

## Titoli<sup>1</sup>

Jerrold Levinson

«Cosa c'è in un nome? Ciò che noi chiamiamo rosa, se avesse un altro nome conserverebbe il suo profumo». Questo pensiero di Shakespeare sottolinea una differenza tra le rose e, ad esempio, i dipinti. Gli oggetti naturali, come le rose, non vengono interpretati. Essi non sono considerati veicoli di significati e messaggi; non appartengono ad alcuna tradizione, a rigor di termini non hanno alcuno stile, e non sono compresi nel quadro di una cultura o di un sistema di convenzioni. Piuttosto, essi sono percepiti e gustati in una maniera relativamente diretta, senza mediazioni intellettuali, e quindi come vengono chiamati, individualmente o collettivamente, ha scarsa rilevanza per l'esperienza che ne facciamo. Come un'opera d'arte si intitola, viceversa, ha un effetto significativo sul suo aspetto estetico e sulle qualità che correttamente percepiamo in essa. Un dipinto di una rosa, con un nome diverso da quello che ha, potrebbe benissimo avere un odore diverso, esteticamente parlando. Il dipinto intitolato *Rosa d'estate* e un dipinto indiscernibile dal titolo *Femminilità vermiglio* sono fisicamente, ma anche semanticamente ed esteticamente, oggetti d'arte distinti. Il punto di vista che sosterrò in questo articolo è che il titolo di un'opera d'arte costituisce sempre una parte significativa di tale opera, che ci aiuta a determinarne il carattere, e non è un mero fronzolo accessorio privo di peso, o una semplice etichetta il cui unico scopo è quello di permetterci di fare riferimento all'opera e di distinguerla da opere affini<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Originariamente apparso come *Titles*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44, 1985, pp. 29-39. La traduzione italiana è di Filippo Focosi.

<sup>2</sup> Un altro articolo su questo soggetto è quello di Fisher (1984), di cui sono venuto a conoscenza solo dopo aver completato il presente saggio. Le sue virtù sono, credo, complementari, in particolare in quanto si concentra sui criteri e le condizioni di "titolarità" più di quanto non faccia il mio lavoro. C'è un sostanziale accordo tra noi riguardo al fondamentale ruolo interpretativo rivestito dai titoli delle opere d'arte. Fisher sbaglia, però, a mio avviso, nel non riconoscere lo speciale status dei nomi dati da un artista in quanto titoli.

Ho organizzato le mie riflessioni in quattro sezioni – costruite intorno a quattro tesi – ognuna delle quali verrà da me difesa, talvolta mediante qualifiche o restrizioni che emergeranno nel corso della discussione. Le quattro tesi sono le seguenti:

I. I titoli delle opere d'arte sono spesso *parti integrali* di esse, in quanto costitutive di ciò che tali opere sono.

II. I titoli delle opere d'arte sono, in molti casi, verosimilmente *proprietà essenziali* delle opere.

III. Lo *spazio* di un'opera d'arte riservato al *titolo* non è mai privo di *potenziale estetico*; *come* esso viene riempito, o il fatto che *non* venga riempito, è sempre esteticamente rilevante. Un'opera intitolata in modo diverso sarà sempre esteticamente differente.

IV. Vi è una significativa disanalogia tra i titoli delle opere d'arte e i *nomi di persona*, soprattutto per quel che riguarda i loro rispettivi ruoli nella comprensione e nell'interpretazione degli oggetti che denotano.

La tesi centrale è la tesi III, ed è questa che sarà indagata e illustrata in modo più approfondito. Prima però mi dedicherò alle questioni più puramente metafisiche sollevate dalle tesi I e II.

1. Un modo per dimostrare che i titoli sono costituenti integrali delle opere d'arte è quello di riadattare una forma argomentativa che ho impiegato in un saggio precedente (Levinson [1980]), dove il mio scopo era di dimostrare che le composizioni musicali non fossero pure strutture ma, piuttosto, *strutture denotate*: vale a dire, strutture-in-quanto-denotate-in-un-dato-sfondo-culturale o da-un-determinato-individuo-storicamente-posizionato. Il risultato di tale argomento era che il compositore, il periodo e/o il contesto artistico venivano riconosciuti come integralmente coinvolti in ciò che l'opera è. Solo in questa ipotesi tali opere possono comprensibilmente sostenere la gamma di proprietà – estetiche e artistiche – che con fermezza attribuiamo loro. Ed esattamente le stesse cose possono essere dette riguardo alle composizioni letterarie.

Ora, l'argomento nella sua forma estesa, diretto ai titoli, procederebbe all'incirca così. Se le opere musicali fossero anche solo, poniamo, strutture denotate qualificate-dal-contesto, allora se due distinti compositori stessero realizzando la stessa struttura denotata di tal sorta, in quanto occupanti la stessa precisa posizione nella storia della musica, oppure se un compositore stesse realizzando contemporaneamente due istanze della stessa struttura di tal sorta, necessariamente *una* sola opera musicale verrebbe composta. Tuttavia, è chiaro che in questi casi *due* opere musicali *potrebbero invero* risultare, qualora le strutture musicali denotate fossero intitolate diversamente. Pertanto, le ope-

re musicali non possono nemmeno essere strettamente identificate con strutture musicali denotate, ma devono piuttosto essere pensate come strutture denotate intitolate-in-un-certo-modo (o strutture in-quanto-denotate-e-intitolate).

Per quale motivo in tali circostanze potrebbero risultare due opere musicali? Poiché gli attributi estetici e artistici di un'opera musicale non sono solo una funzione della struttura musicale e del contesto storico-musicale, ma dipendono anche in una certa misura da come essa è intitolata. Quindi, se, com'è abbastanza evidente, questi attributi appartengono all'opera, essi non possono essere ascritti alla semplice struttura denotata, in quanto ci potrebbe essere al tempo stesso una distinta opera dotata di un'identica struttura di tal sorta, e che diverge dalla prima sotto il profilo estetico e/o artistico.

Come può la titolazione influire sulle proprietà estetiche/artistiche di un brano di musica? Dal momento che avrò occasione di discutere esempi concreti di questo fenomeno più avanti nel corso del saggio, qui mi limito a darne una illustrazione in termini generali. Assumerò che le proprietà rappresentazionali, secondo una qualche plausibile analisi delle stesse, possono a volte essere correttamente attribuite alle opere musicali, e che pertanto è opportuno, in un certo senso, *udire* certi passaggi in tali opere *come* particolari oggetti o eventi mondani. Ora, presumibilmente, l'appropriatezza o l'inappropriatezza dell'udire-come, o il grado di appropriatezza, è qualcosa su cui il titolo dato dal compositore esercita una fondata influenza. I titoli, in tali circostanze, fungono da guide presuntive a un certo tipo di percezione. Ciò è particolarmente evidente nei casi in cui un passaggio può essere immaginativamente udito come *due* accadimenti mondani piuttosto differenti; di sicuro, in casi come questi, il titolo solitamente determina cosa deve essere udito nella musica, e quindi cosa viene rappresentato da essa. E poiché le proprietà rappresentazionali sono proprietà estetiche – o, comunque, proprietà che hanno un peso in un giudizio critico – abbiamo risposto alla nostra domanda. Vediamo così che la struttura musicale contestualmente denotata non costituisce ancora un tipo *abbastanza fine* da possedere correttamente le proprietà rappresentazionali dell'opera, e che dobbiamo riconoscere, come legittimo portatore delle stesse, la struttura-in-quanto-denotata-e-intitolata-in-un-certo-modo; ciò in quanto tale opera deve essere distinguibile da un'opera rappresentazionalmente diversa la quale possiede la stessa struttura denotata (scritta da un doppione del nostro compositore), ma porta un titolo diverso, oppure non ne possiede alcuno.

Mi sia consentito di presentare in una luce un po' diversa la mia idea su come identificare le opere musicali e letterarie. Sotto questa luce, ciò che ho fin qui rilevato sulla costitutività dei titoli non è tanto una modifica della mia proposta precedente, quanto

un'esplicitazione di qualcosa che era già da prima ivi implicitamente contenuto; dal momento che il titolo di un'opera d'arte viene ragionevolmente considerato semplicemente come una *parte speciale* della sua struttura artistica, una parte che emerge sulla totalità degli elementi strutturali che un creatore assembla nel realizzare un'opera e nel proiettare su di essa un contenuto estetico. Esso è la chiave di volta di un arco, primo fra la miriade di componenti che, per volontà dell'artista, costituiscono il volto percepibile del suo lavoro. Con un'opera letteraria, come una poesia, è naturalmente facile vedere il titolo come un tutt'uno con il resto dell'opera, dato che il titolo e il testo condividono un *medium*: le parole. La struttura verbale, centrale per la determinazione di ciò che una poesia è, può naturalmente essere pensata come includente il suo (eventuale) titolo.

Ma anche con le opere musicali, se si concepisce la struttura in senso lato – come comprendente tutti i componenti percepibili e rilevanti per l'apprezzamento di un'opera, sia o meno essa qualitativamente omogenea – non sembra esserci alcuna ragione per cui non dovremmo dire che la struttura di un'opera musicale include un certo contenuto verbale, oltreché suoni specifici e specifiche modalità performative. In quest'ottica, ciò di cui abbiamo bisogno per perfezionare la nostra teoria è semplicemente un riconoscimento che la struttura denotata quando un'opera musicale viene composta è una struttura che potrebbe contenere elementi verbali *tanto quanto* elementi musicali. (Naturalmente, questo non dovrebbe affatto sorprenderci se cambiamo momentaneamente il nostro quadro di riferimento e pensiamo alla musica *vocale!*). In altri termini, possiamo concepire le tipologie di un'opera musicale come strutture denotate composte da titolo/ suoni/ modalità performative, anziché come strutture denotate-e-intitolate composte da suoni/ modalità performative (di seguito S/PMs). Sembrerebbe che queste concezioni siano effettivamente equivalenti. Detto questo, cionondimeno in ciò che segue tenderò a richiamarmi alla seconda concezione, preservando in tal modo la distinzione nominale tra i titoli e le strutture vere e proprie di un'opera.

2. La mia posizione è che i titoli sono verosimilmente essenziali per le opere in quanto sono ineluttabilmente coinvolti nella loro individuazione. E questo, a quanto pare, avviene quando essi sono metafisicamente integrali a ciò che le opere sono.

Recentemente, James Anderson (1982) ha messo in evidenza alcune conseguenze essenzialiste presumibilmente indesiderabili delle identificazioni che ho proposto per le opere musicali<sup>3</sup>. Se un'opera musicale è una struttura in-quanto-denotata-da-*P*-al-tem-

<sup>3</sup> David Carrier (1982) solleva analoghe questioni contro una concezione come la mia. Per un'ulteriore discussione, cfr. Levinson (1980).

po-*t*, allora il compositore e il tempo sembrano essere proprietà essenziali dell'opera, e se un'opera musicale è una struttura in quanto denotata in un dato contesto, allora il contesto di origine e il conseguente carattere estetico sembrano essere essenziali. La mia risposta a ciò è che tali implicazioni non sono poi così sgradevoli, e che se vogliamo individuare dei tipi da identificare con le opere musicali tali che siano intellegibilmente determinati e logicamente in grado di sopportare i più importanti attributi dell'opera, allora credo che potrebbe essere necessario accettare alcune implicazioni del genere. E dunque, se i titoli fanno costitutivamente parte di quelle strutture denotate che sono le opere musicali (e letterarie), potrebbe essere necessario considerare anch'essi come essenziali.

Questo non significa negare che ci siano problemi circa la misura in cui la costitutività implica l'essenzialità. La questione della proprietà essenziali dei tipi denotati è, suppongo, la questione di quali eventuali modifiche essi potrebbero ammettere, pur mantenendo la loro identità riconoscibile in mondi possibili diversi da questo. Confesso di avere qualche tentennamento di fronte a questo interrogativo. Un approccio potrebbe essere quello di sostenere semplicemente che, mentre gli oggetti concreti hanno molte determinazioni accidentali, tutte le proprietà costitutive di oggetti astratti come i tipi iniziati sono essenziali per essi. Forse è così. Ma se mettiamo momentaneamente da parte le componenti titolari, personali e contestuali di questi tipi, e ci concentriamo solo sulle strutture che essi contengono, siamo ancora sicuri riguardo a che cosa deve essere qui preservato affinché si possa parlare della *stessa struttura*? È necessario che *la struttura* si porti dietro ogni suo elemento, per poter essere riconoscibile in un altro mondo possibile? La sonata *Tempesta* di Beethoven è caratterizzata, in apertura del movimento Adagio, da una struttura musicale che ha un accordo di Si bemolle maggiore in cui la nota fondamentale viene triplicata. Non sarebbe la stessa struttura, se in quell'accordo fosse mancato uno dei raddoppi della fondamentale (Si bemolle)? La *Tempesta* di Beethoven non potrebbe aver avuto un Si bemolle in più o uno in meno in quel preciso frangente e tuttavia essere ancora la medesima sonata? Un altro modo di esporre il punto a cui voglio qui arrivare è questo: se un'opera musicale è identificata come consistente in una struttura S/PM in-quanto-intitolata-e-denotata-nel-contesto-C, i suoi elementi costituenti, in quanto tali, sono essenziali a essa? Se ci chiediamo, riflettendo su qualche mondo possibile, "È questa la stessa S/PM/ in-quanto-intitolata/ in-quanto-denotata di prima?", non ci può essere una risposta chiara a meno che non si sappia, innanzitutto, quando possiamo dire che una *struttura* rimane la stessa, nonostante alcune prevedibili, lievi modifiche nelle sue proprietà.

Se le strutture possono subire alterazioni accidentali, allora forse eventi analoghi potrebbero verificarsi per gli altri costituenti delle strutture denotate. Se siamo disposti ad ammettere che alcune caratteristiche di una struttura non sono essenziali per essa, allora potremmo ragionevolmente ammettere qualcosa di simile per quanto riguarda i titoli e i contesti di creazione. Non si potrebbe considerare *Per chi suonano le campane* come un titolo equivalente a *Per chi suona la campana*? E che dire de *Il sindaco di Casterbridge*? Quel (preciso) titolo non avrebbe potuto piuttosto essere *Il Sindaco di Casturbri-dge*? Il contesto musicale relativo alla creazione della sonata *La tempesta* di Beethoven comprendeva le circa sessantadue fatiche compiute da Haydn nella forma della sonata per pianoforte. Non si sarebbe forse trattato dello stesso contesto, se anche Haydn non avesse mai scritto la breve *Sonata in sol maggiore L. 54*?

Il risultato di questi interrogativi e di queste riflessioni è, credo, che una volta che un'opera musicale o letteraria è identificata come una struttura-denotata-in-un-dato-contesto-e-intitolata-in-un-certo-modo, la prospettiva più interessante è probabilmente quella di considerare i costituenti del tipo come davvero essenziali per esso – la struttura, il contesto, il titolo – pur riconoscendo un margine di imprecisione nella determinazione di ciò che conta come la *stessa* struttura, lo *stesso* contesto, lo *stesso* titolo. In ogni caso, se i titoli sono costituenti delle opere d'arte in quanto tipi, allora sembra corretto dire che sono essenziali per essi – perlomeno intesi in senso lato – nella stessa misura in cui lo sono tutti gli altri costituenti che rendono l'opera ciò che è. Questo è tutto quanto ho da dire qui riguardo all'essenzialità dei titoli per le opere. È il loro ruolo costitutivo e interpretativo ad essere di grande importanza, ed è ciò che cercherò di illuminare nel prosieguo di questo saggio.

A questo punto è necessario notare, tuttavia, che la modalità di ragionamento che ci ha portati alla conclusione che i titoli sono ontologicamente integrali ad opere d'arte di *tipo* astratto come sinfonie e sonetti, non può a mio avviso essere adoperata per opere d'arte *particolari*, consistenti in oggetti fisici unici (ad esempio, dipinti), e nemmeno per opere-tipo *essenzialmente legate* a particolari fisici (ad esempio, acqueforti, sculture in bronzo a cera persa, film). La ragione è che, anche se i titoli dei dipinti, ad esempio, possono influenzare il contenuto estetico e il significato tanto quanto, o più, dei titoli delle sinfonie e dei sonetti, non vi è alcuna difficoltà ad ascrivere tale contenuto all'oggetto fisico in quanto tale, il quale, per così dire, si trova ad avere un certo titolo. Non vi è alcun bisogno di chiamare in causa un oggetto più qualificato, del tipo "dipinto-in-quanto-intitolato-in-un-certo-modo". Il fulcro dell'argomento usato in precedenza era legato al sorgere di contenuti estetici che non possono essere attribuiti a tipi solo moderatamen-

te specifici, in quanto potrebbero simultaneamente esistere opere incarnanti lo stesso tipo moderatamente specifico e che sono tuttavia esteticamente divergenti. E dunque, al fine di assicurare una differenza distintiva delle opere, si deve fare appello a un tipo più specifico, rendendo pertanto interne certe relazioni che di solito rimangono esterne (come la relazione col creatore e col tempo, o col contesto creativo).

Nel caso di un dipinto, tuttavia, la distinguibilità dell'opera e il possesso esclusivo delle sue proprietà estetiche sono assicurati dalla *unicità del particolare in questione*. Non ci può essere un mondo possibile in cui vi sia un *dato* dipinto con il titolo *A*, e poi lo stesso oggetto dipinto (in quel preciso momento), ma con il titolo *B*. Tale situazione non è concepibile, e può essere pensata solo facendola confluire con la supposizione facilmente immaginabile che l'oggetto dipinto intitolato *A* avrebbe potuto essere intitolato *B*. Si tratta ovviamente di un'ipotesi plausibile, nel qual caso il dipinto – l'oggetto fisico – avrebbe potuto avere un significato leggermente diverso<sup>4</sup>. Ma non verrebbe prodotto nessun contenuto o significato specifico che non si possa verosimilmente ascrivere al particolare nudo e crudo in questione, senza timore della concorrenza logica. Non esiste alcuna struttura pura o di altro tipo da cui il dipinto non riuscirebbe a essere distinto, a meno che le proprietà in questione non fossero attribuite all'oggetto in-quanto-intitolato. Riflessioni simili dimostrano che acqueforti, sculture in bronzo a cera persa e film, non richiedono – almeno per questi motivi – di essere concepiti come entità che includono i loro titoli in modo essenziale, poiché il collegamento a particolari esemplari o modelli fisici adempie a tutto ciò che è logicamente necessario all'individuazione. Ciò lascia ovviamente *aperta* la possibilità che, per altri motivi (ad esempio, per uniformità teorica), si proponga di concepirli in quel modo, ovvero come entità qualificate-dal-titolo. A meno che non lo si faccia, rimaniamo, a quanto pare, con la conclusione disgiunta che, a differenza delle opere di tipo del tutto astratto, le opere che sono costitui-

<sup>4</sup> Per rendere forse più chiaro questo punto: i dipinti, metafisicamente parlando, sono oggetti-dipinti-in-quanto-intitolati? Essi potrebbero essere intesi in questo modo, ma non siamo costretti a farlo per ragioni di individuazione. Ad esempio, una certa tela dipinta può senz'altro avere il titolo *A* in  $t_1$ , e il titolo *B* in  $t_2$ , ma *non abbiamo bisogno* di dire che stiamo parlando di *due* dipinti (opere d'arte) – possiamo semplicemente dire che si tratta dello stesso dipinto, ora modificato (per ciò che riguarda il titolo), e di conseguenza avente proprietà estetiche differenti. Supponendo che un oggetto dipinto abbia un solo titolo alla volta, non può sorgere il tipo di problema di individuazione logica generato dal ruolo delle strutture astratte nelle identità delle opere di musica e letteratura, e quindi non si è *obbligati* a trattare i titoli dei dipinti come essenziali ad essi.

te da, o che comportano, particolari concreti, non possiedono i loro titoli in modo ontologicamente integrale, né, di conseguenza, li hanno come determinazioni essenziali.

Può essere utile, al fine di fissare alcune delle cose che ho detto finora, concludere questa sezione discutendo la nozione di *parte* di un'opera d'arte e la connessione di tale status con altri che di tanto in tanto ho chiamato in causa. Lasciatemi caratterizzare un'opera d'arte grosso modo così: una parte di un'opera d'arte è qualunque elemento fisso, determinato, o generato dall'artista, che è necessario percepire o apprendere nel processo di apprezzamento dell'opera in questione. L'idea è quindi che una parte è qualcosa che appartiene – o, più neutralmente, attiene – a un'opera, e che è *sia* una conseguenza di un'attività artistica intenzionale, *sia* un elemento a cui i percipienti prestano direttamente attenzione. Secondo questa prospettiva, si può legittimamente sostenere che le parti di un dipinto standard siano esaurite dalle regioni di tela dipinta più il titolo, se presente. Lasciatemi poi caratterizzare un *componente* come un elemento legato a un'opera in un modo ontologicamente integrale, un elemento che *penetra dentro* o *qualifica* il tipo di entità che l'opera è. Ora, qualcosa può essere una parte senza essere in tal senso un componente, e qualcosa può essere un componente senza essere una parte. In virtù di quanto ho detto sopra, i titoli dei dipinti sono parti senza essere componenti, mentre i contesti artistici di creazione sono componenti delle opere letterarie e musicali, senza essere loro parti. Lasciatemi chiamare qualcosa che è *sia* una parte *sia* un componente di un'opera un *costituente* di questa. In tal senso, le regioni distinguibili di un dipinto, la struttura sonora di una sonata, il titolo di una poesia, sono tutti, ovviamente, loro costituenti. Per finire, e spingendoci in direzione della nostra terza tesi, se consideriamo lo status generico di *fattore rilevante dal punto di vista estetico o apprezzativo* (in breve, "arf"), sembra chiaro che tutto ciò che è o una parte o un componente sarà un arf, e che certe cose che non sono né parti né componenti – ad esempio, il contesto di creazione per un dipinto – saranno comunque degli arf. Naturalmente ci sono alcune cose che attengono alle opere d'arte e che non sono neppure degli arf: le vite strettamente personali degli artisti, il retro dei dipinti, l'interno dei busti scolpiti, il colore dell'inchiostro del manoscritto originale di una commedia o di un'opera, ecc. *Ma mai i titoli*. Indipendentemente dal fatto che sia o meno strettamente costitutivo, il titolo di un'opera d'arte, dal più estroverso al più asetticamente letterale, *non può non essere* un arf, ovvero un fattore esteticamente rilevante. Ora cercherò di convincervi di questo.

3. Nel discutere il ruolo dei titoli nella produzione di un contenuto estetico, una cosa deve essere chiarita in via preliminare. I soli titoli di cui mi occupo sono i *veri* titoli – quelli



dati dall'*artista* grosso modo al momento della creazione o della costituzione di un'opera. Quindi non mi occuperò dei titoli che potrebbero essere classificati come occasionali, stenografati, tradizionali, o colloquiali, né di quelli che vengono apposti a un'opera a seguito delle intenzioni celebratorie o diffamatorie di qualche critico. Le etichette affisse a un'opera *da un agente diverso dall'artista* possono essere occasionalmente divertenti, o illuminanti, o suggerire altre modalità di approccio, ma non possono in alcun modo pretendere di determinare il significato artistico come i titoli *bona fide*. I soprannomi di molte delle composizioni di Beethoven non sono veri titoli – ad esempio, *Imperatore, Arpa, Arciduca, Chiaro di luna*, e anche la summenzionata *Tempesta*. (*Gli addii* – o, più precisamente, *Das Lebewohl* – sembra invece essere il vero titolo della sonata per pianoforte in La bemolle, Op. 81a.) “La madre di Whistler” non è il titolo di quella celebre tela, e in effetti ostacola la prospettiva interpretativa proposta dal suo vero titolo, *Combinazione in grigio e nero*. Il titolo del recente (e dal tono fastidiosamente mesto) best-seller di John Irving non è “Garp”, ma solo *Il mondo secondo Garp*. “Esplosione in una fabbrica di ciotoli” è quanto mai appropriato se si vuole sminuire l'opera, ma non può rimpiazzare *Nudo che scende le scale* come il solo titolo del rivoluzionario dipinto di Duchamp. *Amor Sacro e Amor Profano* di Tiziano, per quanto intrigante, è stata aggiunto successivamente da altri, e quindi non può rivendicare alcun irrefutabile peso interpretativo.

Per venire ora direttamente alla tesi III, confesso che mi sembra quasi lapalissiana, e non so bene come argomentare a suo favore. Posso perlomeno offrire questa semplice dimostrazione: i titoli sono parti delle opere d'arte; le parti delle opere d'arte, per come le ho definite, sono sempre degli arf; pertanto i titoli sono arf – ovvero caratteristiche esteticamente rilevanti delle opere d'arte. Resta forse qualche residuo di scetticismo sul fatto che i titoli (i *veri* titoli, naturalmente) *siano* parti delle opere d'arte. Ma come potrebbero non esserlo? Essi sono intenzionalmente collocati nelle opere, e i giudicanti devono prestarvi attenzione in relazione all'oggetto strutturato o all'evento che accompagnano. Un titolo può infatti essere pensato non solo come parte di un'opera, ma come parte della *struttura di un'opera*, come suggerito in precedenza. I titoli sono elementi di ciò che viene artisticamente foggato, e per quanto insignificante possa essere un titolo in un dato caso, non ci potrà mai essere una giustificazione per escluderlo dall'esatta valutazione dell'importo globale di un'opera d'arte. Sarebbe forse accettabile ignorare o non tener conto di un certo angolo di un murale (ad esempio nascondendolo o strizzando gli occhi), nello stimarne il valore artistico? Ovviamente no. E allora come potrebbe essere criticamente consentito ignorare o non tener conto del titolo dato dal suo creato-

re? (Lascio da parte la questione, per certi aspetti diversa, di cosa potrebbe essere *consigliabile per l'apprezzamento*). Non possiamo, come critici obiettivi, scegliere tra gli ingredienti fissi di un'opera d'arte, riconoscendo soltanto quelli che rispondono ai nostri desideri; anche quando lo facciamo, in un certo senso, per amore dell'opera stessa. Il paternalismo artistico non è qui più giustificato di quanto non lo sia il paternalismo etico nella maggior parte delle situazioni interpersonali.

Inoltre, non ha importanza, mi sembra, che un artista, dopo aver dato un titolo alla sua opera, potrebbe poi dire che esso non ha alcun significato, o che doveva per forza dare un titolo (o un qualcosa di simile) alla sua opera. Ciò non è di alcun conto. Un titolo ha una certa forza, e contribuisce alla lettura dell'opera, in virtù delle convenzioni artistiche vigenti. Un artista non può negare questo punto tramite dichiarazioni accessorie, e continuare a far uso della titolazione in quanto prerogativa artistica. Naturalmente un artista può revocare un titolo, in seguito a ripensamenti, ma ciò non fa altro che confermare il mio argomento. Ci sono modi in cui un artista può indirizzare e agevolare la discussione su di un'opera senza adottare una reale titolazione. Egli può usare un nomignolo, ricavato da alcune caratteristiche-chiave dell'opera, o continuare a utilizzare un catalogo numerico o alfabetico del tutto neutrale. Ma una designazione in un catalogo non è un titolo nel senso da me inteso. Non fa parte del pacchetto estetico assemblato e offerto dall'artista.

Forse la cosa migliore che posso fare per supportare la tesi III è distinguere una serie di differenti funzioni o forze che i titoli possono avere nei confronti del significato artistico. Una volta fatto, dovrebbe sembrare plausibile che un qualunque determinato titolo o rientrerà in una delle categorie da me abbozzate, oppure esplicherà la propria azione in un qualche altro modo, simile a quelli già classificati. Lasciatemi definire il contenuto (o significato) *di base* di un'opera come il contenuto (o significato) che l'opera avrebbe *se fosse priva di titolo*, o meglio, *indipendentemente dal titolo*. Possiamo dunque probabilmente esprimere le diverse funzioni o forze dei titoli nei termini degli effetti che essi hanno sul contenuto di base, ovvero nei termini dell'eventuale differenza tra il contenuto dell'opera e il suo contenuto di base.

Cominciamo con la modalità più semplice e noiosa di titolazione, in quanto anche qui vi è un punto importante da sottolineare. Chiamerò questi titoli *neutri*; il che non vuol dire che siano ininfluenti. Ho in mente titoli la cui scelta sembra quasi automatica e la cui affissione all'opera in questione è quanto mai scontata. Spesso tali titoli sono costituiti semplicemente dai nomi dei personaggi, degli oggetti o dei luoghi che occupano posizioni di rilievo nel corpo dell'opera, e non gettano su di essa nessuna nuova luce.

Possiamo dunque, a mio avviso, definire come neutri i seguenti titoli: *Moby Dick* (Melville), *Cipressi ad Arles* (Van Gogh), *Macbeth* (Shakespeare), *Rapsodia ungherese n. 2* (Liszt), *David Copperfield* (Dickens), *Le Campane* (Poe), *Madame Bovary* (Flaubert), *Ritratto di Louis-Francois Bertin* (Ingres). Un'altra categoria di titoli neutri potrebbe essere quella dei titoli di poesie che riprendono semplicemente le prime righe delle poesie stesse. Per tutte le opere di questo genere, il contenuto dell'opera potrebbe essere identico al contenuto di base; la titolazione non sembra cambiare nulla. Se ci chiediamo perché tali opere sono comunque intitolate, la risposta è che, probabilmente, ciò risponde a una consuetudine propria del genere in questione, e che è utile, quando se ne discute, avere dei nomi per le opere d'arte tanto quanto per le altre cose di cui ci occupiamo.

Questo significa dunque che la tesi III deve essere ulteriormente qualificata in modo da escludere gli eventuali titoli neutri? No, per due motivi. Il primo e più debole motivo è che quelli che ho chiamato titoli neutri – ovvero quei titoli che sembrano quasi ridondanti – sono *strettamente* ininfluenti rispetto al contenuto di base solo se nel genere o nella forma d'arte in questione la titolazione è niente più che un'opzione, che a volte viene colta e altre volte declinata. In altre parole, se in un determinato contesto la titolazione o è d'obbligo o è quasi senza precedenti, allora qualsiasi titolo, per quanto "neutro", renderà l'opera artisticamente differente da come sarebbe senza il suo titolo. Questo in quanto la presenza o l'assenza di titoli è di per sé, in tali contesti, un atto significativo, e rende perciò un'opera più o meno insolita. (Un'opera di architettura con un titolo vero e proprio – che non sia cioè l'ipostatizzazione di una certa descrizione, come ad esempio "Il Chrysler Building" – si discosterebbe artisticamente dal suo omologo non battezzato semplicemente in quanto si tratterebbe di una circostanza quanto mai rara).

Il secondo e principale motivo per cui i titoli neutri non creano problemi alla mia terza tesi è che essa non è un'affermazione relativa alla classe dei titoli *effettivi*, ma riguarda piuttosto il durevole potenziale semantico dello *spazio* che in ogni opera d'arte è riservato al titolo, per quanto possa di fatto essere riempito in modo neutro. Questo potenziale può *sempre* essere attestato attraverso l'esperimento mentale consistente nell'immaginare l'opera con *altri* titoli, e nel prendere atto di una serie di cambiamenti nel contenuto; anche se non sempre (non, ad esempio, nei casi di titoli neutri) può essere attestato in maniera chiara immaginando l'opera senza *alcun* titolo. Che cosa sarebbe successo se *Moby Dick* si fosse chiamato "Il bianco e il nero"? Pensiamo al romanzo di Flaubert con il titolo "I Bovary". O la tela di Van Gogh intitolata "Alberi sinistri". Poniamo che il ritratto di Ingres si fosse chiamato "Un animo gentile". Trasformiamo il poco appa-

riscente appellativo di “Rapsodia”, usato da Liszt, in “Notte gitana sul Monte Calvo”. E così via. Ovviamente qualcosa accade al significato dell’opera in ognuno di questi casi, anche se non cercherò qui di spiegare esattamente cosa accade. Anche un titolo neutro avrebbe potuto essere altrimenti, ed è qui che la sua portata, per quanto banale esso sia, risiede.

Passiamo ora a una classe di titoli che stanno a un solo passo da quelli puramente neutri. Li chiamerò titoli *sottolineanti* (o *rafforzanti*). Ciò che questi titoli fanno è aggiungere ulteriore peso o accento su qualche tema o soggetto che fa chiaramente parte del contenuto di base, ma non in modo così schiacciante o indiscutibile da rendere superflue le illuminazioni che una titolazione può fornire. Il titolo in questi casi è una sorta di colpo di grazia che certifica l’importanza di ciò che denomina e conferma ciò che il corpo dell’opera starebbe autonomamente dicendo. Un buon esempio di questo tipo di situazione è costituito dal dipinto di Munch intitolato *L’urlo*. Il fatto che il contenuto abbia a che fare con l’atto dell’urlare è abbastanza evidente nella tela stessa, ma l’accento posto dal titolo non sembra del tutto ridondante, e concorre a far sì l’opera comunichi il suo contenuto in un modo complessivamente più forte. I titoli sottolineanti, a differenza dei titoli neutri, sono solitamente generici o qualitativi, piuttosto che denominativi di persone o luoghi.

La successiva tipologia di titolo, che chiamerò titolo *focalizzante*, comincia a svolgere un lavoro artistico più evidente. Ciò che un titolo focalizzante fa è scegliere un tema, fra i principali elementi del contenuto di base, e presentarlo come quello primario dell’opera. Perché un titolo possa essere classificato come focalizzante anziché semplicemente come sottolineante, il contenuto di base deve essere sufficientemente ricco da contenere al suo interno due o più elementi cui si possa plausibilmente attribuire la massima importanza. Ciò che un titolo focalizzante fa, dunque, è suggerire a quale dei temi contendenti dovrebbe essere assegnato un posto centrale nell’interpretazione dell’opera e nell’articolazione del proprio apprezzamento di questa. Ciò non vuol dire che un titolo focalizzante potrebbe risultare assolutamente decisivo in tal senso; ci sono, ovviamente, titolazioni fuorvianti che, pure, sono rette dalle migliori intenzioni, e ci sono creatori che non comprendono affatto le loro creazioni in modo davvero adeguato. Tuttavia, un titolo focalizzante accorda una potente enfasi su ciò che mette in risalto; un’enfasi che può essere *prima facie* definitiva, dal punto di vista interpretativo, in assenza di forti controindicazioni provenienti dal corpo dell’opera. *Ulisse* è, a mio avviso, un titolo focalizzante per il romanzo di Joyce, dal momento che le vicissitudini e le prospettive di Stephen e Molly, di per sé, sono forse paragonabili per importanza a quelle di Leopold. Lo stesso

dicasi per *Swann's Way*, il primo dei volumi dell'opera in sette parti di Proust, in cui tra i contendenti, oltre a Swann, si possono annoverare almeno Marcel e Odette. Inoltre questo titolo, con il suo simil-gioco di parole sulla parola "way"<sup>5</sup>, richiama l'attenzione sugli opposti modi di vivere, che rientrano tra i principali campi di interesse della ricerca finzionale di Proust. *Great Expectations* ci porta a riflettere primariamente sui meandri del destino, e sul modo bizzarro in cui le speranze sono talvolta realizzate, piuttosto che, ad esempio, sui mali del sistema della giustizia penale nell'Inghilterra del diciannovesimo secolo. Nel film *Furia* di Fritz Lang, il titolo ci invita a concentrarci sulle cause e sugli effetti di tale emozione di cui partecipa un'intera folla, piuttosto che su qualche vicissitudine individuale o sulle altre debolezze umane mostrate nel corso della storia. Il titolo 10 del film di Blake Edwards del 1982 similmente punta lo sguardo sulla mania perfezionista che assilla la protagonista Dudley Moore nella sua spasmodica ricerca di un rapporto romantico. Il titolo di Manet, *Dejeuner sur l'Herbe*, attira la nostra attenzione su quell'evento e sulle sue implicazioni sociali, anziché, ad esempio, sulle bellezze della natura o sulle personalità che si possono attribuire ai personaggi seduti sulla base di come sono raffigurati nel dipinto. Qualcosa di analogo lo si potrebbe dire a proposito del dipinto espressionista di Kirchner intitolato *La strada*. I titoli focalizzanti trasformano dunque in modo piuttosto sottile e subdolo il contenuto di base nel contenuto dell'opera, innalzando il profilo di alcune caratteristiche della fisionomia centrale. I titoli focalizzanti sono forse più comuni rispetto ai titoli sottolineanti, anche se probabilmente lo sono di meno rispetto a quelli neutri. Non voglio affermare che le linee che separano queste tre classi siano molto nette, ma credo che la distinzione, per quanto approssimativa, sia nondimeno utile.

Una quarta, particolarmente significativa, categoria è quella dei titoli che chiamerò *destabilizzanti* (o *contrastanti*). Si tratta di titoli il cui scopo è apparentemente opposto rispetto a quello sotteso all'oggetto cui si applicano, e che contrastano la dichiarazione provvisoriamente resa dall'opera con una dichiarazione che tende in direzione contraria. Nel caso di opere complesse e lunghe, come i romanzi e i film, quando ciò si verifica generalmente riteniamo che un tale titolo sia ironico, ovvero che significhi *davvero* il contrario di ciò che l'opera a grandi linee dice, e che sia quindi davvero in linea con il corpo dell'opera. I seguenti sono, a mio avviso, titoli ironici che indeboliscono dunque in modo solo superficiale le opere che li portano. Il racconto di Faulkner "Una rosa per Emily" o quello di Flannery O'Connor "Un brav'uomo è difficile da trovare", il film di Bertrand

<sup>5</sup> "Way" significa infatti tanto "strada" (la traduzione italiana del volume è *La strada di Swann*) quanto "modo" [N.d.T.].

Blier *I santissimi* o *Le Beau Marriage* di Eric Roehmer, o il dipinto di Peter Blume *La Città Eterna*<sup>6</sup>. Anche in casi come questi, i titoli rientranti nella tipologia definibile come ironica, sebbene di fatto si pieghino al volere dell'opera, non sono per nulla futili dal punto di vista artistico. Essi servono sempre a sottolineare alcuni aspetti del contenuto di base, e conferiscono uno speciale aroma – spesso amaro o beffardo – all'opera nel suo complesso.

Alcuni titoli contrastanti, tuttavia, non sono acquisiti e assorbiti in quanto ironici dai loro portatori, ma persistono invece nel loro rifiuto, producendo effetti di umorismo, shock o ansia. Una tela frastagliata e dalle tinte fiammanti avente per titolo "Il lago di Annecy" o "Sonno" non è un esempio di titolazione ironica. Piuttosto, abbiamo qui a che fare più probabilmente con un esempio di umorismo nero, la cui comicità si fonda, come spesso accade, sull'incongruenza. Un preludio per pianoforte di stampo placido, mendelssohniano, intitolato "Buchenwald", sarà agghiacciante e sconcertante per il contrasto che presenta, per il suo opporre suono a pensiero e pensiero a suono. I titoli destabilizzanti non-ironici producono dunque contenuti dell'opera sensibilmente diversi dai, se non proprio opposti ai, contenuti di base che sussumono.

Una quinta tipologia di titoli, che potremmo chiamare *mistificanti* (o disorientanti), assomiglia alla tipologia dei titoli contrastanti in alcuni dei suoi effetti. Ho qui in mente quei titoli che, anziché *corroborare* o *contraddire* qualcosa del corpo dell'opera, sembrano del tutto *tangenziali* o ortogonali ad essa. (In termini geometrici, per analogia potremmo etichettare i titoli appena menzionati come, rispettivamente, titoli coincidenti, titoli a 180 gradi e titoli a 90 gradi). Questo è, naturalmente, un espediente prediletto dai dadaisti, dai surrealisti e dagli altri cantori dell'assurdo. Un caso interessante a tal proposito è quello de *La cantatrice calva* di Ionesco, la cui idea non ha materialmente nulla a che fare con la commedia, anche se la frase stessa viene invero pronunciata una volta *en passant*<sup>7</sup>. Un esempio più puro potrebbe essere rappresentato da *L'autunno a Pechino* di Boris Vian, che non riguarda né Pechino né l'autunno. I titoli di alcuni dipinti surrealisti – ad esempio, *Mamma, papà è ferito!* di Yves Tanguy, o *L'angelo ebreo* di De Chirico – non hanno alcun legame evidente con ciò che le superfici dipinte mostrano, e

<sup>6</sup> Della stessa natura è la *Petite Messe Solenne* di Rossini, per quartetto di voci e due armonium, la quale non è né solenne né, ad eccezione dell'organico, piccola.

<sup>7</sup> L'opera teatrale di Ionesco era stata inizialmente dotata del più trasparente titolo *L'inglese senza dolore*, ma questo fu successivamente cambiato in *La cantatrice calva* da Ionesco per un capriccio, dopo che un attore, nel corso di una prova, in un lapsus di memoria sostituì la frase "cantatrice calva" a "istitutrice bionda".

ci spronano a scoprire o magari a inventare una qualche connessione. Un tipico effetto dei titoli mistificanti è la dislocazione concettuale. Un altro è l'espressione bizzarra della contingenza brutta. L'elemento di pura fantasia è anche, in molti casi, sia una motivazione che un risultato.

La mia sesta categoria è quella dei titoli che chiamerò *disambiguanti* (o *specificanti*), ed è particolarmente importante laddove si ha a che fare con l'identità di una rappresentazione. Se il corpo di un'opera è rappresentazionalmente ambiguo, è ovvio che un titolo possa servire a fissare o ad avallare una lettura percettiva piuttosto che un'altra, donando così all'opera un contenuto più determinato di quello che altrimenti avrebbe avuto. Molte opere d'arte visiva, e praticamente tutte le composizioni musicali, sono in vari modi soggette rispettivamente al vedere-come e all'udire-come. *Omaggio al quadrato* di Albers rappresenta semplicemente un quadrato – e non, ad esempio, una casa o una finestra – in virtù del suo titolo. Allo stesso modo, *Woman III* di De Kooning rappresenta una specie di donna, e non la mucca preistorica cui sembra maggiormente assomigliare. *Uccello nello spazio* di Brancusi ha un contenuto ornitologico, piuttosto che ittologico, in virtù del suo titolo, non della sua forma specifica o della sua costituzione interna. Lo stesso dicasi per il contenuto nautico della *Big Sail* di Calder, un'opera di importanza capitale che si può ammirare nel campus del MIT. *Broadway Boogie-Woogie* ci aiuta a calibrare la modalità di percezione appropriata alla vivace tela di Mondrian, autorizzandoci a vedere in essa immagini urbane. E la dimensione religiosa delle tele monoliticamente astratte di Barnett Newman deve molto a titoli come *Onement* o *Abramo e Isacco*. Il brano per clavicembalo di Rameau intitolato *La Poule* è una vivida rappresentazione di una *gallina* che becca e chioccia, e non di un ragazzo che tamburella nervosamente su un tavolo – e nemmeno di un tacchino, qualsiasi cosa faccia! Infine, se *Morte e trasfigurazione* di Strauss rappresenta tali ragguardevoli accadimenti, non è perché la musica non poteva essere udita in modo diverso<sup>8</sup>.

Tuttavia i titoli disambiguanti non si limitano a contesti visivi e musicali. In questa categoria andrebbero inclusi anche quei titoli così importanti per la comprensione delle opere letterarie che il loro contenuto di base sarebbe indecifrabile senza la traccia offerta dal titolo. (Tali opere sono *oeuvres à clef*, dato che il titolo è la chiave che dischiude il significato dell'opera). Anziché offrire un esempio concreto, vi chiedo di immaginare una

<sup>8</sup> Un altro celebrato esempio di titoli disambiguanti ci viene fornito dai dipinti immaginari di Danto, "La prima legge di Newton" e "La terza legge di Newton", che videro per la prima volta la luce nel suo saggio del 1964, *The Artworld*. Per altri illuminanti esempi del potere che i titoli hanno, cfr. Danto (1981).

breve poesia che parla in modo obliquo e malizioso di qualcosa che non riuscite ad afferrare, ma che poi, alla luce del titolo, diviene assolutamente trasparente. (Alcuni dei più astrusi testi di Emily Dickinson *sarebbero* ricaduti in questa categoria, se ad essi fossero stati dati dei titoli adeguati). Forse *l'Ulisse* si avvicina all'essere un titolo-chiave per il romanzo di Joyce, dal momento che in un colpo solo rivela e giustifica l'identificazione di un giorno nella vita di Bloom con le peregrinazioni dell'eroe greco. La divergenza tra contenuto di base e contenuto dell'opera in tutti gli esempi della nostra sesta categoria dovrebbe essere sufficientemente evidente. I titoli disambiguanti trasformano un contenuto di base indeterminato in un contenuto dai contorni relativamente definiti. Supponendo che l'opacità sia un attributo estetico – sebbene non necessariamente una virtù estetica – allora il grado di opacità di alcune opere d'arte dipenderà naturalmente dal loro includere o meno dei titoli disambiguanti, e questo sarà quindi un fattore esteticamente rilevante.

L'ultima classe di titoli che andrò a proporre è diversa dalle altre in quanto non rivendica un ambito autonomo e disgiunto da esse, ma attraversa disinvoltamente i loro territori. Si tratta della categoria dei titoli *allusivi*, titoli che si riferiscono indirettamente ad altre opere, altri artisti, eventi storici, e così via. Un titolo allusivo serve a connettere un'opera con determinati elementi al di fuori di essa, elementi che l'artista vuole che entrino in risonanza con l'opera mentre viene esperita. Evidentemente, la maggior parte delle sei modalità di titolazione che ho sopra individuato potrebbero funzionare, nei confronti del contenuto di base, in chiave allusiva. I titoli allusivi possono, in determinati casi, sottolineare, mettere a fuoco, contrastare o specificare i contenuti di base. (Non penso tuttavia che i titoli allusivi possano essere puramente neutri, né particolarmente bizzarri, se utilizzati in una vena mistificante). Alcuni dei titoli precedentemente menzionati sono titoli allusivi: *Per chi suona la campana*, *Ulisse*, *Abramo e Isacco*. Eccone degli altri: *Misura per misura*, *Così muore la carne*, *L'urlo e il furore*, *Il sole sorge ancora*, e *Lusso, calma e voluttà* di Matisse. Il collegamento con gli ambiti e con le risorse esterni all'opera che un titolo allusivo rende possibile non è esteticamente trascurabile; si tratta sempre di qualcosa di cui il processo di apprendimento e di apprezzamento deve tener conto, e ha quindi una rilevanza estetica per l'opera.

Ho esposto in maniera dettagliata sei categorie piuttosto specifiche di titoli, per quanto le linee di demarcazione tra di esse siano senz'altro un po' sfumate. A questo punto possiamo forse trarre profitto dal salire a un livello più alto di generalità. Suggerisco ora di effettuare una divisione tripartita dei titoli e di distinguerli in *referenziali*, *interpretativi* e *additivi*. I titoli referenziali sono semplicemente quelli che servono a eti-



chettare i propri portatori e a permetterci di rapportarci con più facilità a essi, e che non introducono alcuna perturbazione in campo semantico. I titoli interpretativi, come si può ben immaginare, servono a segnalare o a sostenere, con una certa forza e rilevanza, un'interpretazione complessiva dell'opera. I titoli additivi sono quelli che contribuiscono al significato in virtù del loro essere elementi che una valutazione complessiva dell'opera non può ignorare, pur senza essi stessi suggerire interpretazioni o fornire chiavi di lettura dell'opera stessa.

Nei termini della tassonomia precedentemente introdotta, dunque, i titoli neutri in pratica coincidono con quelli referenziali; i titoli interpretativi comprendono all'incirca tutti quanti i titoli sottolineanti, focalizzanti, disambiguanti e allusivi, più i titoli destabilizzanti di tipo ironico; laddove i titoli additivi includono quelli mistificanti e le diverse rimanenti tipologie di titoli destabilizzanti fondate sull'incongruenza. Così, per illustrare il punto facendo ricorso ai nostri esempi precedenti, *David Copperfield* (neutro) è niente più che un'etichetta; *L'urlo* (sottolineante), *Swann's Way* (focalizzante), *La Poule* (disambiguante), *Così muore la carne* (allusivo), *I santissimi* (ironico), ci indirizzano in modo piuttosto deciso verso una determinata interpretazione; mentre *La cantatrice calva* (mistificante) e *Il lago di Annecy* (incongruo) sono pezzi del *puzzle* semantico, che tuttavia non gettano direttamente luce su se stessi o sulle opere cui appartengono. Che la maggior parte dei titoli siano interpretativi è un fatto che risulta forse già di per sé sufficientemente evidente a una prima, breve riflessione, ma credo che ora siamo in una posizione migliore per realizzare la portata e l'importanza di questa verità.

Come coda alla nostra discussione tassonomica, vorrei prendere in considerazione un particolare tipo di titoli che, seppure a prima vista sembra l'apice dell'obiettività spassionata, in verità non è del tutto neutro, nel senso da me inteso. Provate a immaginare alcuni dipinti astratti contemporanei intitolati, rispettivamente, *Senza titolo*, *Cerchio rosso su fondo blu*, e *N. 65*. Potrebbe sembrare che il primo di questi titoli sia completamente vuoto, il secondo puramente descrittivo e superfluo, il terzo una semplice comodità denotazionale. Tuttavia, questi titoli qualificano davvero, artisticamente, i dipinti cui sono assegnati, i quali sarebbero un po' diversi se ne fossero privi. Ciò che tutti e tre i titoli prettamente fanno, in modo lievemente diverso, è insistere sull'astrattezza di ciò che viene presentato sulla tela<sup>9</sup>. Essi esprimono un atteggiamento opposto rispetto a una lettura in chiave simbolica o emozionale – sono, per dirla con Susan Sontag, «contro l'interpretazione»<sup>10</sup>. A seconda della natura specifica dei dipinti e della loro specifica col-

<sup>9</sup> O forse, nel primo caso, sulla non-esclusività di una lettura in senso rappresentazionale.

<sup>10</sup> Anche se, naturalmente, sono ancora *interpretativi*, nel senso da me indicato.

locazione nello spazio artistico (che naturalmente non ho abbozzato), tali titoli pseudo-neutri fungeranno da sottolineatura (il che è l'opzione più probabile), oppure da messa a fuoco o da disambiguazione. Può darsi che da qualche parte si possa rinvenire una genuina neutralità estetica, ma non la si troverà in ognuna delle situazioni in cui una sua presenza ci pare scontata.

4. I titoli delle opere d'arte hanno in comune con i nomi delle persone il fatto che costituiscono una particolare specie di *nomi*, e quindi denotano i loro portatori e facilitano il riferimento a essi nel pensiero e nel discorso. Ma di ancor maggiore interesse, in relazione ai nostri scopi, sono le differenze tra le due specie. In primo luogo, vi è il fatto che quella di facilitare il riferimento è in realtà la funzione centrale dei nomi di persona, mentre con i titoli tale funzione è di solito paritaria, se non subordinata, ad altre funzioni. In secondo luogo, il che è fondamentale, vi è la questione del peso semantico dei titoli. All'inizio di questo saggio ho fatto notare alcune differenze tra opere d'arte e oggetti naturali, come i fiori. Lo stesso si può dire anche per le persone. Le persone non sono, nella loro essenza, veicoli di significato; esse, nel complesso, non hanno come funzione primaria quella di trasmettere contenuti o di fare dichiarazioni. Il titolo di un'opera d'arte influenza propriamente la dichiarazione che in essa si incarna o le qualità che presenta. Tuttavia le persone non fanno parte di un progetto semantico; pertanto le etichette che vengono loro affisse non rivestono un'analogia portata. Che una persona si chiami in un certo modo non influenza né modifica dunque nessuna delle sue proprietà percepibili; ma questo è proprio ciò che può accadere a un'opera in virtù dell'aver un certo titolo. Non sto negando che i nomi di persona abbiano connotazioni, né che il nome di una persona potrebbe sembrare particolarmente adeguato o, per ironia della sorte, inappropriato, man mano che la persona matura. Ma ciò non significa far parte di un'entità culturale intenzionalmente concepita in cui ogni caratteristica apprendibile, secondo le convenzioni della pratica artistica in questione, è potenzialmente rilevante per il contenuto artistico dell'opera. Che alcuni genitori, nel battezzare i loro figli e nell'indirizzarne e orchestrarne la vita, sembrano perdere di vista questa differenza tra le persone e le opere d'arte, non costituisce ovviamente una minaccia per la sua legittimità. Purtroppo, a volte costituisce una minaccia per questi bambini.

Un terzo punto che sottolinea la differenza tra titoli e nomi di persona è che i primi sono naturalmente pensati come parti delle opere d'arte e, come abbiamo visto, talvolta come costitutivi di esse in senso stretto, ovvero come ontologicamente integrali a ciò che tali opere sono. I nomi non sono, ovviamente, mai essenziali per le persone. Ma, per

di più, essi non sono, a mio avviso, nemmeno *parti* delle persone, al di là di come interpretiamo il concetto di “parte”. I nomi non concorrono a formare le persone, nemmeno parzialmente. Le persone non includono i loro nomi, piuttosto li possiedono. I nomi di persona sono più simili a *proprietà* che a parti.

Infine, alcune osservazioni sul cambiamento di nome, quando si ha a che fare con persone e opere d’arte. Un individuo può, per conto proprio o per iniziativa di chi ne fa le veci, cambiare il suo nome, senza che la sua persona sia in alcun modo modificata. Il fatto che una tale rinominazione potrebbe casualmente dar luogo a una nuova “prospettiva di vita” non tocca l’affermazione che sto facendo. Le cose sembrano andare diversamente con i cambiamenti di titolo decisi da un artista. Se quanto ho detto circa le opere musicali e letterarie è giusto, tali cambiamenti portano alla creazione di opere nuove in senso stretto, per quanto lieve possa essere la differenza estetica introdotta. E perfino in altri casi, come quando il titolo di un dipinto o di una scultura viene riveduto e corretto, anche se ciò potrebbe non dar luogo a un’opera d’arte metafisicamente diversa, siamo senza ombra di dubbio di fronte a un’opera che differisce in modo significativo, e rilevante dal punto di vista critico, da ciò che era in precedenza. Lo stesso non si può dire quando i cambiamenti interessano la proprietà, la collocazione in una galleria, il prezzo di mercato, o la segnalazione in un catalogo.

Cosa c’è, dunque, in un nome? Se il nome è un titolo, probabilmente più di quanto vi sia in qualsiasi altro tipo di nome.

#### Bibliografia

Anderson, J., 1982: *Musical Identity*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 40, pp. 285-291.

Carrier, D., 1982: *Art Without Its Artists?*, “British Journal of Aesthetics”, 22, pp. 233-44.

Danto, A.C., 1964: *The Artworld*, ora in A. Neill e A. Ridley (a cura di), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, McGraw-Hill, New York, 1995, pp. 210-212. Trad. it. *Il mondo dell’arte*, “Studi di Estetica”, 27, 2007, pp. 65-86.

Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London, 1981. Trad. it. (a cura di S. Velotti), *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

Fisher, J., 1984: *Entitling*, “Critical Inquiry”, 11, pp. 286-98.

Levinson, J., 1980: *What A Musical Work Is*, “Journal of Philosophy”, 77, pp. 5-28.