

## Dalle marche alle etichette

Pietro Kobau

*component*

A smaller, self-contained part of a larger entity. Often refers to a manufactured object that is part of a larger device.

*Wiktionary*

Una delle credenze meglio condivise nella nostra cultura è che l'arte sia sempre esistita. Più raro è incontrare chi sostenga che l'arte esiste da relativamente poco tempo e che, semmai, solo da un certo momento in avanti si siano iniziate a chiamare "arte" cose che prima nessuno si sarebbe sognato di chiamare con questo nome. Quest'ultima tesi, per quanto impopolare, è stata di recente riaffermata da Shiner (2001)<sup>1</sup> nei termini di un'opposizione tra due "sistemi delle arti", dove questa formula viene scelta per analogia con quella di "sistema sociale". In tale prospettiva, nel sistema delle arti occidentale premoderno (anteriore al Settecento, e ancora esistente in altre culture contemporanee) colui che oggi chiamiamo artista era considerato un tecnico, o un artigiano particolarmente abile; la sua opera veniva sempre considerata sotto il profilo dell'utilità e il suo apprezzamento era riferito alla sua integrazione nell'intero della vita sociale. L'utilità delle arti (almeno di quelle maggiori) non era comunque confinata alla sfera dell'utile materiale in senso stretto (come ad es. per l'arte culinaria, le arti dell'abbigliamento o della produzione di armi), ma si allargava alle sfere della celebrazione religiosa, della pedagogia, della politica, dell'intrattenimento. (In tal senso, il Partenone o la Cappella Sistina non erano destinate a essere opere d'arte nell'odierna accezione.) In breve: nel sistema delle arti premoderno le tecniche artigianali erano prese maggiormente più sul serio, mentre quelle che oggi chiamiamo arti erano trattate alla stregua di tecniche artigianali.

<sup>1</sup> Ma, come riconosce lo stesso Shiner, è una tesi che rimonta a Paul Oskar Kristeller (1951-1952) e che tra gli altri autori ad appoggio può annoverare Pierre Bourdieu (1979) e Terry Eagleton (1990).

Non è più così nel sistema moderno delle arti, costituitosi allorché la cosiddetta “arte bella” (l’Arte con la “A” maiuscola) fu separata dalle tecniche artigianali in quanto oggetto proprio del giudizio di gusto e l’utilità divenne una caratteristica addirittura negativa per un’opera. Si sviluppò così la concezione dell’artista come genio (visionario e creatore, oggi “creativo”), si isolò l’esperienza estetica come genere di esperienze a se stante, nacquero nuove istituzioni (musei, gallerie, sale da concerto...) e un mercato appositamente destinate all’arte<sup>2</sup>.

Ora – al di là dell’indubbio interesse ermeneutico, e al di là dei suggerimenti diagnostici e prognostici circa l’avvento di un terzo sistema delle arti che rimedi ai difetti del secondo conservandone i pregi<sup>3</sup> – la tesi di Shiner rimane una tesi essenzialmente storica, non affatto speculativa, che quindi poco o nulla (nel bene e nel male) sembra poter dire circa la “vera” definizione dell’arte. Sicché, tra l’altro, poco può fare per intaccare la robusta credenza secondo cui l’arte sarebbe esistita da sempre, per cui avrebbe senso cercarne su tali basi una definizione. Quello che si vorrà sostenere qui di seguito, tuttavia, è che proprio una tesi squisitamente storica del tipo di questa avanzata da Shiner è in grado di mettere in luce un equivoco che ha viziato e vizia il dibattito filosofico sulla definizione dell’arte, riflesso a sua volta di un vizio del nostro senso comune, ponendo con ciò le basi del suo superamento.

### 1. *Per una terminologia più corretta (ma non solo)*

In un suo recente e significativo volume, D’Angelo (2011) esprime la propria contrarietà (facendo trasparire persino un certo fastidio, condiviso del resto da molta letteratura contemporanea) verso l’impresa speculativa della ricerca di una definizione dell’arte. Tra i diversi argomenti di cui dispone a questo scopo, quello che gli pare più importante è l’irrelevanza del possedere effettivamente una definizione dell’arte che guidi la nostra prassi nel trattare le opere d’arte, una prassi che è sempre e innanzitutto valutativa.

Vi immaginate qualcuno che cerca di capire se quella che ha davanti è un’opera d’arte sulla base di una definizione dell’arte stessa? Le definizioni tradizionali dell’arte, a partire da quella, gloriosa e durevolissima (è la risposta che in Occidente si è data alla domanda su che cosa sia l’arte per due millenni e oltre, dall’antica Grecia a tutto il Settecento), che l’arte è *mime-*

<sup>2</sup> Della contestuale nascita di “estetico” e di “giudizio estetico” come formulazioni filosofiche poi divenute di uso comune Shiner fornisce una ricostruzione nel capitolo “From Taste to the Aesthetic” (2001: 130-151).

<sup>3</sup> Spesso seguendo linee già tracciate da Dewey (1934).

sis, imitazione della natura, non erano certo pensate per questo scopo, anche perché per lunghissimo tempo sapere se qualcosa era o no arte non sembrava così urgente come può sembrarlo a noi. Che cosa fosse arte era più o meno pacifico per il fatto che i prodotti artistici portavano, per così dire, impresse su di sé delle chiare *marche di artisticità*. [...] si pensi al caso della scultura, dove l'intenzione artistica era per lo più già denunciata dalla scelta del materiale (marmo o bronzo, o al massimo legno e terracotta). E si confronti questa situazione con quello che accade nell'arte di oggi, dove [...] una scultura può essere fatta assemblando pezzi di automobile pressati, o cioccolata, o realizzando fantocci impagliati. (D'Angelo [2011]: 46)

Si è ritenuto di citare D'Angelo con una certa abbondanza, poiché in questo passaggio (al di là degli argomenti puntualmente adoperati altrove contro le diverse teorie definitorie dell'arte) vengono espresse due posizioni di fondo, verso cui si rivolgerà ora la nostra attenzione.

1) Nelle nostre pratiche riguardanti le opere d'arte, essenzialmente valutative, non siamo guidati da una definizione dell'arte.

2) La situazione attuale è tuttavia diversa da quella del passato, in quanto le opere d'arte non portano più chiaramente impresse su di sé delle "marche di artisticità" – che, a volte, l'artista sembra anzi impegnato a dissimulare attivamente (D'Angelo [2011]: 47).

La prima posizione, prima ancora che delle obiezioni puntuali, sembra meritare una serie di chiarimenti, che ci si proverà dunque ad avanzare complessivamente sotto il titolo di una netta distinzione terminologica tra "oggetti estetici" e "opere d'arte" (ovvero "prodotti artistici", come è anche nella terminologia di D'Angelo).

"Opera d'arte" (o anche, più affabilmente, "opera"), intanto, è un'espressione che usiamo, se non tutti i giorni, molto normalmente: sorretti da un solidissimo senso comune, l'adoperiamo con facilità per riferirci a un tipo di oggetti pertinenti ad alcune nostre pratiche (visitare musei, andare al cinema, comperare delle stampe...), convinti di possederne il relativo concetto – o, altrimenti, di poterci riferire all'occorrenza al concetto, senz'altro più raffinato, che ne avranno gli esperti: storici d'arte, critici, estetologi... È corretto, dunque, affermare che l'uso di questa espressione non comporta necessariamente il possesso di una teoria vera, di una definizione adeguata relativa all'arte. Ed è vero che l'uso di questa espressione accompagna le nostre prassi esprimendo valori pregiudizialmente positivi. Ma è semplicemente falso che tale uso e le prassi in cui si inserisce siano aproblematici. Si pensi ad es. a come i medesimi "esperti" spesso si sono trovati e si trovano a discutere vivacemente sul fatto che una determinata opera o un intero genere di opere siano da qualificare propriamente come artistici. Si pensi a quanto di frequente quello di "arte" si riveli essere non un concetto, ma al più uno stereotipo, nei

dibattiti e nelle polemiche riguardanti le forme d'arte popolare, o la cosiddetta industria dell'intrattenimento. Dunque, sarà lecito per lo meno nutrire il sospetto che in questi casi l'uso della formula "opera d'arte" (e l'attivazione delle prassi, anche valutative, in cui è normalmente inserita) non sia affatto pacifico – forse (almeno "forse") perché manchiamo di un'adeguata (prima che esplicitabile) definizione dell'arte, sia al livello del senso comune, sia al livello degli esperti<sup>4</sup>.

Si tenga allora da parte questo sospetto, e si consideri adesso un'altra espressione: "oggetto estetico". Diversamente da "opera d'arte", è un'espressione tecnica, introdotta dall'estetologo e critico militante Monroe C. Beardsley come alternativa alla prima per il suo rifiuto di pensare o definire le opere d'arte in quanto individuabili al di fuori di una peculiare "esperienza estetica" che ne sarebbe costitutiva. Quale fine abbia fatto questa proposta ormai lo si sa (cfr. Wreen [2005] e D'Angelo [2008]): è stata del tutto superata, insieme alle cosiddette definizioni "estetiche" dell'arte, rigettate in blocco dalle successive teorie che rinunciavano, per evitarne i problemi apparentemente insormontabili, di fare leva su condizioni riguardanti la valutazione ovvero l'esperienza soggettiva delle opere. Perché allora riesumare una simile formula, dacché è diventato un luogo comune – specie dinanzi ai *ready made* e alle opere dell'arte concettuale – osservare che le qualità estetiche di un'opera *non* determinano il nostro trattarla come tale? Non per riportarla in auge oggi nella discussione circa l'opportunità, o meno, di ricercare una definizione dell'arte, ma perché pare più corretto leggere la transizione dalle teorie estetiche dell'arte, incentrate appunto su formule come quella di "oggetto estetico", alle teorie che sono loro succedute non come una vicenda storica interna al dibattito sulle definizioni dell'arte, ma come una differenza terminologica e concettuale che segnala una differenza di oggetto, una differenza ontologica.

Qui, potrebbero bastare alcune osservazioni. Che cosa possiamo scorgere, che cosa esiste nell'universo degli "oggetti estetici", una volta che li si siano tenuti distinti dalle opere d'arte? Moltissimi oggetti naturali, ovviamente: bei panorami, albe e tramonti, bei corpi animali, umani e non. Ma anche, ad es., oggetti di artigianato o di design che non ci importa troppo di dovere considerare artistici. E ancora, sempre ad esempio: i prodotti della moda, i corpi umani modificati dalla chirurgia estetica, molta della cosiddetta *body art*, alcuni prodotti del giardinaggio o dell'urbanistica... In breve: oggetti naturali, dunque, e artefatti che non ricadono (o, forse, non ricadono ancora) nel sistema delle

<sup>4</sup> Si risponderà più sotto alla possibile obiezione secondo cui non sarebbe la mancanza di una buona definizione, ma il venir meno delle "marche di artisticità" a determinare simili situazioni problematiche.

arti moderno, ma che trovavano (o avrebbero probabilmente trovato) facilmente una collocazione in quello premoderno. Rispetto a essi, si può allora dire che la naturalità non è loro pertinente come tratto positivo; semmai, *non conta che siano artefatti*. Ciò che conta, invece, è che abbiano (al di là di altre loro funzioni o utilità, determinate o meno dal loro possibile carattere artefattuale) un rilievo, un interesse, un valore estetico *positivo*.

Se di qui ci volgiamo al territorio dell'arte (quella che tale è considerata nel sistema delle arti moderno), troviamo che quelle che chiamiamo opere in senso stretto sono cose di altro genere rispetto agli oggetti estetici. Vi troviamo, ad es., oltre ai più o meno tradizionali dipinti, poemi, sinfonie, i già citati *ready made* e le produzioni dell'arte concettuale, installazioni e *performance*, e oggetti ancor più problematici rispetto ai canoni vigenti nel sistema delle arti premoderno: ad esempio, la *art brut*, o la *animal art*. Hanno alcunché in comune? Lo si può sostenere, a patto, di nuovo, di tenerne ferme le differenze rispetto agli oggetti estetici, e non cercando di ricondurre queste cose ai primi. Dunque, in breve: per *tutte* queste cose è decisivo che si tratti di *artefatti*<sup>5</sup>. Per contro, anche per esse conta, certo, il valore estetico – ma *non* che si tratti di un valore estetico necessariamente *positivo*<sup>6</sup>.

Fin qui, la proposta avanzata dovrebbe apparire semplice. Forse addirittura troppo, al punto da risultare a sua volta problematica. Che rispondere, infatti, a colui che ci invitasse a riconoscere, oltre al fatto che oggetti estetici e opere d'arte possono separarsi come distinti e, anzi, come poli antitetici su cui orientiamo le nostre prassi, linguistiche e non, il fatto che tra questi due estremi si danno poi quelle che chiamiamo opere "normali", le cose che (apparentemente anche senza fare leva su una definizione di arte) facilmente trattiamo e apprezziamo come "opere"? Che tra il più ovvio dei bei tramonti e la *performance* più cervellotica e rivoltante si collocano un'infinità di più o meno tradizionali dipinti, poemi, sinfonie?

<sup>5</sup> Certo occorrerà ridurre ai minimi termini le condizioni artefattualità, riprendendo magari il criterio fornito da Dickie (1983) secondo cui per parlare di artefatti non è necessario trovarsi dinanzi all'alterazione di un oggetto materiale, ma è sufficiente darsi il caso di una manipolazione o un uso in vista di uno scopo determinato – come è ad es. nel caso di un pezzo di legno raccolto ed opportunamente esibito nel contesto del mondo dell'arte.

<sup>6</sup> Non sarei dunque affatto contrario a sostenere, nella scia della distinzione tra oggetto estetico e opera d'arte, la possibilità di una divergenza tra valore estetico e valore artistico. Che, inoltre, per i due tipi di oggetti si possa parlare di tipi differenti di giudizio estetico (privato e pubblico, rispettivamente) sarà suggerito tra poco.

Anche prendendo sul serio la distinzione proposta, cioè, il quadro generale sembra poter comunque essere visto in maniera favorevole alla prospettiva adottata da D'Angelo. Di norma, cioè, si tende a vedere sovrapposti l'oggetto estetico e l'opera d'arte, considerando normale il caso della loro coincidenza e, invece, devianti (ovvero frutto di operazioni "parassitarie") i casi in cui da tale coincidenza ci si allontana<sup>7</sup>. Una simile strategia sembra però insoddisfacente: come minimo, ignora il successo di gran parte dell'arte del Novecento (anche gli artisti saranno degli esperti nel loro campo, dopotutto) nel negare che una serie di caratteristiche proprie degli oggetti estetici siano proprie delle opere d'arte. Più promettente sembra, dunque, rinunciare ad ammettere la centralità dell'arte bella intesa come standard; e, invece, ammettere uno statuto mediano, ma almeno problematico (ontologicamente duplice, epistemologicamente stereotipico), a quella che storicamente viene chiamata arte bella e che ancora nutre dei suoi modelli il nostro senso comune.

## 2. *Marche vs etichette*

Giunti a questo punto, la proposta avanzata dovrebbe sembrare tenibile. (Anche se andrebbe esplicitata, specie per ciò che si è appena detto, la sua vocazione revisionistica nei confronti del nostro senso comune, viziato, come sembra, dal non avere ancora assimilato il passaggio dal sistema dell'arte premoderno a quello moderno, probabile causa della confusione tra oggetti estetici e opere d'arte. Ma questo non lo ritengo affatto un problema.) Rimane tuttavia da prendere in esame ancora una possibile seria contro-mossa. Volendo cioè mantenere una prospettiva come quella di D'Angelo, si potrebbe argomentare più o meno nel modo seguente: non è vero che manchiamo di un'adeguata definizione dell'arte. Le prassi (anche linguistiche) che mobilitiamo nei confronti delle opere funzionano benissimo, e il nostro senso comune non è affetto da alcuna fondamentale confusione, né riguardo alla differenza tra oggetti estetici e opere d'arte, né riguardo ad altre distinzioni affini. Piuttosto, sul piano semplicemente storico-fattuale, occorre registrare che nello scorso secolo si sono moltiplicati i casi di operazioni in cui si gioca con l'eliminazione delle marche di artisticità che, un tempo più di oggi, ci facevano immediatamente riconoscere le opere come tali.

Un simile argomento, innanzitutto, sembra fare dipendere il ruolo peculiare che i prodotti artistici hanno nelle nostre pratiche dal fatto che possano essere resi riconosci-

<sup>7</sup> Cfr., tra i tanti, Sibley (1992).

bili come tali mediante una sorta di marcatura, senza però chiarire la natura e le condizioni di esistenza di simili “marche” – mossa perfettamente legittima, dunque, ma almeno incompleta. Sicché, rispondere alla controobiezione sembra possibile delineando, almeno in abbozzo, un’adeguata definizione di arte che tenga conto 1) della distinzione sopra proposta, nonché 2) del fatto che non è per nulla evidente che nel panorama dell’arte contemporanea abbiamo a che fare con una sparizione delle marche di artisticità, giacché 3) non è affatto chiaro in che cosa queste consistano. Una loro adeguata definizione, infatti (potenza delle definizioni!), potrebbe al contrario condurci a osservare come è proprio la *presenza* di simili marche a permettere quelle che vengono avvertite come sempre più frequenti deviazioni da ciò che, a livello di senso comune, viene considerata la “normalità” artistica. Proverò a suggerirlo con un esempio.

Altrove, per altri scopi, mi sono soffermato su due opere di Robert Morris: *Litanies* e *Document*, del 1963 entrambe. La prima scherza su un genere di strumenti di culto (i grappoli di sonagli adoperati ad esempio nei riti buddisti o cattolici) ed è ottenuta da Morris appendendo a un robusto anello fissato a una piastra metallica un grosso mazzo di chiavi. La seconda è costituita da un calco della prima cui è affiancato un documento legale (un vero documento, autenticato da un notaio, con tanto di date, firme e timbri) il cui testo, riferendosi a *Litanies*, recita:

Attestazione di cancellazione estetica / Il sottoscritto ROBERT MORRIS, in qualità di autore dell’artefatto metallico intitolato LITANIE, descritto nell’annesso reperto A [sc. mediante il calco], elimina dal suddetto artefatto ogni qualità estetica e ogni contenuto e dichiara che a partire dalla presente data il suddetto artefatto non possiede alcuna simile qualità e alcun contenuto.

Ciò che qui importa è rilevare il fallimento del tentativo di Morris, che ironicamente si presenta come intitolato a compierlo in quanto artefice di *Litanies*, di cancellare “ogni qualità estetica” da ciò che aveva inteso esibire come opera d’arte<sup>8</sup>. Si tratta di un tentativo chiaramente impossibile: l’unico modo per ottenere una simile cancellazione lo si sarebbe potuto cercare, forse, nella distruzione materiale dell’artefatto – però, molto probabilmente, un simile evento lo si sarebbe qualificato come una *performance*, sicché anche in questo caso l’opera si sarebbe trasformata in un’altra opera, sempre valutabile quindi, in quanto tale, rispetto alle sue qualità estetiche. Sembra quasi che Morris, a di-

<sup>8</sup> Quanto alla cancellazione di “ogni contenuto” della sua precedente opera si potrebbe ancora discutere: si pensi a che cosa sarebbe accaduto se Morris avesse, con piena autorità, deciso di cambiare il titolo di *Litanies* in un “senza titolo”. In ogni caso la questione pare ininfluyente rispetto al problema di cui si sta discutendo ora.

spetto delle proprie intenzioni, date le circostanze, non potesse non produrre un'opera d'arte, come attesta l'etichetta che l'accompagna nella sua collocazione al MoMA. E spiegare quanto è successo sembra possibile prendendo atto della differenza che corre tra oggetto artistico (*Litanies* inteso come oggetto fisico, esteticamente godibile ed eliminabile) e opera d'arte in senso stretto, del fatto che i due possono venire separati, dunque del fatto che le condizioni di esistenza della seconda sono diverse da quelle del primo. E che queste ultime sono condizioni che nell'insieme andrebbero qualificate come condizioni sociali.

La prima risposta a questa lettura è forse già pronta: si tratterebbe di una mera ripresa della teoria istituzionale dell'arte avanzata alcuni decenni fa da George Dickie, rivelatasi fallimentare e, comunque, ormai logorata. Rispondo, allora, che sia pure, questa, una ripresa della teoria di Dickie, magari poco originale – ma, quantomeno, in forma rivodata. Invece di lasciare cadere quella teoria perché obsoleta, mi piacerebbe cioè provare a riprenderla e a svilupparla nella consapevolezza dei suoi difetti. E al di là del suo presunto difetto di circolarità (cui ha comunque risposto con una certa sensatezza lo stesso Dickie [1984], seguito da altri autori) paiono infatti ravvisabili in essa ben altre carenze, dovute nel complesso a una certa pigrizia dello stesso proponente nello svilupparne meglio gli elementi. Provo allora, a questo scopo, innanzitutto a riformularla nei termini delle condizioni cui un oggetto dovrebbe sottostare per essere qualificato come un'opera d'arte – condizioni che, quindi, valgono a delineare una definizione dell'arte.

1) Condizione di artefattualità.

2) Condizione di esteticità: l'oggetto deve poter sostenere giudizi estetici, non necessariamente positivi.

3) Condizione di socialità: l'oggetto non è un semplice artefatto dotato di qualità estetiche, bensì propriamente un'opera d'arte, solo per dei soggetti che fanno parte di istituzioni che rientrano complessivamente nel "mondo dell'arte" e che lo qualificano correttamente come tale in base alle regole in esso vigenti.

Vista così, la proposta di Dickie sembra ora mancare soprattutto di chiarezza rispetto alla condizione di socialità: Dickie riteneva di avere risolto il problema sottolineando il carattere "informale" delle istituzioni artistiche, ma questo non esime dal rispondere con maggiore precisione alle domande filosofiche circa la natura sociale dell'opera d'arte, e proprio perché il rispetto della terza condizione farebbe letteralmente l'ultima differenza. Credo, tuttavia, che su questo punto la teoria istituzionale dell'arte possa venire integrata dalla teoria della documentalità offerta da Ferraris (2009). Assumendo la prospettiva di Ferraris, cioè, anche l'opera d'arte in quanto oggetto sociale sarebbe definita



dall'iscrizione di un peculiare atto sociale, quello intercorso tra i membri delle istituzioni artistiche allorché uno di essi la presenta all'apprezzamento pubblico.

Infine, la teoria di Dickie sembra cieca rispetto a una circostanza che ritengo fondamentale, relativa alla condizione di esteticità così come alla condizione di socialità. Dickie, cioè (ma in questo è in eccellente compagnia), confonde tra loro due tipi di giudizio estetico: quello privato e quello pubblico. Un conto, voglio dire, è confrontarmi privatamente ("soggettivamente", direbbe Kant: e che lo faccia come un fruitore ingenuo, ad es. da turista incolto, o come un esperto storico dell'arte o come un finissimo ermeneuta è lo stesso) con un oggetto e giudicarlo sotto il profilo estetico. Checché ne pensino i teorizzatori dell'esperienza estetica in quanto origine dell'artisticità, poi, questa operazione potrà benissimo concludersi (anzi, il più delle volte si svolge) senza alcuna conseguenza. Altro conto è però giudicare un oggetto in quanto componente di quell'atto sociale che è l'offerta da parte di un artista (non in quanto semplice artefice, dunque, ma in quanto soggetto istituzionalmente autorizzato a compiere questo atto) di un oggetto a (almeno un) altro soggetto autorizzato a giudicarlo pubblicamente, il tutto secondo le regole (più o meno informali non importa) del mondo dell'arte. Questo atto, che proporrei di chiamare transazione estetica, potrà certo dare luogo a discussioni e negoziazioni circa il valore dell'oggetto, valore che potrà anche non fissarsi mai, ma darà intanto luogo ad altre precise conseguenze – tale atto verrà intanto registrato come atto sociale. E si noti che tale registrazione potrebbe perfettamente essere anche il documento di un atto mal riuscito ("non sono riuscito a presentare adeguatamente il mio lavoro al pubblico", "no, la tua opera non mi può piacere"), o altrimenti problematico, o paradossale, magari (come avviene nel caso di molte opere *borderline*) per una consapevole intenzione dell'artista ("ti piace questa cosa che ho voluto fare così strana, così brutta?", "ti piace questa cosa che ho voluto fare per smentire le tue idee sull'arte?", "ti piace questa cosa che non so nemmeno io bene che cosa sia?"). Soprattutto, se è giusta la teoria di Ferraris, la transazione di cui stiamo discorrendo, se correttamente eseguita, si concluderà sempre lasciando una (almeno prima) traccia materiale; anzi, già l'atto di offerta da parte dell'artista può essere sufficiente a lasciare una traccia adeguata: un applauso, un fischio, una recensione... Questa traccia non solo attesterà ciò che è avvenuto (la peculiare transazione in cui un artista ha offerto una cosa a un soggetto qualificabile, guardacaso, come "pubblico" affinché la giudicasse sotto il profilo estetico), ma vincolerà e orienterà le possibili ulteriori discussioni e negoziazioni vertenti sull'oggetto, che da allora in poi esisterà come opera d'arte.

Veniamo così a parlare di archivi – e non tanto degli archivi che raccolgono le opere d’arte in quanto documenti, in quanto cioè esse parlerebbero di altro da sé, ovvero avrebbero un contenuto<sup>9</sup>, bensì degli archivi che raccolgono documenti *sulle* opere, ossia raccolgono le tracce delle transazioni estetiche che hanno generato le opere, i quali paiono avere una ragion d’essere più solida dei primi. Sono questi, infatti, che ne registrano ed esibiscono lo statuto di opere d’arte. Altrove e in altro contesto ho proposto di adoperare il termine “etichetta” per designare ogni oggetto che svolga la funzione di segnalare la presenza di un’opera d’arte<sup>10</sup>. Tra l’altro, ho sottolineato che il darsi di simili oggetti spiegherebbe come, affinché un’opera venga a esistere, spesso non importi nemmeno la decisione dell’artista a favore della sua pubblicazione (l’atto del rendere pubblica l’opera può essere anche compiuto da terzi, purché lasci efficacemente una traccia), né che vi sia attualmente un pubblico a giudicarla sotto il profilo estetico (un’opera rimane tale anche se sepolta nel magazzino di un museo, purché esista la registrazione della sua esistenza). Insomma, vorrei sostenere che musei, storie e letterature artistiche, schedature ecc. non sono altro che archivi più o meno sofisticati ideati allo scopo di raccogliere tali etichette, o (come nel caso paradigmatico rappresentato dal museo d’arte) le etichette *insieme* con le relative opere.

### 3. *Concludendo?*

Si è iniziato muovendo dalla constatazione che una delle credenze meglio condivise nella nostra cultura è che l’arte sia sempre esistita. Si potrebbe ora aggiungere: e che sempre dovrà esistere. Come può agire su tale credenza (che personalmente ritengo falsa, per quanto salda) una proposta come quella appena avanzata? Può, se non altro, aiutarci a immaginare un mondo senza arte, facilitandoci un compito apparentemente impossibile. Basterebbe, cioè, eliminare dal mondo le etichette che qualificano determinati oggetti e non altri come opere d’arte. Immaginiamolo. Quasi tutto rimarrebbe come prima: continuerebbero a esistere non solo oggetti, naturali o artificiali, reali o immaginari, belli e brutti, ma anche dipinti, romanzi e sinfonie; e non solo: potrebbero continuare a esistere *ready made*, *performance*, utensili magnifici prodotti in serie, improvvisazioni musicali... Qualcosa certo cambierebbe, ma che cosa?

<sup>9</sup> Si noti come in tutto ciò risulti ininfluenza la circostanza della significatività, o meno, delle opere, ritenuta da Danto (1981) essenziale e fermata nella tesi della loro necessaria “aboutness”.

<sup>10</sup> Cfr. Kobau (2009), dove ho pure sostenuto la tesi della differenza tra nome, titolo ed etichetta intesa in questo senso.

Bibliografia

- Bourdieu, P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit. Trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 1983.
- D'Angelo, P., 2008, *La definizione dell'arte*, in Id., a cura di, *Introduzione all'estetica analitica*, Roma - Bari, Laterza, 2008, pp. 3-36.
- D'Angelo, P., 2011, *Estetica*, Roma - Bari, Laterza.
- Danto, A.C., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Ma), Harvard U.P.. Trad. it. a cura di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma - Bari, Laterza, 2008.
- Dewey, J., 1934, *Art as Experience*, in *John Dewey: The Later Works, 1925–1953*, vol. 10, a cura di J. Boydston, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989. Trad. it. *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2007.
- Dickie, G., 1983, *The New Institutional Theory of Art*, in "Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium, 10, 1983. Trad. it. *La nuova teoria istituzionale dell'arte*, in S. Chiodo, a cura di, *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, Torino, UTET, 2007, pp. 85-97.
- Dickie, G., 1984, *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven.
- Eagleton, T., 1990, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell.
- Ferraris, M., 2009, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma - Bari, Laterza.
- Kobau, P., 2008, *Indiscernibili, identici: è lo stesso*, "Rivista di estetica", n.s., n. 38, 2/2008, pp. 55-70.
- Kobau, P., 2009, *Parerga?*, "Rivista di estetica", n.s., n. 40, 1/2009, pp. 21-39.
- Kristeller, P.O., 1951-1952, *The Modern System of the Arts*, "Journal of the History of Ideas", 12, 1951, pp. 496-527 / 13, 1952, pp. 17-46. Trad. it. *Il sistema moderno delle arti*, a cura di P. Bagni, Firenze, Alinea, 1985.
- Shiner, L., 2001, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press.
- Sibley, F., 1992, *Arts and Aesthetic – What Comes First?*, in Id., *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, a cura di J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox, Oxford, Clarendon Press, pp. 135-141.
- Wreen, M., 2005, *Beardsley's Aesthetics*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di E.N. Zalta: <http://plato.stanford.edu>