti possibili, dell'artività dell'opera, ma non la causa. L'attenzione diretta a un oggetto «come a un simbolo» si attiva su oggetti la cui identità artistica ci è già nota come dato acquisito e non in discussione. Diverso sarebbe il nostro comportamento se fossimo noi a dover decidere dell'artività di un oggetto. Probabilmente saremmo presi da una sorta di paralisi critica, scatenata da forze contrastanti che spasmodicamente cercano di definire, a partire dalle proprie conoscenze, un oggetto la cui identità ci è ignota. In questo caso il contesto in cui troviamo l'oggetto diventerebbe un elemento determinante nell'attribuzione dell'identità. Lo scolabottiglie nel negozio del cantiniere probabilmente non sarebbe capace di intenzionare una significazione simbolica, nel senso inteso da Goodman; ma ammesso che qualcuno avesse con questo oggetto una relazione estetica, plausibile

²² N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, (1978), trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988, p. 79.

per Genette, tale esperienza non sarebbe sufficiente a convertirne costitutivamente e non solo attenzionalmente, al di fuori di un'istituzione specifica, l'identità da oggetto comune a opera d'arte. Non vedo alcun altro luogo, al di fuori di quelli codificati dalla cultura, in maniera permanente come i musei o occasionalmente approntati per una performance, ove tale attenzione sia legittimata. Ecco che il «luogo» si impone come garante dell'identità e quindi dell'uso degli oggetti, in quanto il luogo presuppone le circostanze d'uso degli oggetti di cui si fa contenitore. Noi, partecipi della cultura che vuole il museo luogo di fruizione artistica accettiamo le indicazioni d'uso per gli oggetti ivi contenuti. D'altra parte appartenere a una determinata cultura significa acquisirne le competenze, attraverso un apprendistato che comincia fin dall'infanzia. Sappiamo con sicurezza quali siano le logiche d'uso all'interno di un ospedale, un teatro, una scuola, un cinema, un museo d'arte e un museo di archeologia. «La pietra» afferma Goodman «in un museo di geologia assume funzioni simboliche legate al fatto che è un campione delle pietre di un certo periodo, con una certa origine e composizione, ma non per questo la sua funzione è quella di un'opera d'arte»²³. Un museo d'arte non è un museo di geologia! Presuppone, ognuno, logiche d'uso diverse. Possono contenere anche gli stessi oggetti, la stessa pietra cui si riferisce Goodman, ma l'indicazione d'uso è diversa, evidenziata anche da una diversa indicazione linguistica: la pietra nel museo di geologia non è più «opera» ma «reperto». Se avessimo a intrattenere relazioni artistiche con gli oggetti custoditi in un museo di geologia il nostro comportamento sarebbe, quantomeno, giudicato stravagante, in una parola, sarebbe «fuori luogo»! Ancora una volta la difficoltà deriva dal fatto che il problema dell'artività si pone riguardo ad oggetti non distinguibili da oggetti di uso comune o da oggetti naturali perché, materialmente, oggetti di uso comune e oggetti naturali. «Indiscernibili» li definisce a ragione Arthur Danto che presuppone, per la particolarità del problema, una soluzione filosofica²⁴. L'oggetto, materialmente, non presenta caratteristiche specifiche che ne permettano, a partire dall'oggetto stesso, una sua identificazione artistica distinta dagli omologhi oggetti di uso comune o naturali. Se, però, l'artività di un'opera non sembra dipendere dall'oggetto e, tuttavia, con

²³ *Ivi*, p. 80.

²⁴ «Dal momento che la classe delle opere d'arte non costituisce una specie naturale, è difficile supporre che l'analisi dell'arte possa essere risolta con dei mezzi scientifici. Ma il problema presentato dai *ready-made* ha esattamente la stessa forma di tutti i problemi filosofici. I problemi filosofici sorgono ogni volta che abbiamo indiscernibili appartenenti a specie filosofiche differenti; là dove la differenza non è di tipo naturale»; in A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, (1986), ed. it. a cura di T. Andina, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 180-181.

l'oggetto ha a che fare, non potrà che essere riconducibile a qualcosa che è esterno e, allo stesso tempo, in relazione all'oggetto. Una pratica, un modello d'uso, ha queste caratteristiche. Il museo va inteso, allora, come luogo in cui è culturalmente legittimata una pratica operante sugli oggetti che vi sono contenuti. Oggetti la cui identità è già culturalmente stabilita, perché è proprio in base a questa identità che possono trovare legittima accoglienza nel museo: il museo è un rilevatore, e non un produttore, di identità artistica, può esserne, al più, un attivatore nel caso degli oggetti dimenticati dal visitatore. Se l'istituzione museo rinvia, nella sua destinazione d'uso, a una pratica, l'arte, allora, è un modo di praticare, di usare gli oggetti. Originariamente non siamo gettati di fronte alle nude cose, ma sempre nelle loro pratiche, cognitivamente parlando, nell'universo della loro interpretazione. Slegati dalle loro pratiche, gli oggetti non possono avere a partire da noi, e con noi, un qualche rapporto. Pratiche, culturalmente definite, che si traducono in comportamenti condivisi, di cui gli appartenenti a una medesima cultura sono competenti, e che perdono la loro evidenza nella consuetudine dell'uso fino a far parte della nostra normalità. La normalità, però, come acutamente rileva Stanley Fish, è solo «lo speciale contesto in cui ci capita di trovarci, anche se non lo riconosciamo come speciale: infatti qualunque cosa esso ci indurrà a vedere, apparirà inevitabile e ovvia finché vi ci troveremo dentro»²⁵. Nel momento in cui un oggetto passa da una circostanza d'uso a un'altra avvertiamo che quanto avevamo definito come normale in realtà è solo una possibile pratica dell'oggetto. Lo *Scolabottiglie* di Duchamp ha fatto scandalo (dal gr. *skàndalon*, inciampo) perché l'oggetto ha vissuto nel suo passaggio dal negozio del cantiniere al museo d'arte il conflitto tra due pratiche attive sullo stesso oggetto. Pratiche che sono state percepite nel momento in cui si è «inciampati» nella loro sintomatica contraddittorietà: la prima, quella per cui era stato costruito l'oggetto, e cioè scolare bottiglie, ben evidenziata dal nome stesso che a un uso rimanda, e l'altra, quella di opera d'arte. Sono quindi le pratiche che definiscono l'identità delle nostre cose in generale così come dell'opera. Lo scolabottiglie non è scolabottiglie in sé, ma solo dentro la pratica, la relazione dello scolare-bottiglie. Fuori di questa pratica, tale oggetto perde il suo nome. Chiediamoci che cosa nomina il nostro linguaggio? Gli enti, le cose? Se per poco ci pensiamo non possiamo non accorgerci che il nostro linguaggio nomina le relazioni che noi intratteniamo con gli enti, con le cose e quindi il nostro modo di usarli, appunto di coltivarli. Cultura, nel suo significato etimologico – cultura da *colo*, *colis*, *colui*, *cultum*, *colere*, coltivare –, rimanda a coltivazione. Il termine «scolabottiglie» alla lettera ci rinvia

²⁵ S. Fish, *Is There a Text in This Class?* (1980), trad. it. di M. Berenghi, F. Brioschi, C. Di Girolamo e S. Manferlotti, *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1987, p. 132.

ad una pratica, «scolare bottiglie», cioè a una relazione che l'oggetto in questione arriva ad intrattenere con un uso. Tolto da questa relazione l'oggetto esce dal linguaggio anche se in virtù del linguaggio stesso. Diventa una "cosa": parola speciale, a semantica zero, una di quelle il cui significato è l'oscuramento di ogni significato determinato, appunto una pura direzione indicativa verso l'esterno del linguaggio stesso in attesa del rientro. Rientro che avviene, nel caso dello *Scolabottiglie* di Duchamp, secondo l'indicazione di una nuova pratica, in relazione con la galleria d'arte. La parola "arte" non nomina, dunque, l'oggetto, ma il tipo di relazione in cui l'oggetto entra. Lo proposta appare scandalosa perché in noi il linguaggio vive in occultamento del suo funzionamento. La nostra competenza è nell'uso. D'altra parte il fatto di non essere in grado di descrivere correttamente il funzionamento di un televisore o di un computer non ci impedisce di usarli. Per parlare, con competenza, una lingua non è necessario essere linguisti, ma averne appreso l'uso appropriato alle varie circostanze. Il linguaggio nomina sempre le relazioni e mai le cose in sé. I nostri bisogni di metafisica e di solidità, la tradizione culturale in cui siamo cresciuti, hanno portato a compiere l'indebita ipostatizzazione del nome della relazione a nome dell'oggetto. Il nome dell'oggetto si è poi legato indissolubilmente all'oggetto stesso, a coglierne l'anima profonda per cui l'oggetto dura al di là di tutte le relazioni, impedendo che dove c'è un'anima ne possa entrare un'altra e se l'anima dell'oggetto in questione è quella, ad esempio, dello scolabottiglie, come può diventare opera d'arte? Ragionamenti alla fin fine da realismo ingenuo che impediscono una corretta comprensione del fenomeno arte e che solo un cieco signore dell'ideologia, un ottuso e cocciuto assolutizzatore di fenomeni ad essenze extra-fenomeniche, potrebbe avere ancora motivo di sostenere. Un'opera non è in grado di imporre la propria artività. L'artista che ha fattivamente creato l'opera può intenzionalmente porre la propria candidatura all'artività ma anche questa condizione, pur essendone un indiscutibile indicatore, non è sufficiente. Il fruitore, da parte sua, può intrattenere con l'oggetto una relazione attenzionalmente artistica; ma neppure questo è sufficiente a specificare costitutivamente l'oggetto come opera d'arte. Perimetrare la questione dell'artività dell'opera a partire da quelli che potrebbero apparire come gli unici elementi in gioco, prendendo in considerazione, di volta in volta, l'artista (artività intenzionali), l'opera (un artefatto), il fruitore (artività attenzionali), comporta di non cogliere il fenomeno nella sua completezza, trascurando l'esistenza di un altro elemento, che non viene messo a fuoco perché talmente co-intessuto agli altri da non emergere come presenza distinta e determinante, ma di cui il museo rappresenta un chiaro indicatore. Luciano Nanni acutamente fa osservare che, se così si cercasse di spiegare il costituirsi dell'artività di una qualche entità,

sarebbe come pensare di «poter dare ragione dell'identità di "barca" di una barca, ricorrendo unicamente all'intenzione del suo costruttore, della barca stessa (se così si può dire) e a quella del barcaiolo che la usa, trascurando il fatto che ne esiste un'altra ben più importante e profonda, loro matrice nei confronti della quale le tre intenzioni altro non sono che fenomenologia di superficie. [...] Solo il mare, il "luogo-mare" e la sua logica possono darci esaurientemente ragione dell'essere "barca" della barca, del suo costruttore, del barcaiolo oltre che dei loro rapporti»²⁶. «Mare» da intendersi come cultura, secondo il suo etimo di «coltivazione» e quindi uso, che funge da fascio di formanti primario e che ha nei luoghi collettivi i suoi fisici significanti. Luoghi collettivi di cui fanno parte, gallerie d'arte, teatri, musei, ecc. Il museo in questo senso è un elemento non trascurabile di un sistema complesso che si riassume sotto il termine «arte». L'istituzione museo non produce arte. Quando l'opera giunge al museo la cultura ha già posto sull'oggetto una delega di artività e lo ha fatto ravvisando nell'opera la propria idea dell'arte, la propria poetica. Una poetica collettiva, a soggetto diffuso, coincidente con l'idea dell'arte elaborata da un'intera cultura, in continua evoluzione ma riconoscibile e descrivibile a partire dai suoi comportamenti diffusi. In una parola la nostra poetica, di noi tutti, che ne siamo consapevoli o non, indistintamente. È alla poetica collettiva che viene rivolta la domanda – la «candidatura» rilevata correttamente da Genette – posta nell'opera dalla poetica individuale dell'artista, di cui l'opera è il correlato oggettivo. Domanda che non presuppone una risposta di apprezzamento positivo, ma che chiede di essere riconosciuta. Nel momento in cui tale proposta troverà accoglienza, all'interno della poetica collettiva, avrà inizio la vita dell'oggetto come opera. Poetica collettiva che, come la lingua per De Saussure, non è completa in nessuno dei suoi utenti, ma solo nella coscienza collettiva, dove vive come competenza profonda nei comportamenti della cultura (dell'epoca) che costituisce e che, essendo a soggetto diffuso, non si dichiara direttamente: all'estetica il compito di congettarla (di portarla a coscienza) a partire, appunto, da tali diffusi comportamenti. Impegno colto con lucidità da Genette che afferma propriamente che «l'estetica non ha la funzione di giustificare né di fustigare la relazione estetica, ma se possibile di definirla, descriverla e analizzarla»²⁷, salvo poi arrivare, alla fine di un'articolata, ma non sempre limpida, dissertazione, più che a una corretta descrizione analitica, alla formulazione di una definizione dell'arte sostenuta dalla propria personale opinione al riguardo. Mettersi a disciplinare fra ciò che si ritiene sia arte e ciò che non lo è, a partire dai propri intendimenti, è un'attività che ha a che fare più con la

²⁶ L. Nanni, *Il silenzio di Hermes*, Meltemi, Roma 2002, p. 87.

²⁷ cfr. G. Genette, *op. cit.*, p. 16.

critica d'arte che non con l'estetica. Una corretta ricerca nel campo dell'estetica non dovrebbe venir meno a una rigorosa separazione del piano analitico della descrizione del fenomeno dal piano sintetico della critica e della produzione artistica. La comprensione del fenomeno è possibile solo attraverso un'osservazione "disinteressata" (alla lettera "dis-inter-esse"), da intendersi come separazione del soggetto della comprensione dall'oggetto da comprendere. Impostare correttamente il problema (termine che etimologicamente – dal gr. *pro-blema*, ciò che si mette davanti – presuppone una distanza) garantisce la serietà della ricerca. Luciano Anceschi mette in guardia nei confronti di un'estetica che si lasciasse contaminare dai modi delle poetiche dell'arte e della critica: morirebbe come estetica e vivrebbe semplicemente come una poetica, una tra le altre (tante) senza più alcuna legittimazione a comprenderle anzi con l'ideologica arroganza di esserne, per supposta superiorità, spiegazione. Confondere i due livelli significa condannarsi all'incomprensione di quanto avviene sotto i nostri occhi per l'indebita estensione della nostra personale poetica a spiegazione del fenomeno nella sua complessa totalità, con il risultato di arrivare a negare l'artività a un oggetto, che già la nostra cultura considera e pratica come opera d'arte, perché non conforme alla nostra personale idea di arte. Ferma restando l'assoluta libertà del giudizio di apprezzamento, negare l'artività di un oggetto esposto in un museo diventa un atteggiamento imprudente, o quanto meno stravagante, perché destinato a essere contraddetto dai fatti. I fatti, si sa, alla fine hanno sempre la meglio sulle teorie che invece di spiegarli vogliono piegarli a propria giustificazione. Il «ramo» di Magnelli, che "scandalizza" (autentico "inciampo") Genette non diversamente di quanto successe, a suo tempo, allo *Scolabottiglie* duchampiano, mette in evidenza il fatto che nessuna materia è artistica in sé e, come tale, già arte, prima che una qualche cultura la deleghi ad esserlo. Qualsiasi cosa, prodotta dall'uomo o naturale che sia, può diventare arte perché l'artività non è funzione diretta dell'oggetto ma di un suo modo di "coltivarlo", di praticarlo. Il soggetto si relaziona all'oggetto, non direttamente, ma attraverso la pratica definita dalla cultura cui entrambi appartengono. Opere d'arte, manufatti di uso comune, oggetti naturali, "indiscernibili" a partire dal loro livello materiale, acquistano identità diverse in relazione a pratiche che costituendosi creano, al contempo, anche i modelli di interpretazione delle entità praticate.