



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea in
Filosofia teoretica, dell'arte e della comunicazione
Laurea Specialistica

Tesi di Laurea

Not my type

Note sull'ontologia
dell'opera d'arte a partire
da Margolis, Wollheim e
Rohrbaugh.

Relatore

Ch. Prof. Luigi Perissinotto

Correlatore

Ch. Prof. Luigi Tarca

Laureando

Francesco Ragazzi
Matricola 814567

Anno Accademico

2016 / 2017

INDICE

INTRODUZIONE	
Disfare parole con le cose	3
STESSO TOKEN STESSO TYPE?	
Joseph Margolis e Richard Wollheim: un confronto preliminare	7
Nascita di una teoria	8
Tassonomia	11
Ontologia	13
Similitudini: Margolis e Wollheim a confronto	58
CONTROESEMPI	
Il <i>ready-made</i> non è nato ieri	66
Minimal Art	68
Tre presupposti	88
CONCLUSIONI	
Le nuove sfide dell'arte	116
Disfarsi del tipo	118
BIBLIOGRAFIA	124

INTRODUZIONE

Disfare parole con le cose.

A partire da una certa lettura troppo letterale di autori come Hegel o Danto, e che troviamo volgarizzata perfino in alcune critiche alla recente IX Biennale di Berlino (2016), non ha smesso di suonare un ritornello che vorrebbe l'arte essere morta o morente, assorbita dall'industria dell'intrattenimento e della comunicazione, oppure dissolta nell'illustrazione della filosofia, di questa o quella scienza sociale o teoria culturale.

Certo, a voler considerare alcune opere anche molto celebri, la tesi che pretende di sancire la morte dell'arte sembrerebbe corroborata. Come non vedere ad esempio in *One and Three Chairs* di Joseph Kosuth (1965) - un'installazione composta da una sedia, la fotografia della stessa sedia e una stampa ingrandita della definizione di 'sedia' presa da un dizionario - come non vedere, dicevo, una specie di diorama della distinzione *Sinn / Bedeutung / Vorstellung* coniata da Frege nel 1892 ben prima che l'artista fosse nato?

Vorrei iniziare questa tesi sostenendo l'ipotesi opposta. Vorrei cioè mostrare che l'arte non è mai stata così viva e vitale come in quest'ultimo secolo, tanto che ha dato del filo da torcere a tutte le teorie filosofiche che su di essa sono state formulate. Quello a cui si è assistito negli ultimi cento anni non è stato infatti solo uno scontro tra idee contro altre idee circa il significato dell'arte, quanto piuttosto uno scontro molto concreto tra teorie e oggetti. Gli artisti, o meglio alcuni artisti, sono riusciti a produrre opere che, pur venendo riconosciute come tali, hanno funzionato da vere e proprie confutazioni materializzate. Contro le definizioni sotto cui i filosofi hanno cercato di far ricadere il concetto di arte, alcune opere hanno funzionato da veri e propri controesempi.

Dopo la fontana/orinatoio di Marcel Duchamp, le cose non hanno più smesso di sfuggire alle teorie e il risultato è stato sorprendente. Il risultato è stato che, nel secolo in cui la metafisica sembrava essere entrata in crisi, è nato un prolifico quanto inedito interesse metafisico per l'estetica. E la domanda "che cos'è l'arte?" è entrata prepotentemente nel dibattito filosofico.

Per quanto mi riguarda, non affronterò la questione nella classica forma socratica del "che cos'è". Cercherò invece di analizzare un problema forse più specifico, ma che

più da vicino riguarda quello scontro tra teorie e oggetti che da ormai dodici anni non smette di appassionarmi. Dal 2005 infatti, gli imprevedibili eventi della vita mi hanno portato a svolgere, piuttosto felicemente direi, l'attività di curatore d'arte contemporanea. A qualche scontro tra cose e parole ho insomma assistito di persona, qualcuno ho cercato di provocarlo io stesso.

La domanda da cui voglio partire tiene conto di questo intreccio tra linguaggio e materia, e può essere formulata come segue: che genere di oggetti sono le opere d'arte? Oppure, in gergo più tecnico: quali sono i criteri di identità che individuano le opere d'arte? Cercare una risposta a questo interrogativo è interessante perché, pur non impegnandoci nella definizione generale di un concetto, ci spinge a capire se tutte le opere d'arte condividano o no dei tratti comuni. Da un lato permette di chiedersi se gli oggetti che investiamo del nostro interesse estetico siano entità materiali oppure mentali o ideali - se una scultura di Anish Kapoor, ad esempio, corrisponda al pezzo di marmo che la costituisce oppure se sia un'entità più complessa. Dall'altro lato aiuta a dare una descrizione filosoficamente fondata della differenza tra originali, copie, falsi e, più in generale, a orientarsi nella miriade di modalità che gli esseri umani si sono inventati per moltiplicare e diffondere i propri artefatti.

Rispondere alla domanda riguardo i criteri di identità delle opere d'arte è insomma un tentativo di dire qualcosa circa i modi di esistenza dell'arte in generale partendo dalle cose che concretamente ne hanno fatto la storia. Quello che spero è di far vedere come anche una questione piuttosto tecnica come questa sia formulata sulla base di un quadro teorico più ampio e significativo. Attraverso un progressivo allargamento del mio campo di indagine, vorrei arrivare a ripensare alcune nozioni fondamentali che sono state al centro dell'approccio analitico alla filosofia dell'arte. Il percorso che seguirò sarà il seguente.

Per cominciare prenderò in considerazione un'ipotesi che è diventata in qualche modo standard, essendosi dimostrata molto convincente dagli anni '60 fin quasi ad oggi. Chi la sostiene crede che tutte o alcune classi di opere d'arte possano essere pensate attraverso le categorie logiche *type/token*, tipo/occorrenza: un brano musicale rispetto alle sue diverse esecuzioni, una poesia rispetto alle sue traduzioni e, a seconda dei casi, un quadro o una scultura rispetto agli oggetti materiali che li incarnano.

Dopo aver tratteggiato come e perché il binomio *type/token* sia entrato nell'ambito

prima della semiotica e poi dell'estetica, descriverò le posizioni di due tra i filosofi che per primi l'hanno applicato all'arte nella sua totalità, senza cioè limitarne l'uso alla letteratura o a qualche altro genere d'arte particolare. I due filosofi di cui parlo rispondono ovviamente al nome di Joseph Margolis e Richard Wollheim.

Margolis e Wollheim hanno scritto dei piccoli classici del pensiero analitico ed è proprio da tre dei loro testi più noti che prenderà le mosse il mio ragionamento: *The Identity of a Work of Art* (1959) e *The Ontological Peculiarity of Works of Art* (1977) a firma del primo, e *Art and Its Objects* (1968) pubblicato dal secondo. L'obiettivo del primo capitolo sarà da un lato illustrare il sostrato teorico complessivo che motiva l'uso delle categorie *type/token* nella filosofia dell'opera d'arte, mentre dall'altro lo scopo sarà evidenziare le molte similitudini che rendono omogenee le prospettive di Margolis e Wollheim. Studiare il loro pensiero mi permetterà di capire come la questione della natura ontologica degli artefatti sia stata impostata fin dalla sua origine. Come vedremo, questi due filosofi concepiscono l'arte non solo come un sistema di segni che deve essere studiato nelle sue proprietà significanti, ma anche come un'esperienza vissuta tanto dal soggetto che la crea quanto dal soggetto che la fruisce. È proprio questa considerazione dell'arte come esperienza mondana, percepita e sentita oltre che significata, a spingere la mia ricerca in questa direzione.

Nel secondo capitolo mi concentrerò su una delle molte somiglianze che caratterizzano l'approccio di Wollheim e Margolis: il posto che il *ready-made* occupa nelle loro teorie generali. Sottolineerò come a questo peculiare genere di artefatto Margolis e Wollheim diano il valore che, nel *Tractatus*, Wittgenstein dà alle proposizioni della logica formale. Così come un enunciato logico esibisce il funzionamento del linguaggio pur essendo un'entità interna al linguaggio, allo stesso modo un *ready-made* esibisce alcuni aspetti del concetto di arte pur rimanendo un'opera d'arte a tutti gli effetti. Al centro della mia analisi ci sarà il saggio breve *Minimal Art*, che Wollheim scrive nel 1965 e in cui già si accenna all'applicazione delle categorie *type/token* allo studio degli artefatti.

Se però le opere d'arte potessero parlare, cosa direbbero in proposito? Riconoscerebbero se stesse come occorrenze di tipi? Delineato il quadro entro cui il binomio *type/token* viene utilizzato nella filosofia dell'arte, descriverò i lavori di alcuni artisti che, implicitamente o meno, sembrano aver messo in discussione questo modello.

Tra gli altri, chiamerò in causa Sturtevant, Nina Beier, Travess Smalley, Artie Vierkant e John Cage, i quali mi sembrano aver prodotto perfetti controesempi delle posizioni di Margolis e Wollheim. Per loro tramite introdurrò quella che è stata la più efficace confutazione mossa negli ultimi anni contro l'impiego della coppia tipo/occorrenza nell'ambito della definizione delle opere d'arte: *Artworks as Historical Individuals*, un saggio pubblicato da Guy Rohrbaugh nel 2003.

Secondo Rohrbaugh, le filosofie dell'arte che impiegano *type* e *token* per spiegare i criteri di identità dei loro oggetti di interesse sbaglierebbero tutte nel non comprendere la natura eminentemente storica degli artefatti. Segnerà, questa posizione, l'inizio di un nuovo paradigma metafisico per l'arte?

STESSO TOKEN, STESSO TYPE?

Joseph Margolis e Richard Wollheim: un confronto preliminare.

Non è una novità se dico che il secolo XX è stato per l'arte, in particolare per quella visiva, un periodo complicato. Da un lato personalità come Marcel Duchamp hanno spostato per sempre il limite tra ciò che può e ciò che non può essere esposto in un museo, dando dignità di opera d'arte a degli oggetti comuni più o meno modificati tra cui un orinatoio e una ruota di bicicletta. Dall'altro lato una serie anonima ma fondamentale di innovazioni tecniche ha fatto sì che molta arte potesse essere riprodotta con sempre maggior disinvoltura su un numero inimmaginabile di supporti diversi.

Certo, la riproducibilità dell'arte non è stata inventata lo scorso secolo. La musica, il teatro o la danza ci sono stati tramandati perlopiù attraverso una catena di riproduzioni anche prima che il cinema, il CD, il VHS, il download e lo streaming venissero inventati. Possiamo ugualmente dire però che è nel secolo appena trascorso che questa modalità di accostarsi all'arte è diventata pervasiva. Nel mio lavoro di curatore d'arte, sono forse più le mostre che vedo online attraverso una documentazione fotografica rispetto a quelle che visito dal vivo.

I due cambiamenti, le due rivoluzioni del *ready-made* e della riproducibilità tecnica hanno per sempre cambiato la natura dell'arte, e con essa le domande che i filosofi si sono posti attorno ad essa. Un brano musicale è un'entità materiale o ideale? Qual è il rapporto tra le traduzioni di una poesia e la sua prima stesura? Che potere ha l'artista per trasformare un oggetto comune in un capolavoro? Che cos'è l'arte? Questioni simili a queste si sono fatte sempre più insistenti e il problema filosofico dell'arte è diventato (anche) un problema di categorie ontologiche. Forse un paradosso: nasce un inedito e prolifico interesse metafisico per l'estetica proprio nel secolo in cui la metafisica sembra essere entrata in una crisi profondissima e irreversibile.

In questo capitolo vorrei analizzare il nuovo interesse metafisico per l'arte, cresciuto soprattutto in area anglofona a partire dalla seconda metà del '900, da una prospettiva particolare. Vorrei analizzare il modo in cui sono state utilizzate due specifiche categorie ontologiche che per lungo tempo sono state centrali nel dibattito filosofico, due categorie che per loro natura non possono essere considerate separatamente: *type* e *token*, tipo e occorrenza.

Il binomio tipo/occorrenza è interessante perché, a partire dagli anni '60, il suo impiego è sembrato un modo molto convincente sia di risolvere alcuni tra gli interrogativi che ho brevemente elencato, sia di definire l'identità dei particolari artefatti che quegli interrogativi li hanno suscitati.

La mia non sarà una trattazione esaustiva. Mi concentrerò infatti solo sulla maniera in cui le categorie *type* e *token* sono state usate da due dei tanti autori che hanno scritto in proposito, due autori che rispondono al nome di Joseph Margolis e Richard Wollheim. La mia analisi si soffermerà in particolare su tre testi: *The Identity of a Work of Art* (1959) e *The Ontological Peculiarity of Works of Art* (1977) a firma del primo, e *Art and Its Objects* (1968) pubblicato dal secondo. Porrò infine un ultimo limite ai miei argomenti. Non mi occuperò delle filosofie di Margolis e Wollheim nella loro interezza, ma mi concentrerò solo su quelle somiglianze che rendono omogenee le loro prospettive. Ciò che spero di far emergere è che le somiglianze tra Margolis e Wollheim vanno al di là dell'uso di certe categorie ontologiche e coprono aspetti più sostanziali. Il più importante tra questi è forse il tentativo di inquadrare l'arte e i suoi fenomeni nell'ottica della filosofia della mente.

Prima di entrare nel vivo della questione, è d'obbligo però qualche cenno su come tipi e occorrenze sono entrati nel dibattito dell'estetica e più in generale della semiotica.

NASCITA DI UNA TEORIA

La distinzione *type/token* fu coniata da Charles S. Peirce per illustrare una conseguenza della ricorsività di certi generi di segno. Una parola, ad esempio, poiché è infinitamente ripetibile, può essere considerata sia come una forma astratta nel vocabolario di una lingua - il *type* - che come occorrenza particolare incarnata all'interno di un contesto enunciativo - il *token*. È in questo senso che nella frase “una rosa è una rosa è una rosa” possiamo contare con lo stesso grado di correttezza tre oppure otto parole.¹ In termini più propriamente ontologici, il *type* è un ente particolare

1 «A common mode of estimating the amount of matter in a printed book is to count the number of words. There will ordinarily be about twenty 'thes' on a page, and, of course, they count as twenty words. In another sense of the word 'word,' however, there is but one word 'the' in the English language; and it is impossible that this word should lie visibly on a page, or be heard in any voice. [...] Such a Form, I propose to term a Type. A Single object such as this or that word on a single line of a single page of a single copy of a book, I will venture to call a Token. In order that a Type may be used, it has to be embodied in a Token which shall be a sign of the Type, and thereby of the object the Type signifies». C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of*

astratto che esiste in quanto espresso da una serie di esempi particolari concreti chiamati *token*, occorrenze.

Il primo ad applicare la distinzione *type/token* alla filosofia dell'arte fu Charles L. Stevenson nel saggio *On "What Is a Poem?"*, pubblicato nel 1957.² Il filosofo, che all'epoca era professore all'Università del Michigan, la utilizzò per risolvere il problema molto specifico del rapporto tra un componimento letterario, le sue copie e le relative traduzioni. Cosa significa, poniamo caso, che tutti gli studenti di una classe stiano scrivendo la stessa poesia dettata dal professore? Che relazione sussiste tra la poesia recitata e quelle riportate sui quaderni degli alunni?

Poiché le opere letterarie sono fatte di linguaggio, sostiene Stevenson, esse condividono le stesse proprietà semiotiche di qualsiasi altro enunciato, non ultima quella di essere considerabili come forme astratte di volta in volta espresse da differenti occorrenze concrete equivalenti tra loro. Tanto la recitazione del docente che le trascrizioni degli alunni sono dunque definibili come *token* di una stessa poesia-*type* poiché ne condividono tutti gli elementi semioticamente rilevanti. La poesia-*type*, invece, non potrà esistere se non attraverso quei *token* che sono in grado di esprimerla correttamente e in modo percepibile.

La distinzione *type/token* ha in questo caso un'utilità sia normativa che descrittiva. Serve a stabilire un criterio di identità tra le occorrenze potenzialmente infinite che concorrono a essere *token* adeguati di una stessa opera letteraria attraverso l'analisi delle loro intrinseche proprietà semantiche e sintattiche.

Fin qui tutto sembra lineare: *L'Infinito* di Leopardi è quell'unità linguistica formata da certe parole messe in successione in un certo ordine, qualunque sia il modo scelto per esprimere la poesia. Le cose però si complicano se consideriamo fenomeni più complessi come la traduzione di un testo letterario in una lingua diversa dall'originale. È infatti evidente che un dato componimento espresso in una lingua diversa da quella in cui è stato concepito subirà variazioni formali importanti: ad esempio rispetto al ritmo e alla metrica dei versi. Conseguenza della teoria, così come è formulata fino a questo punto, è che nessuna traduzione potrà essere considerata un'occorrenza accettabile del

Language upon Thought and of the Science of Symbolism, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923; tr. it. Luca Pavolini, *Il significato del significato: studio dell'influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, Il Saggiatore, Milano 1966.

2 Charles L. Stevenson, *On "What Is a Poem?"*, *The Philosophical Review* 66 (3), Duke University Press, Durham 1957, pp. 329-362.

testo che traduce. Che rapporto esiste dunque tra una poesia e le sue traduzioni se la loro relazione non può essere di identità? Si dovrà accettare l'assurda conclusione di considerare ogni traduzione come un'opera nuova e diversa rispetto all'originale?

Stevenson, per non mandare al macero una teoria per molti versi risolutiva, è a questo punto costretto a introdurre una nuova categoria con criteri di individuazione meno stringenti della precedente. La nuova categoria viene chiamata dal filosofo '*megatype*' e, a differenza del *type*, essa condivide con le proprie occorrenze solo gli aspetti inerenti al significato, non quelli relativi alla sintattica. Per definizione il *megatype* e i suoi *token* sono legati esclusivamente da un rapporto di equivalenza semantica:

Due *token* appartengono allo stesso *megatype* se e solo se posseggono approssimativamente lo stesso significato; in questo modo non è necessario che i *token* siano espressi nella stessa lingua o che abbiano quella somiglianza nella forma e nel suono che li farebbe appartenere allo stesso *type*. Perciò qualsiasi *token* di “tavolo” e qualsiasi *token* di “mensa”, sebbene non siano dello stesso *type*, saranno tuttavia dello stesso *megatype*. Non c'è motivo perché la distinzione sia limitata alle singole parole, ovviamente, ma essa può essere estesa a unità linguistiche più grandi, incluse le poesie.³

È a partire da questo contesto filosofico che Joseph Margolis e Richard Wollheim prendono le mosse. Entrambi i filosofi dimostrano di voler far evolvere il quadro teorico tracciato da Stevenson in almeno due direzioni, cercando da un lato di allargarlo al campo delle arti non letterarie e, dall'altro, di tradurne l'impostazione semiotica in una prospettiva logico-teoretica.

Nel primo sottocapitolo che seguirà cercherò di mettere in luce come Margolis e Wollheim usino le categorie *type* e *token* per classificare in maniera filosoficamente consistente i diversi generi artistici così come sono distinti dal linguaggio ordinario: pittura, scultura, architettura, letteratura, teatro e danza. Mi occuperò insomma della funzione tassonomica ricoperta da tipi e occorrenze.

Nel secondo sottocapitolo analizzerò invece alcune ipotesi sulla natura ontologica delle opere d'arte. Vedremo come la distinzione *type/token* aiuti Margolis e Wollheim a differenziare gli artefatti - e in particolare gli artefatti riproducibili - da altri modi

3 Ivi, p. 337, trad. mia.

d'essere riconosciuti dalla metafisica classica: gli universali, le classi e gli enti particolari.

Nonostante i due filosofi non abbiano su questo tema opinioni del tutto sovrapponibili, nella terza e ultima parte del capitolo cercherò infine di tracciare una mappa dei molti punti di contatto tra le loro prospettive teoriche. Vedremo che l'uso dei termini *type* e *token* è solo la punta di un iceberg concettuale che accomuna i due punti di vista molto più di quanto non li divida.

TASSONOMIA

Pittura, scultura, letteratura, teatro e danza: in cosa si distinguono, da un punto di vista filosofico? Si distinguono nel modo in cui i loro *token* sono individuati rispetto ai relativi *type*. È questa una delle tesi al centro di *The Identity of a Work of Art*, un saggio che Margolis scrive nel 1959 in diretta risposta alle teorie di Stevenson.⁴ Uno tra gli obiettivi del saggio è infatti quello di dimostrare che le categorie *type* e *token* possono essere utili per fornire una tassonomia, un ordine generale, a tutti i canonici generi d'arte senza esclusione: un passo avanti che Margolis compie oltre il campo della poesia a cui Stevenson si era fermato.

Il primo discrimine che viene introdotto da Margolis per distinguere le differenti forme d'arte esistenti è quello tra opere di cui si può individuare un *token* primario (*prime instance*) e opere che non godono di questa proprietà. Fanno parte della prima tipologia le arti visive, come pittura e scultura, e le arti letterarie. Il peso ontologico che l'occorrenza primaria ricopre nell'uno e nell'altro caso varia però sensibilmente. Mentre si tende a identificare un quadro o una statua con un solo oggetto ben definito, la *prime instance* appunto, nel caso delle opere letterarie la prima occorrenza - di solito identificata con l'edizione critica - serve solo come metro di paragone per valutare il grado di validità delle altre occorrenze equivalenti. Una differenza, questa, facile da constatare per via empirica: se la Gioconda bruciasse in un incendio, l'opera dovrebbe essere dichiarata distrutta, ma se a scomparire fosse solo il manoscritto autografo dei Promessi Sposi, l'opera sopravviverebbe intatta grazie agli altri milioni di copie identiche esistenti nel mondo.

Esattamente nel mezzo tra arti visive e letterarie si colloca poi l'architettura, la cui

⁴ Joseph Margolis, *The Identity of a Work of Art*, *Mind*, vol.68 n. 269, Gennaio 1959, pp. 34-50.

classe di elementi comprende sia oggetti che si comportano come le prime, sia oggetti con le stesse proprietà di individuazione delle seconde. La Reggia di Caserta è solo e soltanto la Reggia di Caserta, cioè proprio il grande capolavoro di Vanvitelli che si trova vicino Napoli: nessun'altra sua replica reale o possibile può concorrere ad essere chiamata in quel modo. Però una villetta a schiera costruita a Cologno Monzese o Milano Due è solo una delle tante occorrenze generate da un progetto architettonico fatto apposta per essere replicato identico in un certo numero di esemplari.

Seguono nel ragionamento di Margolis quei generi di opere replicabili che concedono un certo grado di interpretazione ai loro esecutori. Sono questi i generi che pongono maggiori problemi ai filosofi dell'arte poiché hanno regole di individuazione più labili.

Il teatro è certamente il più stabile tra essi. Condivide infatti le proprietà delle opere letterarie attraverso il copione - che rappresenta una sorta di occorrenza primaria - anche se il resto degli elementi che costituiscono la scena e il modo di recitare degli attori non sono vincolati da alcuna norma prestabilita. Esistono poi opere come quelle musicali, le cui variazioni si costituiscono non a partire da un'occorrenza primaria, ma da una notazione primaria (*prime notation*). Quest'ultima, a differenza della prime instance, non coincide con l'opera - per esempio una sonata non coincide con il suo spartito - e può quindi anche essere desunta successivamente a partire da una qualsiasi occorrenza: di molta musica folk è stata scritta una partitura vera e propria solo nell'ultimo secolo. A chiudere la lista infine la danza, arte dotata di metodi di notazione incompleti e arbitrari.

Come è evidente, l'intento di Margolis è quello di formulare una classificazione delle opere d'arte depurata di ogni criterio stilistico tale da risultare normativo o gerarchico. È, quella di Margolis, una filosofia dell'arte che vuole distinguersi nettamente da ogni teoria estetica e che ha come unica guida un parametro di tipo logico: la classificazione offerta è data dal modo in cui l'identità delle opere d'arte viene individuata attraverso la peculiare relazione tra ciascun *type* e i *token* che lo esprimono.

Con gli occhi di un critico contemporaneo tuttavia, non è possibile non notare che anche questa classificazione è viziata da un preconcetto. Il metodo proposto da Margolis non è infatti del tutto neutrale, dal momento che si fonda sull'idea che ogni opera d'arte possa essere ricondotta a un genere canonico: pittura, scultura, musica...

È evidente che *The Identity of a Work of Art* descrive prima di tutto un modo di dare

ordine a dei medium convenzionali. Sotto questo aspetto, il saggio di Margolis rispecchia fedelmente un approccio come quello del celeberrimo critico statunitense Clement Greenberg (1909-1994), approccio fondato sull'interpretazione delle opere d'arte a partire dalle proprietà fondamentali dei medium che le costituiscono: i problemi della pittura, per esempio, sono considerati a partire dalla piattezza della superficie dipinta ed è a partire da questo parametro che le opere vengono valutate.⁵

Sia il critico che il filosofo mettono la nozione di medium al centro della loro struttura argomentativa. Negli ultimi decenni, invece, un nutrito gruppo di critici facenti capo a Benjamin Buchloh ha messo fortemente in discussione un impianto teorico di questo genere. In particolare Rosalind Krauss, allieva di Buchloh e leggenda vivente della critica d'arte statunitense, ha avanzato la tesi che a partire dagli anni '60 alcuni artisti abbiano abbandonato l'interesse per le proprietà materiali del medium, sviluppando piuttosto una concezione dell'opera come dispositivo complesso e non univoco. Proprio la Krauss è così convinta dell'importanza di questo cambiamento da considerarlo la caratteristica distintiva dell'epoca contemporanea. Secondo le sue parole questa è infatti l'epoca della "condizione post-mediale".⁶ Nel nuovo contesto che da più di qualche decennio si sta delineando bisogna allora domandarsi: ha ancora senso seguire la classificazione di Joseph Margolis anche se è figlia di un tempo e di una critica d'arte circoscritti, e forse addirittura sorpassati?

Di certo confrontare le tesi di Wollheim e quelle di Margolis non ci aiuterà a rispondere poiché, su questo punto, i due filosofi condividono la stessa impostazione di pensiero.

ONTOLOGIA

Fin qui abbiamo visto che l'applicazione delle categorie *type/token* al dominio dell'arte può svolgere vantaggiosamente una funzione di tipo tassonomico. Da un lato

5 Com'è noto, questo approccio è conseguenza di una visione dell'arte come forma autonoma rispetto alla cultura di massa. Cfr. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in *Partisan Review* vol. 6 n. 5, Fall 1939, pp 34-49; tr. it. *Avanguardia e kitsch*, in Giuseppe di Salvatore, Luigi Fassi, *L'avventura del modernismo*, Johan & Levi, Milano, 2011, pp. 37-51.

6 Rosalind Kraus, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Media Condition*, Thames and Huston, New York 1999; tr. it. Barbara Carneglia, *L'arte nell'era postmediale Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, Milano 2005. Una critica puntuale al saggio di Greenberg citato nella nota precedente è contenuto in Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge 1996, pp. 35-70; tr. it. Barbara Carneglia, *Il ritorno del reale*, Postmedia Books, Milano 2006.

infatti la teoria fornisce un metodo per stabilire la differenza logico-teoretica che sussiste tra i diversi medium definiti dal nostro linguaggio naturale. Dall'altro lato, la tassonomia così costituita descrive queste differenze inserendole in un contesto ontologico omogeneo: pur avendo pittura, scultura, musica, architettura e danza criteri di identità e individuazione divergenti gli uni dagli altri, ogni loro esempio concreto è sempre concepibile in relazione alla categoria “*token* di un *type*”.

Nonostante questo guadagno, ci dobbiamo porre ora una domanda senza rispondere alla quale l'intero ragionamento si dimostrerebbe inconsistente. Perché, da un punto di vista ontologico, gli oggetti d'arte dovrebbero corrispondere proprio a *token* di *type* e non piuttosto a qualche altro modo d'essere?

Joseph Margolis e Richard Wollheim danno al quesito quasi la stessa risposta, dimostrando - dal loro punto di vista - che nessun'altra categoria metafisica si adatta con altrettanta coerenza alle peculiarità che gli oggetti d'arte presentano rispetto a tutti gli altri oggetti. Tuttavia i procedimenti attraverso cui i due pensatori arrivano alla stessa conclusione non sono uguali. Si evidenziano così, tra i due, prospettive compatibili ma non assimilabili del tutto. Una grande divergenza d'opinioni, diciamo subito, è la seguente: mentre Margolis sostiene che tutte le opere d'arte sono, da un punto di vista metafisico, *token* di *type*, Wollheim si dimostra molto più cauto a riguardo. Mettiamo ora a confronto questi due differenti modi di utilizzare le stesse categorie ontologiche.

Joseph Margolis: la peculiarità ontologica delle opere d'arte.

Si intitola *The Ontological Peculiarity of Works of Arts* uno dei testi più sintetici con cui Joseph Margolis espone il proprio pensiero in materia di filosofia dell'arte.⁷ Pubblicato nel 1977, il saggio ha una struttura bipartita e mira a formalizzare un'ontologia che distingua le opere come La Gioconda o La Traviata dalle altre cose del mondo. Nella prima metà del testo viene dimostrato che gli artefatti non appartengono all'insieme degli enti universali; nella seconda metà invece, che gli artefatti non sono nemmeno oggetti fisici come potrebbero esserlo un sasso o un ciocco di legno. Sebbene sia quest'ultima parte del saggio ad avere maggiore rilevanza e originalità, entrambe le sezioni si concludono con l'isolamento di alcune condizioni necessariamente condivise

⁷ Joseph Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 36 n. 1, Autunno 1977, pp. 45-50.

da tutti gli oggetti culturali, cioè da tutti quegli oggetti che sono prodotti dagli esseri umani e nel cui insieme sono incluse le opere d'arte.

L'ambizione di Margolis non è di rispondere alla classica domanda ontologica “Che cos'è x?”. Posta in questi termini infatti, la struttura del problema viene giudicata troppo complessa, e forse sbagliata, rispetto a una nozione come quella di arte che non ha mai smesso di evolversi e mutare radicalmente nell'arco dei secoli. Margolis si pone invece il compito di risolvere una questione più propedeutica, che non è incentrata tanto sulla definizione di un concetto, ma piuttosto sulle cose, sulle occorrenze concrete, sugli artefatti. La questione che il filosofo intende affrontare potrebbe essere sintetizzata così: esistono delle condizioni necessarie perché un oggetto sia considerato un'opera d'arte?

Come si vedrà tra poco, l'argomentazione di *The Ontological Peculiarity of Works of Arts* si fonda sull'analisi del senso in cui diciamo che una certa cosa viene *fatta* da qualcuno. Il ragionamento di Margolis non porterà a definire nessuna caratteristica essenziale dei fenomeni artistici, ma a individuare proprietà generali proprie di molte forme di lavoro. A riprova di questo c'è l'esempio con cui l'articolo di Margolis si apre: la scena è ambientata in una cucina e tutto il racconto che le ruota attorno riguarda l'ambito gastronomico. Solo successivamente, per analogia, l'esperimento mentale legato al cibo viene applicato al contesto dell'arte.

Le opere d'arte non sono universali.

Mettendo Joseph Margolis ai fornelli senza indugiare oltre, ci chiediamo: in quanti modi diciamo che una zuppa viene “fatta”? Per prima cosa, possiamo immaginare che uno chef molto esperto e con molti assistenti al seguito inventi una nuova ricetta a base di brodo. Immaginiamo ancora che sia così bravo da scrivere la ricetta senza mai aver bisogno di eseguirla con le proprie mani. A questo punto nessuno avrà ancora assaggiato la pietanza, ma qualcosa di nuovo sarà stato creato [to *create*], evidentemente nella forma di un ente astratto.

Proprio l'evidenza di questo atto di creazione rende impossibile sostenere che la nuova ricetta sia un universale: per definizione infatti, gli universali non si possono né creare né distruggere, mentre l'idea della nuova zuppa è venuta allo chef in un preciso momento, senza che la pietanza esistesse prima. Se ne deve dunque concludere che la zuppa appena concepita è non un genere, ma un ente astratto particolare.

Il primo motivo per cui questo ente astratto non può essere un universale è stato dedotto da uno dei significati con cui diciamo che una certa cosa viene fatta: quello associato al verbo *creare*. Ma c'è anche un altro significato di cui dobbiamo tenere conto e che avvicina la parola 'fare' non tanto al verbo 'creare' quanto al verbo 'produrre'.

Ripartiamo dalla nostra zuppa. Allo stato attuale nessuno l'ha ancora assaggiata poiché è soltanto una ricetta scritta su un foglio o memorizzata nella mente del cuoco che l'ha inventata. Ma che zuppa sarebbe questa, se non potesse mai essere gustata? L'essenza di ogni cibo non è forse la sua mangiabilità? Che sia lo chef in persona oppure i suoi assistenti a prepararne una porzione poco importa: è necessario che almeno un esempio concreto della ricetta venga prodotto [to *make*] perché l'azione di fare una zuppa sia portata a buon fine. Non c'è creare senza possibilità di produrre, non c'è ente particolare astratto senza almeno un ente particolare concreto che lo realizzi, e viceversa.

Con ogni evidenza la distinzione tra due fasi, l'una espressa dal verbo 'creare' e l'altra da 'produrre', non è limitata all'ambito della cucina e risulta anzi estendibile ad ogni campo di produzione umano, compreso quello dell'arte. Cercando allora una traslitterazione a partire dai termini culinari che finora abbiamo usato, diremo che ogni opera è frutto dell'immaginazione dell'artista, la quale viene però esperita dallo spettatore solo e soltanto attraverso una particolare forma sensibile. Non è possibile di contro pensare che un'immagine nella testa di qualcuno, per quanto chiara e distinta, possa diventare un'opera d'arte senza realizzarsi, ad esempio, in del colore sparso su una tela, in del marmo scolpito, in una performance.

A questo punto, la distinzione tra creare e produrre consente a Joseph Margolis di individuare una seconda ragione per cui le opere d'arte sono *token* di *type* e non invece degli universali. Il rapporto di dipendenza tra ente particolare astratto ed ente particolare concreto ha infatti, in questi casi, caratteri distintivi. Secondo il lessico del filosofo, l'ente astratto è istanziato [*instantiated*] dall'ente concreto e questa specifica relazione implica che:

- I due particolari, ente astratto ed ente concreto, non esistono l'uno separato dall'altro.
- Entrambi questi particolari, a differenza degli universali, possono essere creati e anche distrutti.

- Alcune o tutte le proprietà di un ente particolare astratto sono anche condivise dai relativi enti particolari concreti che lo istanziano. Ciò rende la loro relazione diversa da quella sussistente tra una classe e i suoi membri: la classe delle persone più alte di due metri, ad esempio, non è alta due metri.
- Un ente particolare astratto può dirsi in atto se e solo se è individuabile almeno un ente particolare concreto che lo istanzi [instantiate].

La distinzione di due significati correlati del verbo fare - creare e produrre - fornisce una descrizione esaustiva del rapporto di codipendenza esistente tra *type* e *token*. Il rapporto sembra corrispondere appieno alla dinamica con cui le opere d'arte si presentano alla nostra esperienza, una dinamica che non è condivisa dal modo d'essere né degli universali né delle classi.

È grazie all'analisi della speciale relazione tra *type* e *token* che Joseph Margolis arriva a definire la prima peculiarità ontologica di tutti gli oggetti culturali: la facoltà posseduta da determinati enti concreti di istanziare enti particolari astratti. Tra le molte conseguenze che possono essere derivate da una simile conclusione va evidenziata in particolare quella suggerita dall'ultimo punto dell'elenco: “un ente particolare astratto può dirsi in atto se e solo se è individuabile almeno un ente particolare concreto che lo istanzi”. Significa che è sempre necessaria l'esistenza di almeno un *token* perché il relativo *type* possa dirsi in atto - possa dirsi esistente, potremmo anche dire.

Per Margolis riconoscere questa condizione equivale a concludere che il *type* ricopre una funzione meramente euristica, dipendente dalla natura dei *token* concreti ad esso associati: senza che siano individuati dei *token*, il *type* non ha alcuna consistenza ontologica, non esiste. Fare appello a un ente astratto come il *type* ha il solo scopo di individuare un principio di identità per le opere d'arte. Esso funge da parametro di validità dei *token* prodotti o producibili, ma è sempre verso queste occorrenze in atto o potenziali che il nostro interesse estetico si rivolge. Il *type* è invece un'unità logica che non rientra mai nell'orizzonte della nostra percezione.

Quello che sembra un tecnicismo metafisico ci porta invece a rintracciare uno dei rari attributi che secondo Margolis è necessariamente proprio di tutti gli oggetti culturali, e quindi di tutte le opere d'arte: l'*artefattualità*, l'essere cioè un prodotto della volontà di un essere umano.

Per mostrare la pervasività di questa condizione, il filosofo procede a una

dimostrazione per assurdo in cui si figura che un artista voglia fondare un nuovo tipo [*type*] d'arte che non possieda la caratteristica dell'artefattualità, che non si istanzi cioè in oggetti prodotti intenzionalmente.⁸

Troviamo il nostro artista immaginario su una spiaggia, intento a costituire quella che lui chiama *beach art*, una corrente artistica formata solo di oggetti che il mare lascia spontaneamente sul bagnasciuga. Il suo intento è chiaro: evitare di intervenire sulle opere in qualunque modo, lasciando il potere di ogni scelta estetica all'imprevedibile e inconsapevole movimento dei flutti. Gli sforzi fatti dal nostro artista per aggirare l'ostacolo dell'artefattualità non sono però sufficienti. Per realizzare la sua *beach art* infatti, il creativo da spiaggia dovrà comunque selezionare degli elementi concreti, dovrà cioè individuare delle occorrenze percepibili - rami consumati dalla salsedine, conchiglie, mozziconi di sigaretta - investendole della propria intenzionalità e trasformandole di fatto da oggetti comuni in opere d'arte. Il carattere intenzionale della scelta, seppur limitato ai minimi termini, è tuttavia sufficiente a conferire la qualità di artefatto a tutte le cose create sotto l'egida della *beach art*. Per quanto questa fantasiosa avanguardia cerchi di ottenere il risultato opposto, è di fatto impossibile realizzare delle opere che non siano anche artefatti, che non siano frutto della volontà umana. L'arte, se ne dovrà concludere, per quanto possa essere un concetto aperto, soggetto a variazioni anche radicali del proprio significato e della propria funzione, sarà sempre condizionata da un aspetto artefattuale tale per cui intenzione e percezione giocano un ruolo primario.⁹

Archiviata la *beach art* e dimostrata l'artefattualità di tutte le opere d'arte, procediamo ora con l'analisi di questa prima parte del saggio, dei guadagni sin qui ottenuti e di alcune incongruenze.

La dimostrazione svolta finora in *The Ontological Peculiarity of Works of Art* definisce la codipendenza di *type* e *token* come condizione per individuare l'identità di

8 L'esperimento mentale a seguire è stato in realtà introdotto da Jack Glickman per dimostrare la tesi opposta a quella sostenuta da Margolis. Il motivo dominante di *The Ontological Peculiarity of Works of Art* è proprio la confutazione di un saggio di Glickman incardinato sulla distinzione tra creare e produrre, saggio che non tiene conto delle categorie *type* e *token*. Cfr. Jack Glickman, *Creativity in the Arts*, in Lars Aagaard-Mogensen, *Culture and Art*, Humanities Press, Nyborg and Atlantic Highlands 1976, pp. 130-146.

9 Sulla definizione di arte come concetto aperto si veda il classico Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 15 n. 1, Settembre 1956, pp. 27-35; tr. it. *Il ruolo della teoria in estetica*, in Pietro Kobau, Giovanni Matteucci, Stefano Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 13-28.

una qualsiasi opera d'arte. La catena del ragionamento svolto da Margolis presta però il fianco a numerose debolezze. Tra tutte quelle che si possono elencare, salta agli occhi la scarsa precisione con cui viene definito il concetto di *type*: nell'esempio precedente, *type* di un *token* può essere tanto l'entità astratta di una singola opera di beach art quanto la beach art nella sua totalità, così come può esserlo l'astrazione di una sonata di Beethoven oppure tutta la musica del Romanticismo. Un altro punto ignorato dal saggio è la possibilità che non tutte le opere siano 'create' nel senso dato dal filosofo. In particolare farebbero eccezione tutti i brani musicali, le cui melodie sarebbero invece 'scoperte' all'interno del range limitato di combinazioni che le note permettono di ottenere.¹⁰

Al di là delle falle circoscritte però, è più interessante notare alcuni obiettivi ancora non dichiarati che tuttavia informano le posizioni espresse da Margolis. Distinguere le occorrenze di un oggetto culturale dagli universali e da altre unità metafisiche significa cercare di distinguere un ambito e una modalità propri dell'agire umano, descrivere un'antropologia a partire da poche e coerenti categorie logiche. In particolare, Margolis sta provando a trovare una nuova collocazione per la filosofia dell'arte nel panorama generale del pensiero filosofico. La sua insistenza quasi pleonastica sulla natura dell'opera d'arte come artefatto, come oggetto percepibile e lavorato intenzionalmente, proietta in un campo nuovo i problemi semiotici che abbiamo affrontato a partire da Pierce e Stevenson, un campo che coincide con la filosofia della mente. È infatti alla filosofia della mente che va ascritto lo studio di fenomeni come la volontà, la percezione o l'espressività.

Quali implicazioni conseguono dal considerare la filosofia dell'arte come un ambito contiguo alla, se non incluso nella, filosofia della mente? Per capire qualcosa in più del senso di questo riposizionamento della disciplina, analizziamo ora la seconda parte del saggio.

Le opere d'arte non sono oggetti fisici.

¹⁰ L'idea che i tipi possano essere creati o distrutti non è affatto qualcosa di universalmente accettato dalla comunità filosofica. Per una panoramica sulle diverse posizioni in gioco all'interno del dibattito contemporaneo si leggano: Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, New York 1990; Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, New York 1993; Julian Dodd, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford 2007. Per un'analisi critica della filosofia di Joseph Margolis si veda invece Dale Jacquette, *The Type-Token Distinction in Joseph Margolis' Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 52 n. 3, Estate 1994, pp. 299-307.

Cosa producono gli artisti quando producono un'opera d'arte? Che in termini più propriamente ontologici porta a chiedersi: le opere d'arte sono oggetti fisici oppure no? I *token* di un *type* lo sono? Margolis inizia a rispondere a queste domande studiando un caso limite dell'arte visiva, anzi, il caso limite che senza ombra di dubbio ha fatto da paradigma all'arte del XX secolo. E forse anche del secolo che stiamo vivendo.

Nel 1914 Marcel Duchamp compra uno scolabottiglie al bazar de l'Hotel de Ville a Parigi. Pochi anni più tardi, nel 1916 in una lettera indirizzata alla sorella Suzanne, il grande artista parlerà dell'acquisto come del primo *ready-made* puro da lui realizzato, conferendo di conseguenza all'oggetto lo statuto di opera d'arte.¹¹ Incidentalmente, come tutti sanno, quell'arnese dalla forma a noi poco familiare è anche il primo *ready-made* che la storia umana ricordi: una rivoluzione che ha cambiato per sempre il modo in cui consideriamo le pratiche artistiche nel loro insieme.

Margolis scrive in un periodo storico in cui è chiaro, almeno a un élite intellettuale, che Marcel Duchamp era il genio che fu. La domanda che il filosofo si pone non è perciò se il pezzo recuperato al grande magazzino di Parigi sia o no un artefatto - questo punto non viene mai messo in discussione - ma che genere di rapporto ci sia tra lo Scolabottiglie opera d'arte e gli altri scolabottiglie che non lo sono.

Il fatto stesso che si possa praticare la distinzione tra quel particolare oggetto con qualità artistiche e gli altri suoi simili non esponibili in un museo è di per sé un'evidenza sufficiente a dimostrare che Duchamp è in grado di produrre qualcosa attraverso le sue competenze di artista. È altrettanto evidente che questo qualcosa non sia affatto lo scolabottiglie assemblato chissà quando da anonimi operai in chissà quale fabbrica francese. Ciò che Duchamp produce è il *token* dell'opera Scolabottiglie, mentre la chincaglieria dell'emporio - lo scolabottiglie con la s minuscola - è un ente fisico che ha proprietà del tutto indipendenti da quelle del *token*-opera-d'arte con la S maiuscola. Almeno nel caso dei *ready-made*, sarà quindi dimostrato che *token* e oggetto fisico non sono equivalenti.

I *ready-made* si presentano come dei casi limite. Ciò non vuol dire però che vadano considerati solo come eccezioni geniali ma trascurabili alla norma. Nell'ottica di Margolis sono invece delle formidabili opportunità auto-riflessive grazie alle quali alcune condizioni di esistenza valide per tutte le opere d'arte si manifestano in modo

11 Cfr. Francis Naumann, *Affectionately, Macel*, Ludion, Antwerpen 2000.

palese. Sono un modello per interpretare la consistenza ontologica di ogni artefatto esistente o immaginabile. Prendiamo ad esempio la classicissima incisione di *Melancholia I* ad opera di Albrecht Dürer. Esattamente come nel caso dello Scolabottiglie, potremo evidenziarne le qualità che appartengono all'oggetto da un lato - tipologia di carta, composizione chimica dell'inchiostro, etc - e le funzioni estetiche assolute dal *token* dall'altro lato - complessità compositiva, simbolismo, stile.

Pur non essendo una condizione sufficiente perché qualcosa sia riconosciuto come opera d'arte, la distinzione tra ente fisico e *token* è una costante necessaria della natura di tutti gli artefatti. È una costante necessaria perfino di quegli artefatti immediatamente riconoscibili come tali, di cui *Melancholia I* è un esempio perfetto. Più in generale potremmo dunque concludere che secondo Joseph Margolis i *token* rappresentano la componente intenzionale degli enti fisici a cui riserviamo la nostra attenzione estetica e che pertanto consideriamo opere d'arte.

La separazione tra ente fisico e *token* è ancora una volta logica e non ontologica, come nel caso della distinzione tra un tipo e le sue diverse occorrenze. Senza richiamarci alla separazione tra *token* e oggetto, tuttavia, dovremmo affrontare conseguenze difficilmente giustificabili. Facendone a meno infatti, non ci sarebbe possibile distinguere, secondo il filosofo, tra un'opera originale e le sue copie: tutte le cose materialmente uguali si equivarrebbero indistintamente e l'arte verrebbe così sottratta all'ambito dell'ingegno umano, perdendo la propria essenza.

Volendo riprendere il lessico di *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, chiamiamo incorporazione [*embodiment*] la particolare relazione instaurata tra *token* ed oggetto fisico. Essa consiste nella dipendenza univoca del primo termine nei confronti del secondo: lo Scolabottiglie (in realtà intitolato *Fountain*) non esisterebbe senza lo scolabottiglie, *Melancholia I* sarebbe solo un'idea senza la carta inchiostata che la costituisce.

Il rapporto di incorporazione con cui viene nominata la dipendenza dei *token* dai relativi oggetti fisici è la seconda peculiarità ontologica degli artefatti individuata da Margolis. Questo un elenco dei suoi tratti distintivi:

- *Token* e ente fisico sono due particolari che non hanno relazione di identità.
- L'esistenza del particolare incorporato (*token*) presuppone l'esistenza del particolare incorporante (ente fisico).

- Il particolare incorporato possiede alcune proprietà del particolare incorporante.
- Il particolare incorporante possiede proprietà che il particolare incorporato invece non possiede.
- Il particolare incorporato possiede proprietà di un genere che il particolare incorporante non può possedere.
- L'individuazione del particolare incorporato presuppone che venga individuato un particolare incorporante.

Ontologia o logica?

Instantiation ed *embodiment* sono i due cardini su cui si muove tutta la filosofia di Joseph Margolis riguardo le opere d'arte. Tentiamone ora un commento.

Come abbiamo visto, il filosofo abbraccia l'idea che quello di arte sia un concetto aperto, evolutivo, o se non altro di difficile comprensione. Obiettivo della teoria non sarà perciò definire un concetto, ma piuttosto trovare alcune condizioni preliminari - necessarie e non sufficienti - perché un certo oggetto sia considerato un'opera d'arte e venga individuato nella molteplicità delle sue manifestazioni.

La domanda che anima *The Ontological Peculiarity of Works of Art* non è del tipo “che cos'è?” ma si esprime nella forma “cosa possiamo dire necessariamente di un certo genere di enti?”. La questione è posta a partire da una serie di problemi emersi in quella che Benjamin ha chiamato *epoca della riproducibilità tecnica*, un'epoca caratterizzata dalla possibilità che sempre più oggetti distinti concorrano a essere esemplari validi della stessa opera.¹² L'approccio scelto per rispondere alla domanda è di tipo descrittivo, non normativo, e si fonda sull'analisi dell'insieme di cose che sono già riconosciute come artefatti dalla comunità umana. A mancare però ancora è proprio una definizione generale di arte, sebbene non sia esclusa a priori la possibilità che, prima o poi, se ne trovi una di valida.

Dopo aver negato che gli oggetti culturali siano degli universali - i primi possono essere creati e distrutti, mentre i secondi no - Margolis isola tre unità la cui interazione determina l'ontologia delle opere d'arte: da un lato il *type*, che è un ente particolare astratto, dall'altro il *token* e l'oggetto fisico, i quali sono enti particolari concreti.

¹² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di Theodor Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it. Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

Il filosofo si trova a moltiplicare le unità ontologiche in gioco per evitare di cadere in una posizione di tipo riduzionista tale da non tenere conto dello scarto tra natura e cultura, tra gli oggetti fisici e il lavoro culturale che li produce. All'opposto però, il rischio che corre è quello di fornire una descrizione insanabilmente dualistica, se non trialistica, dell'opera d'arte. Proprio per questo motivo Margolis mitiga la sua analisi cercando di chiarire come i rapporti che essa analizza abbiano un valore più logico che metafisico.

La relazione tra *type* e *token* [*instantiation*] è fondata sulla codipendenza del primo e del secondo termine. Richiamarsi a un'ente astratto come il *type* è secondo Margolis necessario per individuare l'opera nella pluralità delle sue occorrenze manifeste: ad esempio, una certa sonata nel contesto delle sue esecuzioni musicali. D'altro canto il *type* non è collocato in un qualche iperuranio. È invece un'unità euristica che esiste solo come ideale regolativo per determinare la validità del o dei *token* da cui è istanziato.

Se il rapporto tra *type* e *token* ha a che fare col criterio di individuazione dell'opera d'arte, la relazione tra *token* e oggetto fisico [*embodiment*] esprime invece la dipendenza ontologica che l'artefatto patisce rispetto alla cosa materiale in cui esso è incarnato. In un linguaggio filosofico meno tecnico ciò significa che vengono riconosciute all'opera d'arte qualità funzionali che i particolari fisici non hanno: struttura, simbolismo, significato, stile. Tali qualità culturali dipendono però da nessun'altra sostanza che gli oggetti fisici in cui esse sono incorporate: emergono, potremmo dire, dalla materia stessa. Dal canto loro, gli oggetti fisici sono enti del tutto indipendenti e con qualità proprie. Lo studio dei *ready-made* lo ha dimostrato.

Affermando la natura euristica del *type* e la dipendenza ontologica patita dal *token* nei confronti dell'ente fisico, Margolis arriva a formulare - in modo a tratti macchinoso - una teoria dell'opera d'arte che sfugge tanto ai limiti del dualismo quanto a quelli del riduzionismo: tutti gli artefatti non sono riducibili alla materia in cui sono incorporati, eppure ciò avviene solo per necessità logica, non perché esistano speciali entità metafisiche con misteriose proprietà estetiche.

Il modo migliore per spiegare il dettato di Margolis rispetto alla relazione tra *token* e oggetto è forse quello di richiamarsi al concetto di coincidenza tra due corpi. Come è noto, si dicono coincidenti quegli oggetti che occupano la stessa porzione di spazio, cioè che condividono la totalità dei punti da cui sono costituiti. In geometria, data una figura

x, è possibile distinguere infinite figure ad essa coincidenti, di fatto identiche a x; nello spazio fisico invece, dove vige la legge dell'impenetrabilità della materia, non si danno corpi aventi tale proprietà: una mela, diremo per semplificare, non può occupare il posto di un'altra mela. Una distinzione simile sembra applicarsi anche all'arte, almeno per come ci viene spiegata da Margolis. Nel mondo fisico, oggetto e opera sono indistinguibili l'uno dall'altra, sono la stessa cosa; il ragionamento logico ci obbliga tuttavia a distinguere, come in geometria, le due entità. Se la distinzione - pur essendo solo formale - non sussistesse, non si potrebbero giustificare una serie di fenomeni che hanno un effetto molto concreto sulla realtà: il fatto che dello scolabottiglie *Fountain* sia autore Duchamp e non un anonimo operaio, il fatto che quello scolabottiglie costi cifre da capogiro al contrario dei suoi simili da quattro soldi, etc.

L'affermazione di una teoria non riduzionista e non dualista permette a Margolis anche un'altra mossa. Gli permette di istituire l'analogia che rende davvero interessante la sua posizione. L'equazione che viene istituita è questa: l'opera d'arte starebbe con l'oggetto che la incarna in una relazione equivalente a quella che esiste tra l'identità di una persona e il suo corpo. Secondo le parole del filosofo: «il problema mente-corpo è essenzialmente una forma particolare del più generale problema natura-cultura».¹³ La riflessione sull'identità delle opere d'arte rappresenta dunque, agli occhi di Margolis, il più perfetto punto di contatto tra forma generale e particolare della questione, essendo gli artefatti da un lato esempi elevati e complessi di lavoro culturale e dall'altro manifestazioni di inconfutabile e solidissima materialità.

È un peccato che in *The Ontological Peculiarity of Works of Arts* il filosofo non articoli ulteriormente la propria analogia: il modo in cui intenderla o applicarla è talvolta oscuro. Mentre è chiaro il senso in cui mente e cervello rispecchiano il rapporto di incorporazione tra *token* e oggetto, non viene invece dichiarato in che senso la mente o l'identità di una persona si riferiscano a un dato *type*. Crede Margolis che possa essere distinta una sorta di mente-logica-*type* di cui le menti singolari di ognuno sarebbero occorrenze? Oppure l'essere umano è più simile a un quadro, che conta solo se stesso come *type* di riferimento? E il DNA? È pensabile come una specie di partitura, seguendo la quale ogni individuo esegue la propria interpretazione della vita?

Nei saggi qui considerati, risposte a queste domande non ce ne sono. Un'intuizione

13 Joseph Margolis, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, op. cit., p. 48.

carica di implicazioni rischia di venire declassata a uno slogan o poco più. Ben delimitato è invece il nuovo posto che la riflessione sull'opera d'arte occupa nell'orizzonte più vasto della filosofia. Attraverso l'analogia tra il problema mente-cervello e quello natura-cultura, Margolis toglie la questione dell'arte dall'ambito dell'estetica. Quella che ora si chiama filosofia dell'arte viene intesa infatti come una versione più ampia della filosofia della mente. In tal senso, ciò che *The Ontological Peculiarity of Works of Art* esprime è nient'altro che un'antropologia, una teoria a cui è dato il compito di giustificare l'emersione dell'umano dalla materia.

Come vedremo in seguito però, questa stessa analogia impedirà al filosofo di aprire l'indagine alla complessa dinamica sociale che rende qualcosa riconoscibile come opera d'arte. Tutto sembrerà dipendere dalla percezione di un singolo soggetto che si pone di fronte a un oggetto in una certa modalità. In fin dei conti lo abbiamo già intravisto nel corso di questa prima descrizione del pensiero di Margolis: nulla viene detto di come un artista – ad esempio Duchamp – acquisisca il potere di trasformare un oggetto – ad esempio un orinatoio – in un'opera d'arte. Sembra quasi che la trasformazione avvenga per magia, poiché al contesto sociale che la rende possibile è dato nessuno o pochissimo peso.

Proprio il limitare l'esperienza estetica al rapporto tra oggetto e osservatore porta il filosofo a moltiplicare le unità in gioco, logiche o ontologiche che siano. La versione di Wollheim, lo vedremo tra poco, è invece un tentativo di usare in maniera più ecologica le categorie *type* e *token*: le chiamerà in causa infatti per descrivere non la natura della totalità delle opere d'arte, ma solo di quelle nate specificamente per essere riprodotte.

Nonostante le difficoltà di *The Ontological Peculiarity of Works of Art* appaiano evidenti a quasi quarant'anni dalla sua pubblicazione, sarebbe davvero ingiusto terminare con una critica senza appello al pensiero di Joseph Margolis. E lo sarebbe, io credo, perché non si riconoscerebbe il fondamentale effetto che la posizione da lui difesa ha avuto non solo sulla filosofia, ma più in generale sulla cultura occidentale. Senza la sua definizione dell'opera d'arte secondo la triade *type/token/oggetto*, difficilmente avremmo assistito all'ascesa dei movimenti minimal e concettuale negli anni che vanno dal 1962 al 1972, e non avremmo assistito nemmeno a quella smaterializzazione degli artefatti di cui ancora oggi si sente l'eco.¹⁴

14 Si veda Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, Londra 1973. Per una panoramica sul contesto italiano si veda Alessandra Troncone, *La*

Per verificare quanto non possiamo non dirci - almeno in parte – margolisiani, basta citare tre artisti i cui testi sono ormai entrati a diverso titolo nel canone dell'arte contemporanea. Sol LeWitt (1967):

L'idea stessa, anche se non è visibile, è un'opera d'arte tanto quanto qualsiasi prodotto finito.¹⁵

Joseph Kosuth (1969):

Se si è seguito il mio ragionamento, si può comprendere il mio asserire che gli oggetti sono concettualmente irrilevanti alla condizione dell'arte.¹⁶

Artie Vierkant (2010):

Primo, nulla si trova in uno stato invariabile: tutto è qualcos'altro, o perché ogni oggetto è in grado di diventare un altro tipo di oggetto o perché un oggetto esiste già in continua mutazione tra molteplici occorrenze.¹⁷

Mentre LeWitt e Kosuth fanno pienamente parte della generazione di artisti influenzata dalle ricerche che Margolis ha contribuito a inaugurare - quindi non stupirà che vengano citati - il terzo nome è forse una sorpresa. Oltre ad essere nato in Minnesota nel 1986, Vierkant è infatti uno degli autori associati al Post-Internet, a quella costellazione di artisti che creano opere nella consapevolezza che verranno fruite e condivise anche online attraverso una pluralità di dispositivi.¹⁸

È forse arrivato il momento di cercare su Google un pdf di *The Ontological*

smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973, Postmedia Books, Milano 2014.

15 Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum vol. 5 n. 10, Giugno 1967, pp. 79-83, trad. mia; anche incluso in Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge 1999, pp. 12-16.

16 Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, Studio International vol. 178 n. 915, Ottobre 1969, pp. 134-137, n. 916, Novembre 1969, pp. 160-161, n. 917, Dicembre 1969, pp. 212-213, trad. mia; anche incluso in Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge 1991, pp. 13-32.

17 Artie Vierkant, *The Image Object Post-Internet*, trad. mia, <http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf>, 12/2010 [11/11/2016].

18 Per un'introduzione non filosofica all'arte post-internet si leggano per cominciare Omar Kholeif (a cura di), *You Are Here. Art After the Internet*, Cornerhouse, Londra 2014; Karen Archey, Robin Peckham (a cura di), *Art Post-Internet: INFORMATION / DATA*, <<http://post-inter.net/>>, 10/2014 [21/06/2017]; Lauren Cornell, Ed Halter (a cura di), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, The MIT Press, Cambridge 2015; Omar Kholeif, Emily Butler, SEamus McCormack (a cura di), *Electronic Superhighway: From Experiments in Art and Technology to Art after the Internet*, Whitechapel Gallery, Londra 2016.

Peculiarity of Works of Art per comprendere l'ontologia di opere le cui occorrenze sono allo stesso tempo sia reali che virtuali? Nell'attesa di scoprirlo, torniamo negli anni '60 e occupiamoci di Richard Wollheim.

Richard Wollheim: l'arte e i suoi oggetti.

Nove anni dopo *The Identity of a Work of Art* un altro libro fondamentale per la filosofia dell'arte viene dato alle stampe. Si intitola *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*.¹⁹ A scriverlo è Richard Wollheim, professore all'University College di Londra e inventore, tra le altre cose, del termine *minimal art*.

Il tempo trascorso tra la pubblicazione del primo e del secondo saggio si sente. *Art and Its Objects* si presenta come un compendio più strutturato, che cerca di fare il punto sull'ipotesi *type/token* confutando allo stesso tempo le teorie avversarie più accreditate.

La premessa principale del libro è contenuta in nuce nel titolo, che parafrasato suona così: quando pensiamo al termine “arte” possiamo riferirci tanto a degli oggetti concreti che assumono le forme più diverse - le opere d'arte appunto - quanto a un concetto astratto che questi oggetti comprende. È proprio quest'ambiguità di significato e di forme a generare le difficoltà che incontriamo nel rispondere alla domanda “che cos'è l'arte?”. L'estetica è dunque per Wollheim la disciplina che tenta di descrivere correttamente la relazione tra il concetto astratto e gli elementi disparati ricadenti sotto di esso.

Il motto in calce ad *Art and Its Objects* potrebbe essere questo: l'arte si dice in molti modi, o meglio, si dice di molte cose diverse. Non sarebbe allora più semplice definire questa scivolosa nozione a partire dalle sue diverse espressioni? Applicando un metodo di tipo induttivo si potrebbe cioè rispondere alla domanda generale scomponendola in sotto-problemi: che cos'è la pittura? che cos'è la scultura? che cos'è la danza? Così facendo, si potrebbe magari scoprire che le risposte particolari hanno un'area di intersezione, la definizione della quale ci aiuterebbe ad arrivare a una conclusione unitaria riguardo il nostro quesito generale.

19 Richard Wollheim, *Art and Its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Harper & Row, New York 1968; tr. it. Giovanni Matteucci, *L'arte e i suoi oggetti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013.

Il saggio è stato inoltre ripubblicato in una seconda edizione aggiornata: *Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*, Cambridge University Press, New York 1980. Sebbene i cambiamenti apportati al testo siano rilevanti nell'economia del pensiero di Wollheim, non lo sono per i limiti e gli obiettivi posti a questo articolo. Per questo motivo verrà qui presa in considerazione solo la prima edizione del 1968.

La domanda sulla natura dell'arte può certo essere scomposta in sotto-problemi, ma il problema di fondo non sembra risolversi tanto facilmente nemmeno per questa via. Cos'è la pittura? Cos'è la scultura? Cos'è la danza? Rispondere a tutti questi interrogativi per trovarne il punto comune è un compito che si preannuncia titanico: forse un solo uomo non riuscirebbe a terminarlo nell'arco di una vita. La praticità impone allora, dice Wollheim, un ulteriore cambiamento nel modo di impostare la questione. Bisognerà concentrarsi direttamente sui punti di intersezione tra i vari generi artistici, cioè su quei predicati che potrebbero essere comuni a ogni artefatto e che esprimerebbero pertanto le proprietà necessarie di tutte le opere d'arte. La domanda «Che cos'è l'arte?» dovrebbe lasciare il posto a «cosa è comune ai generi d'arte conosciuti?».

Wollheim, come Margolis, riconosce la pluralità pressoché incontrollabile delle forme artistiche e segue una via che potremmo definire, con le dovute semplificazioni, aristotelica. Invece di partire dalla definizione normativa di un concetto, si rivolge in prima battuta all'analisi delle sue manifestazioni concrete. Il procedimento non risulta contraddittorio agli occhi del filosofo poiché, pur non possedendo nessuno di noi una nozione chiara di arte, tutti abbiamo un'intuizione, una precomprensione sufficientemente sicura che ci permette di capire quando siamo di fronte a un quadro, una scultura, una danza...

Terminata l'esposizione delle premesse metodologiche, il saggio procede con l'esame di un primo predicato: dire che le opere d'arte sono oggetti fisici è vero oppure no? La domanda è la stessa che si pone Margolis, ma ecco come Wollheim interpreta la struttura della questione:

Il problema generale sollevato - se le opere d'arte siano oggetti fisici - sembra condensare due questioni, la cui differenza può essere messa in luce sottolineando prima l'uno poi l'altro dei due termini che formano la locuzione utilizzata. Le opere d'arte sono oggetti *fisici*? Le opere d'arte sono *oggetti* fisici? La prima questione sembra riguardare la materia, ovvero la costituzione, delle opere d'arte, ciò di cui esse sono fatte, nel senso più ampio; più specificamente: sono mentali? o fisiche? sono costrutti della mente? La seconda questione sembra riguardare la categoria a cui appartengono le opere d'arte, i criteri di identità e di individuazione applicabili ad esse; più specificamente: sono degli universali di cui ci sono esempi? o delle classi, di cui ci sono membri? sono dei particolari? Parlando in maniera approssimativa, la prima questione potrebbe essere considerata metafisica, la

seconda logica [...] ²⁰

Balza subito agli occhi l'approccio con cui Wollheim affronta i quesiti filosofici. La prima mossa che compie è un'analisi del linguaggio che lo porta a distinguere due modi diversi di interpretare la stessa domanda: le opere d'arte sono *oggetti* fisici? Le opere d'arte sono *oggetti fisici*?

Mostrata quest'ambivalenza semantica, il filosofo si dedica quindi alla risoluzione dei due corni del problema. Come abbiamo visto, l'uno è metafisico e riguarda la materialità delle opere d'arte, l'altro è logico e riguarda i loro criteri di identità e di individuazione. Partiamo da quest'ultimo.

Problema logico: le opere d'arte sono oggetti fisici?

Da un punto di vista logico, chi volesse sostenere che le opere d'arte sono identificabili con gli oggetti che le incarnano dovrebbe cercare di dimostrare che esse sono identificabili con dei particolari, con delle singolarità. Non è qui ovviamente in questione quale sia la natura di queste singolarità - fisica, psichica o ideale? - poiché la domanda, così posta, ricadrebbe sul versante metafisico del problema, versante che sarà affrontato in un secondo momento.

Le opere d'arte sono dunque dei particolari? Per provare a rispondere, si potrebbe abbracciare una posizione forte: tutte le opere sono oggetti senza nessuna esclusione. Oppure una tesi più debole: solo alcune opere lo sono. Delle due, quella più facile da confutare è giocoforza la prima, la più radicale, poiché sarà sufficiente dimostrare, per falsificarla, che almeno un certo genere di artefatti non è identificabile con oggetti particolari.

Non è difficile per Wollheim sfoderare un armamentario concettuale che ormai conosciamo e che riguarda generi d'arte come la musica o la letteratura, i cui elementi sono riproducibili in diversi esemplari. Un romanzo, ad esempio, non potrà essere identificato con alcuna delle sue copie poiché è evidente che distruggerne una non equivale a distruggere l'opera in sé e per sé. D'altro canto il romanzo non potrà nemmeno essere identificato con la classe di tutte le proprie copie. A causa delle possibili riedizioni successive infatti, l'opera non potrebbe mai dirsi conclusa - nuovi

²⁰ Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 41.

elementi della classe continuerebbero a essere prodotti - il che è con ogni evidenza assurdo. Leggendo questi argomenti, non sembra di sentire il collega Joseph Margolis?

Più interessante è invece un'obiezione attorno a un concetto che in *Art and Its Objects* tornerà spesso: quello di somiglianza. Vediamo.

Chi volesse ancora tentare di descrivere le opere musicali o letterarie in termini di classi di elementi, dovrebbe prima spiegare in base a quale principio determinati oggetti vengono raggruppati in una certa classe. Come facciamo a dire che tutte le copie del libro *Denti Bianchi* sono in effetti copie di *Denti Bianchi*?²¹ È a questo punto che, per rispondere alla domanda, ci si appella alla nozione di somiglianza, la quale sembra di primo acchito essere esplicativa: tutte le copie del best seller di Zadie Smith somigliano alla prima versione autografa approvata dalla scrittrice per la pubblicazione e ciò sembrerebbe bastare per accreditare le copie come elementi della stessa classe. Nonostante il sussistere di alcune differenze - il numero di pagine, l'immagine in copertina, il formato cartaceo o digitale e così via - ciascun membro della classe condividerebbe tutti i tratti rilevanti con gli altri membri. Il problema pare quindi risolto, ma proprio quando il concetto di somiglianza sembra aver fornito un principio solido per assegnare ad ogni elemento la classe appropriata, Wollheim ci spinge a riflettere: in base a cosa riconosciamo come rilevante un tratto piuttosto che un altro? Allo stato attuale semplicemente non lo sappiamo, poiché la relazione di somiglianza non basta a spiegare sé stessa. Invece di essere un concetto chiaro e semplice, esso risulta complesso poiché dipendente da altri concetti, come ad esempio quello di tratto rilevante.

Lungi dall'essere esplicativa, la nozione di somiglianza necessita di essere spiegata a sua volta. È quindi inutile nel contesto del problema che stiamo ora affrontando. Lo spiega bene anche un altro filosofo, le cui posizioni non hanno nulla a che fare con quelle di Wollheim ma che su questo punto coincidono: Arthur Danto. Nel criticare quei teorici dell'arte - Morris Weitz per esempio - che mutuano da Wittgenstein il concetto di somiglianza di famiglia, Danto scrive:

La scelta del concetto di famiglia per designare questo intrecciarsi di qualità fenotipiche è quasi incredibilmente infelice, dato che i membri di una famiglia, che

21 Zadie Smith, *White Teeth*, Hamish Hamilton, Londra 2000; tr. it. Laura Grimaldi, *Denti Bianchi*, Mondadori, Milano 2001.

si somiglino tanto o poco devono avere affiliazioni genetiche comuni che spiegano le loro « somiglianze di famiglia», e non si è membri di una certa famiglia se non a questa condizione, anche se magari si somiglia a un suo membro.²²

Gli sforzi compiuti sono molti, eppure non sembra esserci modo di dimostrare l'ipotesi radicale secondo cui tutte le opere d'arte sono identificabili con dei particolari. Si dovrà ammettere, all'opposto, che almeno certe tipologie d'arte - quelle caratterizzate dalla possibilità di essere riprodotte - sono qualcos'altro. Ma cosa?

Prima di continuare ad analizzare l'argomentazione di Wollheim, è bene ricordare ancora una volta che il filosofo cerca per il momento di dare la sua risposta mantenendosi su un piano non metafisico, ma logico. Non si sta occupando cioè della natura delle opere d'arte, ma solo dei loro criteri di individuazione. Occupandosi di una canzone, ad esempio, non si chiederà se abbia sostanza ideale o mentale, ma piuttosto in che relazione stia con le sue molte esecuzioni possibili.

Escluso, come è stato fatto, che le opere d'arte riproducibili siano dei particolari, Wollheim mette a confronto le altre categorie ontologiche per testare quale tra loro descriva meglio i fenomeni estetici. In particolare, oggetto della comparazione sono quelle categorie collettive che hanno in comune il fatto di essere *entità generiche* sotto cui ricadono degli *elementi*. Sul piatto della bilancia troviamo quindi *classi*, di cui si dice hanno *membri*, *universali*, di cui si contano *esempi*, e infine i nostri *type*, che come sappiamo sono correlati da *occorrenze (token)*.

Un primo criterio per distinguere le tre entità individuate è quello di vagliare il loro rapporto di intimità o intrinsecità con i rispettivi elementi:

- Ogni classe ha un rapporto estrinseco con i propri membri, i quali sono congiunti alla propria classe estensionalmente. L'insieme dei gatti a tre zampe non ha per esempio alcun tratto comune con i gatti a tre zampe, non essendo a sua volta un animale: esprime solo il principio che permette di raggruppare i felini monchi.²³

22 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University press, Cambridge 1981; tr. it. *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 73.

23 L'arbitrarietà che domina le classi di elementi è magistralmente espressa dal racconto di Jorge Luis Borges citato da Michel Foucault nella prefazione di *Le parole e le cose*: «Questo testo menziona 'una certa enciclopedia cinese' in cui sta scritto che "gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore; b) imbalsamati; c) addomesticati; d) maialini da latte; e) sirene; f) favolosi; g) cani in libertà; h) inclusi nella presente classificazione; i) che si agitano follemente; j) innumerevoli; k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello; l) et cetera; m) che fanno l'amore; n) che da

- Gli universali hanno un maggiore grado di intimità con i propri esempi in quanto sono presenti in ciascuno di essi: l'estensione si trova in tutte le cose estese, la grandezza in tutte le cose grandi.
- I tipi presentano il grado massimo di intimità con le proprie occorrenze, tanto da venire trattati come una sorta di occorrenza eminente. Lo vediamo spesso nel linguaggio ordinario: diciamo ad esempio “sventolo bandiera bianca” riferendoci a una bandiera ideale, non a questo o quel drappo di colore bianco.

Quello che Wollheim chiama “rapporto di intimità” può essere articolato attraverso l'introduzione di un secondo criterio, che spiega o addirittura definisce il primo. Volendo tradurre questo criterio in una domanda diremmo: quante delle cose che si possono dire di ciascuna entità generica possono dirsi anche dei rispettivi elementi? In che grado le une e gli altri sono capaci di soddisfare gli stessi predicati?

Soddisfare gli stessi predicati equivale a godere delle stesse proprietà e ciò è possibile in due sensi: da un lato possiamo individuare proprietà che sono *condivise* dalle entità generiche e dagli elementi ad esse correlati, dall'altro distinguiamo proprietà che dalle entità generiche vengono *trasmesse* agli elementi o, viceversa, che dagli elementi vengono trasmesse alle entità generiche. Espresse in formule della logica proposizionale, le prime avranno la forma di congiunzione $[f(A) \wedge f(B)]$ le seconde invece di implicazione $[f(A) \rightarrow f(B)]$ dove f corrisponde alla proprietà/predicato, mentre A e B indifferentemente a un'entità generica (genere, classe, tipo) o ai relativi elementi (membro, esempio, occorrenza).

Stabilito un criterio più dettagliato, vediamo ora in che modo questo può esserci utile a distinguere le classi, gli universali e i *type*:

- Di norma le classi non condividono né trasmettono proprietà ai loro membri. Nei rari casi in cui questo accade, l'evento è da considerarsi contingente, così come è contingente che la classe delle cose grandi sia grande a sua volta.
- Gli universali possono condividere proprietà con i propri esempi: l'estensione è

lontano sembrano mosche”». Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1998, p. 5.

Cfr. Jorge Luis Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, in *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires 1952; tr. it. Francesco Tentori Montalto, *L'idioma analítico di John Wilkins*, in *Altre Inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 102-105.

studiabile dalla geometria così come lo sono le cose estese. Invece nessuna delle proprietà che gli esempi posseggono necessariamente viene trasmessa all'universale di riferimento: le cose estese sono oggetti, mentre l'estensione non è parimenti un oggetto.

- Anche i *type* possono condividere proprietà con le loro occorrenze. Anzi, lo fanno in maniera maggiore rispetto agli universali: la Union Jack è bianca rossa e blu, contiene le croci di Sant'Andrea e San Giorgio, simboleggia la Gran Bretagna, etc, così come tutte le Union Jack fisicamente determinate. Inoltre, a differenza di quanto avviene con gli universali, verranno trasmesse al rispettivo *type* tutte e solo quelle proprietà che un'occorrenza ha necessariamente: una bandiera bianca usata per dichiarare la resa potrà essere di lino o cotone senza che il *type* debba essere di lino o cotone, ma non è possibile che quella bandiera sia bianca senza che lo sia il proprio *type*.

Il nuovo criterio distingue piuttosto nettamente, anche se a grandi linee, le tre entità generiche. Secondo Wollheim, da quanto detto si deve concludere che le opere d'arte aventi come caratteristica la riproducibilità non sono identificabili né con classi, né con universali, ma con *type* di *token*. La prova empirica di come un brano musicale trasmetta la maggior parte delle sue proprietà alle proprie occorrenze conferma questa tesi: la *Sonata per pianoforte n. 21 op. 53* di Beethoven è in Do maggiore, è un Allegro con brio, è composta da una certa successione di note, così come tutte le sue esecuzioni più o meno riuscite; una particolare esecuzione della sonata, invece, non potrà cominciare con la nota Re poiché il *type* che la identifica come occorrenza di quella sonata prevede che si inizi con un Do.

Anche in questo caso il filosofo sembra procedere per via induttiva, a posteriori. È l'osservazione del comportamento di film, libri, stampe, danze a fargli identificare con dei tipi le opere d'arte riproducibili. Nel saggio è scritto chiaramente: i *type* non sono dimostrati, ma piuttosto postulati a partire dal riscontro di certe condizioni.²⁴

Il metodo di analisi scelto non è privo di contraddizioni e non manca di generare problemi. La prima difficoltà la si incontra già esaminando quanto viene detto riguardo la trasmissione di proprietà tra un *type* e i suoi *token*. Ricordiamolo: «tutte e solo quelle proprietà che un'occorrenza di un certo tipo ha necessariamente, come quella che ha

²⁴ Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 73.

perché è un'occorrenza di quel tipo, saranno trasmesse al tipo».²⁵ Ma come facciamo a distinguere le proprietà che un'occorrenza possiede necessariamente? Queste non possono essere desunte da un confronto tra *token*, poiché un *token* è tale solo in quanto individuato da un tipo: come anche Margolis spiega bene, è il tipo ad avere la funzione di determinare se un'occorrenza sia un'occorrenza valida oppure no. Il *type* tuttavia è postulato a partire da un ragionamento condotto per induzione, osservando il comportamento delle occorrenze stesse. L'evidente circolarità della teoria rende impossibile determinare con esattezza quali siano le proprietà che necessariamente i *token* dovrebbero trasmettere al proprio *type*.²⁶

Anche Wollheim è cosciente dell'aporìa. Infatti scrive: «Non c'è alcun modo di determinare le proprietà che ha necessariamente un'occorrenza di un dato tipo indipendentemente dal determinare le proprietà di tale tipo».²⁷ Cionondimeno, dice il filosofo, si possono fare delle osservazioni di carattere più generale.

Prima osservazione. Non esistono proprietà o insiemi di proprietà che a priori non possano passare da occorrenza a tipo. Per esempio, sebbene i tipi non siano entità fisiche, ad essi possono essere attribuite alcune qualità fisiche riscontrabili nelle rispettive occorrenze: senza errore diciamo che la Sonata per pianoforte n. 21 (*type*) inizia con un pianissimo. Seconda osservazione. Non è necessario che tutte le proprietà di un *token* vengano trasmesse al *type*. La sonata, ad esempio, potrà essere eseguita indifferentemente su un pianoforte a coda oppure a muro senza che questa proprietà venga prescritta al *type* di riferimento. Infine, una piccola ma importante variante che ci porta alla terza osservazione: in alcuni casi non solo è possibile, ma risulta necessario che non tutte le proprietà siano trasmesse da *token* a *type*. Alcuni generi d'arte, come l'opera lirica o il teatro, prevedono in maniera costitutiva che le occorrenze eccedano le proprietà dei propri *type*. Basti pensare alla storia dell'arte drammatica: i predicati che si riferiscono alla scenografia o ai costumi di una pièce non vengono quasi mai trasmessi dalle occorrenze al tipo in modo obbligatorio. Ebbene, questi fenomeni eccedenti vengono chiamati, nel linguaggio comune, *interpretazioni*.

Fermiamo per un attimo l'analisi di *Art and Its Objects* e concediamoci un

25 Ivi.

26 Per una critica al modo in cui il *type* trasmette proprietà alle proprie occorrenze nella teoria di Wollheim si veda Nicholas Wolterstorff, *Toward an Ontology of Art Works*, Noûs vol. 9 n. 2, Maggio 1975, pp. 115-142; anche incluso in David E. Cooper, *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Press, Oxford 1992, pp. 310-314.

27 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p.74

commento, perché la mossa filosofica è raffinata. Wollheim sfrutta un punto cieco non superabile del proprio ragionamento – da un punto di vista logico non è possibile determinare quali siano le proprietà che *type* e *token* si trasmettono necessariamente – per dare all'interpretazione un posto nella propria teoria. Così facendo, la difficoltà di individuare proprietà necessarie non viene imputata esclusivamente a un limite dell'argomentazione, che pure esiste e viene riconosciuto, ma risulta in parte giustificata dalla natura stessa dell'arte. Di più: la natura dell'arte sembra essere descritta perfettamente dalla difficoltà che riscontriamo. L'arte è infatti un'istituzione sociale e storica, per ciò stesso soggetta intrinsecamente al cambiamento e all'evoluzione delle interpretazioni. Ogni rivoluzione in questo campo è stata causata dalla messa in discussione di una proprietà che appariva necessaria e che invece non lo era o che lo era non in generale, ma solo per una classe ristretta di elementi. La logica, sembra suggerirci allo stesso tempo Wollheim, non è la disciplina entro cui risolvere questo specifico problema, lo è piuttosto la storia o la pragmatica dell'arte.

Che l'analisi logica dei fenomeni estetici abbia dei limiti è segnalato anche da altri due passaggi di *Art and Its Objects* scritti in stretta successione. I passaggi riguardano ancora il rapporto tra tipi e occorrenze, e più specificamente le condizioni alle quali un *type* può essere postulato a partire dall'osservazione di una classe di elementi. Leggiamo: «Nel caso di qualsiasi opera d'arte che sia possibile ritenere un tipo, si riscontra quella che ho chiamato un'opera dell'ingegno umano».²⁸ E subito dopo: «Un insieme molto importante di circostanze in cui postuliamo tipi - forse un insieme cruciale, nel senso che è forse possibile spiegare tutte le altre circostanze facendo riferimento ad esso - è quando correliamo una classe di particolari a qualcosa che è opera dell'ingegno umano: questi particolari possono essere considerati come occorrenze di un certo tipo».²⁹ Ma cosa significa? E perché, come voglio sostenere, individuare un tipo riconoscendo le sue occorrenze come opera d'ingegno ci porterebbe fuori dall'ambito della logica? Proviamo a capirlo.

Nei passi che ho citato, Wollheim non fa altro che introdurre il tema dell'artefattualità, lo stesso tema che Margolis ha trattato attraverso l'esperimento mentale della beach art. Il filosofo sta qui affermando che l'esistenza di un *type* può essere postulata solo e soltanto se riscontriamo il carattere di artefatto nelle sue relative

28 Ivi.

29 Ibidem, p. 73.

occorrenze. Ciò significa che l'essere un artefatto - l'essere cioè il prodotto della volontà e dell'ingegno di qualcuno - è una condizione necessaria, anche se non sufficiente, perché qualcosa si candidi ad essere l'occorrenza valida di un tipo. Se ne concluderà che, tanto per Wollheim quanto per Margolis, l'artefattualità è l'unico predicato che si può necessariamente attribuire a un *type*, il quale per il resto rimane un'entità piuttosto sfuggente.

Wollheim continua il ragionamento specificando i casi in cui questa condizione necessaria si manifesta nell'ambito delle opere d'arte riproducibili:

- quando un particolare è prodotto e successivamente copiato: una poesia trascritta sul quaderno per esempio, ma anche uno shatush;
- quando viene redatto un insieme di istruzioni seguendo le quali viene prodotto un numero indeterminato di occorrenze: uno spartito per un brano musicale, un copione per una tragedia in tre atti;
- in casi intermedi, come ad esempio un particolare che nasce con lo scopo di essere copiato oppure un'opera che prevede la costruzione di uno stampo.

Attraverso questa ulteriore specificazione, la ricerca sui criteri che individuano un *type* diventa contemporaneamente una teoria sul modo in cui le singole occorrenze possono essere generate. Margolis è forse più preciso in questo senso, ma il principio è il medesimo. Si possono differenziare generi che necessitano di un set di istruzioni perché le proprie occorrenze vengano create (il teatro o la danza), generi che prevedono la costruzione di una matrice (l'incisione o la scultura ottenuta tramite fusione), generi i cui *type* sono sequenze ripetibili di elementi (la letteratura), e così via. Come abbiamo visto, la classificazione così abbozzata funziona come una tassonomia entro cui distinguere e ordinare i diversi generi d'arte. Un secondo principio di classificazione coerente con le indicazioni di Wollheim può essere inoltre ricavato dal grado di interpretazione che questi generi d'arte consentono nella produzione delle proprie occorrenze: in ordine crescente si va dalle opere a stampa, che hanno regole di formazione precise e perciò occorrenze di uno stesso tipo molto somiglianti tra loro, alle normativamente più labili arti performative.

Tutta questa discussione tuttavia - e questo è il punto - non riguarda più il campo dell'analisi logica delle arti, ma piuttosto quello della loro pragmatica, delle loro

condizioni pratiche e storiche di esistenza. Perché le proprietà si trasmettono da *token* a *type* o da *type* a *token* in questo o quel modo? - sembra dire il filosofo - Perché le opere d'arte vengono identificate proprio in questo o quel modo? Accade perché alcuni uomini dotati di ingegno hanno fatto in modo che altri li imitassero, perché un certo comportamento si è piano piano consolidato all'interno della società. Poiché tuttavia questi processi sono arbitrari almeno quanto il fatto che chiamiamo "cani" i cani, la logica non è per forza di cose lo strumento adatto per poterli spiegare.

Tornerò in maniera più puntuale sul dualismo tra logica e pragmatica nella filosofia di Wollheim nel corso del prossimo capitolo. Raggiunto per ora il limite dell'indagine su *type* e *token*, non mi resta che passare a trattare quello che Wollheim chiama 'problema metafisico' e che riguarda la materialità delle opere d'arte.

Problema metafisico: le opere d'arte sono oggetti fisici?

Le similitudini tra le teorie di Richard Wollheim e Joseph Margolis fin qui sono molte. Entrambi i filosofi evitano di rispondere alla classica domanda socratica "che cos'è l'arte?" per concentrarsi su una questione più generale: esistono dei predicati che si possono attribuire a tutte le opere d'arte? Entrambi danno una risposta affermativa e con ciò individuano alcune condizioni necessarie, anche se non sufficienti, perché un oggetto acquisisca lo status di oggetto artistico. In particolare, a essere considerato da entrambi un attributo non contingente delle opere d'arte è la loro artefattualità, l'essere cioè un prodotto della volontà e dell'intelletto umani. Questa conclusione viene raggiunta mostrando che gli artefatti fruibili attraverso i nostri sensi sono *token* di *type* e si differenziano da ogni altra entità ontologica: non sono classi, né universali, né enti particolari. Le categorie *type* e *token* vengono inoltre impiegate per due ulteriori obiettivi. Da un lato esse garantiscono un principio di individuazione a quelle opere che sono riproducibili in molti esemplari; dall'altro forniscono un criterio tassonomico che ordina in modo filosoficamente consistente i vari generi artistici: i *token* di pittura, scultura, musica, letteratura, etc, avranno con i propri *type* rapporti caratterizzanti. Bisogna infine ricordare che sia Margolis, sia Wollheim dichiarano di mantenere il proprio ragionamento su un piano esclusivamente logico, ma con una piccola differenza: mentre il primo è pronto a sostenere che i *type* sono solo unità euristiche senza nessuna consistenza metafisica, il secondo non precisa mai se crede che la loro

natura sia mentale, ideale o di altro tipo ancora.

Le similitudini sono davvero tante, ma non dimentichiamo che la tesi di Wollheim è stata esposta solo per metà. Finora infatti il filosofo ha preso in considerazione esclusivamente l'ipotesi radicale secondo cui tutte le opere d'arte sarebbero identificabili con oggetti fisici, confutandola attraverso un controesempio: perlomeno le opere d'arte riproducibili non sono individuate da particolari, ma da *token* di *type*. Per il momento quindi, tutte le somiglianze riscontrate tra le due posizioni filosofiche vanno considerate vere solo per lo specifico genere degli artefatti replicabili in più copie.

Resta ora da mettere alla prova un'ipotesi meno radicale, quella secondo cui almeno certe opere d'arte possono comunque essere identificate con dei particolari fisici. Viene inaugurata così la discussione circa quello che è stato chiamato “problema metafisico” dell'estetica e che riguarda la materialità delle opere d'arte. Gli argomenti di Joseph Margolis e Richard Wollheim continueranno a somigliarsi anche in questo caso?

Come si ricorderà, la posizione di Margolis è piuttosto netta: nessun'opera d'arte è identificabile con l'oggetto che la incarna. Il collega Wollheim è invece più cauto riguardo questo punto e scrive: «alla domanda “Può un'opera d'arte essere un oggetto fisico?” [...] sembra possibile dare una risposta positiva». ³⁰ Da qui in avanti cercheremo di capire come l'autore di *Art and Its Objects* riesca ad argomentare la sua posizione. Ma andiamo con ordine.

Di solito, per verificare che opere d'arte e oggetti fisici non sono entità identificabili, la strada più battuta è quella di dimostrare che le une posseggono proprietà che agli altri non possono appartenere. A sostegno dell'argomentazione, vengono isolate due classi di proprietà. Per prime vengono evidenziate le proprietà *figurali*, le quali sono legate alla sfera percettiva e sembrano entrare in contraddizione con le caratteristiche proprie dell'oggetto fisico: la Composizione X di Kandinskij ha un movimento vivace, mentre la tela è immobile. ³¹ Per seconde vengono menzionate le proprietà *espressive* che, legate alla sfera emotiva o più in generale semantica, formerebbero un genere incompatibile con gli oggetti fisici: l'Innocenzo X di Bacon è

³⁰ Ibidem, p. 40.

³¹ Matteucci usa il neologismo 'proprietà *rappresentazionale*', optando per un - a mio parere brutto - calco dall'inglese 'representational'. Ritengo invece sia meglio utilizzare la parola *figurale* non solo perché già presente nella lingua italiana, ma anche perché il termine suggerisce in modo più chiaro il legame tra 'representational properties' e la nozione di figura. I paragrafi 11, 12 e 13 di *Art and Its Objects* sono dedicati quasi interamente a chiarire l'ampiezza di questo legame. Mi sembra inoltre che l'aggettivo 'figurale' meglio segnali il debito che Wollheim non manca mai di riconoscere al pensiero di Wittgenstein.

dolente, mentre la tela non è in grado di provare né manifestare sentimenti, così come tutte le cose inanimate.

L'esame di entrambe le tipologie di proprietà porterà Wollheim a stabilire che esse sono compatibili con la materialità degli oggetti fisici e a confutare così la tesi contraria. Per il filosofo, nulla impedisce che le opere d'arte siano equivalenti ai medium che le incarnano. L'esame servirà inoltre a illustrare la corretta funzione dei due grandi protagonisti di *Art and Its Objects*: l'intenzione dell'artista e la percezione dello spettatore. Vediamo allora nel dettaglio in cosa consistono queste proprietà.

a) Le proprietà figurali.

Come abbiamo detto, le proprietà figurali riguardano gli aspetti percettivi della nostra relazione con le opere d'arte. Permettono ad esempio di apprezzare la prospettiva in un olio di David Hockney, oppure il movimento nel Ratto di Proserpina del Bernini.

Compito di Wollheim è quello di dimostrare che tali proprietà non cadono in contraddizione con le proprietà materiali possedute dagli oggetti fisici, ma che anzi possono essere dagli oggetti generate. Come accade, allora, che i nostri occhi siano in grado, sotto certe condizioni, di vedere la tridimensionalità in un pezzo di tela bidimensionale?

Wollheim inizia un'analisi dei meccanismi percettivi che guidano la fruizione delle opere d'arte mettendo a confronto due esempi. Da un lato, l'abbozzo di un albero in primo piano e una linea orizzontale sono sufficienti per farci cogliere il gioco prospettico all'interno di un dipinto, se sono disegnati nella giusta posizione; dall'altro lato, un foglio bianco intitolato 'Spazio Vuoto' non darà affatto la sensazione di trovarsi davanti ad uno spazio vuoto, pur essendo il titolo dell'opera concettualmente appropriato.

Con ogni evidenza, il foglio bianco manca di alcune qualità possedute invece dal disegno dell'albero. I due casi proposti mostrano che le proprietà figurali non vengono attribuite dai nostri sensi all'opera d'arte nella sua interezza - il foglio bianco intitolato 'Spazio Vuoto' - ma scaturiscono piuttosto da relazioni specifiche e particolari tra elementi interni all'opera - l'albero e l'orizzonte. Ciò basta a dimostrare che non c'è contraddizione tra la materialità del medium e le qualità figurali dell'opera d'arte poiché l'una deriva dalla sostanza dell'oggetto fisico, mentre le altre sono causate da relazioni

tra parti del medesimo oggetto. Non è il medium a possedere due generi di proprietà in contraddizione tra loro, sono i due generi di proprietà a derivare da aspetti diversi ma compatibili dell'oggetto-opera d'arte. Quindi, seppur semplice, la dimostrazione appena svolta esclude sia necessario richiamarsi a un'entità estetica trascendente per giustificare l'esistenza delle opere d'arte. Senza contraddizione alcuna, gli artefatti aventi proprietà figurali sono identificati direttamente con gli oggetti-medium che li incarnano: la differenza con la teoria di Joseph Margolis inizia qui a farsi sentire.

Volendo commentare ulteriormente, vediamo che il fenomeno della rappresentazione è inteso da Wollheim come la facoltà umana di rispondere ad alcune caratteristiche proprie di certi oggetti, una modalità - appresa dal soggetto - di stare in relazione con uno specifico insieme cose. Più che una filosofia dell'arte però, *Art and Its Objects* sembra qui trasformarsi in una teoria generale dell'immagine poiché non viene rimarcata alcuna differenza tra il fenomeno della rappresentazione nel contesto dell'arte e lo stesso fenomeno così come si verifica in altri contesti di visione. In questo senso, contemplare un dipinto di Velàzquez, buttare l'occhio su una fotografia di rotocalco, oppure guardarsi allo specchio, danno luogo alla stessa esperienza sensoriale.

Che le attribuzioni figurali siano pervasive, pur essendo causate da elementi specifici e spesso circoscritti, è ancor più evidente considerando un terzo esempio citato da Wollheim:

Si racconta che Hans Hofmann, il decano della pittura newyorchese, fosse solito chiedere ai propri allievi che entravano nel suo studio di dipingere una macchia nera su una tela bianca e poi di osservare come il nero fosse sul bianco [...] Modificherò un po' l'esempio per dare a ciò maggior rilievo, e supporrò che ai giovani pittori venisse chiesto di dipingere una macchia blu su una tela bianca e quindi di osservare come il blu fosse dietro al bianco. Il senso in cui veniva usato 'su' nell'esempio originale e 'dietro' nell'esempio rivisto, ci dà in forma elementare l'idea di che cosa significhi vedere qualcosa come una rappresentazione, ovvero che cosa significhi per qualcosa avere proprietà figurali.³²

L'esercizio che Hofmann impone ai suoi studenti rivela quanto le proprietà figurali siano elementari nei nostri processi di osservazione. Esse vanno ben al di là della rappresentazione intesa come imitazione della realtà, venendo attivate anche da figure

32 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 27.

estremamente semplici o estremamente astratte. Proprio la basilarità di questo genere di esperienze estetiche spinge Wollheim ad associare la capacità umana di rappresentare – intesa, come abbiamo detto, nel senso più ampio possibile – con una specifica modalità di vedere. Il filosofo chiama questa modalità 'vedere come', mutuando la definizione dal lessico di Ludwig Wittgenstein.³³

Per i limiti che mi sono dato nello scrivere questo saggio, non tratterò di come la filosofia di Wittgenstein influisca sull'impianto teorico di Wollheim. Per il momento vorrei invece richiamare l'attenzione solo su due aspetti. Primo. Citando Wittgenstein e le Ricerche filosofiche, Wollheim cerca di sostenere che l'esperienza umana della rappresentazione è caratterizzata da una fenomenologia distinta rispetto a quella del semplice guardare un oggetto. Bersaglio della sua argomentazione è Ernst Gombrich, che nel 1960 in *Art and Illusion* sposò la tesi opposta, asserendo la sostanziale continuità tra visione di qualcosa e visione della sua rappresentazione.³⁴ Secondo. Appellarsi a una specifica modalità di vedere per giustificare la nostra capacità di comprendere le rappresentazioni è un sintomo del fatto che, anche per Wollheim, la filosofia dell'arte è pensata a partire dalla filosofia della mente. L'arte è insomma, in prima battuta, l'esperienza di un soggetto posto davanti a un genere particolare di oggetti. Ad essere perciò rilevanti per lo studio di tale esperienza sono un insieme di fenomeni come la percezione, il pensiero, l'intenzione, etc: fenomeni che, interagendo, pongono le condizioni per l'apprezzamento estetico.

Ma perché richiamarsi a un processo cognitivo specifico, il vedere-come, per spiegare il fenomeno della rappresentazione? Non è questa una mossa filosofica eccessivamente complessa? Wollheim suppone che chi - come Gombrich - muova questa obiezione pensi sia sufficiente tirare in ballo il concetto di somiglianza, ritenendolo uno strumento di spiegazione più semplice. Ad esempio: senza bisogno di alcun vedere-come, un dipinto raffigurante Napoleone sarebbe la rappresentazione del grande condottiero francese in quanto apparirebbe somigliante al Napoleone in carne ed ossa. L'obiezione è, per il filosofo, un'ulteriore opportunità per criticare una nozione che sembra esplicativa senza esserlo davvero. Abbiamo già visto infatti come Wollheim

33 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G.E.M. Anscombe e Rush Rhees, Oxford University Press, Oxford 1953; tr. it. Mario Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, pp. 255-298.

34 Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Foundation, Washington 1957; tr. it. Renzo Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.

dimostri che la somiglianza non sia una relazione elementare, ma dipenda dal contesto entro cui si attua. Ancora una volta viene rimarcato che «l'attribuzione di somiglianza si verifica dentro, e pertanto non può essere usata per spiegare, il linguaggio della rappresentazione».³⁵

È in virtù del fatto che padroneggiamo la grammatica del rappresentare, se così si può dire, che riconosciamo una somiglianza, e non viceversa. A riprova del fatto che i due fenomeni sono distinti, basti inoltre considerare che mentre la relazione di somiglianza tra due oggetti è reciproca, altrettanto non si può dire del rapporto tra una rappresentazione e l'oggetto rappresentato: di un disegno si potrà dire che è somigliante a Napoleone, ma sarà insensato sostenere che Napoleone è somigliante a quel medesimo disegno. Se ne dovrà concludere che rappresentare non equivale a cogliere somiglianze, sebbene tra le due attività esista una certa correlazione. L'obiezione riguardo l'eccessiva complessità del vedere-come risulta così confutata.

Altri avversari di Wollheim potrebbero però muovere una seconda critica, in qualche modo opposta a quella appena presa in considerazione. Ai loro occhi, la spiegazione mediante il vedere-come non risulterebbe affatto troppo complicata, ma semmai troppo semplice. Il filosofo sbaglierebbe infatti nel fondare la propria teoria esclusivamente su un processo cognitivo dello spettatore, trascurando invece un altro fattore fondamentale: l'intenzione dell'artista. Secondo questi oppositori, condizione necessaria perché la rappresentazione del nostro Napoleone sia tale è che il suo esecutore, durante il proprio lavoro, abbia in effetti voluto rappresentare Napoleone e non qualcun altro. Che posto ha allora la volontà dell'autore nel ragionamento di Wollheim?

Ancora una volta la risposta non viene data in maniera diretta, ma tramite l'analisi delle premesse rimaste implicite nella domanda. Che cosa intendiamo per volontà quando parliamo di rappresentazioni? Il filosofo nota che i suoi detrattori concepiscono l'intenzione in modo errato, come una sorta di pensiero interiore che si accompagna all'azione e che da essa è indipendente: come se l'esecutore di un disegno, mentre disegna, contemporaneamente pensasse «Io sto facendo (o sono sul punto di fare) questo e quello».

Ora, la prima osservazione da fare è che nella nostra esperienza vissuta, mentre

35 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 30.

compriamo un'azione questo genere di pensieri non ci passa affatto per la testa. Anzi, a meno che non ci sia un ostacolo che ci blocchi, la nostra intenzione di fare qualcosa si esprime di per sé nel fatto che noi facciamo quella tal cosa. Quando ad esempio desideriamo aprire una porta per uscire da una stanza, nella nostra mente non sentiamo una voce interiore che dice «Voglio aprire quella porta perciò alzo il braccio in questo o quest'altro modo», ma con naturalezza usiamo la nostra mano per ruotare la maniglia procedendo poi oltre la soglia. La nostra intenzione si esprime direttamente nell'azione che compriamo, senza dover essere accompagnata da una sorta di meta-pensiero correlato.

Da ciò deriva, in parte, una seconda osservazione che riguarda più da vicino il disegno di Napoleone. L'intenzione e il risultato dell'azione, per essere intelligibili, devono avere un certo grado di corrispondenza e causalità; l'intenzione deve cioè essere in qualche misura visibile oggettivamente attraverso l'azione che ne consegue. Cosa potremmo dire, ad esempio, se l'autore del disegno caro ai detrattori di Wollheim pensasse “voglio eseguire il ritratto di Napoleone”, ma sulla carta tratteggiasse il volto di Maria Antonietta? Certamente, conoscendo le intenzioni del disegnatore, potremmo fare alcune considerazioni di carattere psicologico - è pazzo, ha problemi di vista, non è abbastanza bravo - ma non potremmo dire nulla riguardo cosa intendesse rappresentare in realtà. Caratteristica necessaria del ritratto di Napoleone è di essere riconoscibile come ritratto di Napoleone. Si dovrà concludere quindi, come fa Wollheim, che sebbene l'intenzione dell'autore sia un elemento presente nella dinamica della rappresentazione, essa non inficerà l'analisi fondata sul vedere-come che fino ad ora è stata compiuta. Ciò che conta davvero è infatti l'opera, poiché essa è il risultato oggettivo e visibile di una certa intenzione soggettiva. Secondo le parole del filosofo: «l'intenzione è di per sé intimamente connessa al vedere-come. L'intenzione, potremmo dire, è protesa verso il vedere rappresentazionale».³⁶

Con questo risultato la lotta contro i detrattori del vedere-come può dirsi conclusa una volta per tutte. Prima di voltare pagina però va messo in luce come Wollheim si dimostri wittgensteiniano anche argomentando questa seconda confutazione. La critica al concetto di intenzione come pensiero interiore, correlato ma indipendente all'azione, è infatti già rintracciabile nella prima parte delle Ricerche Filosofiche, quando

³⁶ Ibidem, p. 31.

Wittgenstein distingue le grammatiche del desiderio e dell'intenzione affrontando il problema di cosa significhi alzare volontariamente un braccio. Consideriamo ad esempio i paragrafi 614 e 615:

614. Quando muovo 'volontariamente' il mio braccio, non mi servo di un mezzo per provocare il movimento. Neppure il mio desiderio è un tale mezzo.

615. «Se non è una sorta di desiderio, il volere dev'essere l'azione stessa. Non può arrestarsi prima che l'azione cominci». Se è l'azione, lo è nel senso ordinario della parola; dunque: parlare, scrivere, camminare, sollevare qualcosa, immaginare qualcosa. Ma anche: tentare, provare, sforzarsi, - di parlare, di scrivere, di sollevare qualcosa, di immaginare qualcosa, e così via.³⁷

Come è noto, Wittgenstein si muove in una prospettiva anti-cartesiana. La sua critica del concetto di volontà ha cioè per obiettivo la confutazione dell'idea che l'Io sia una porta d'accesso privilegiata ai propri fenomeni mentali, a differenza dei soggetti esterni per i quali tali fenomeni custoditi nel nostro cervello sarebbero invece inaccessibili.

Wollheim trasporta questa stessa prospettiva, praticamente immutata, nell'ambito dell'estetica. Se dovessimo fare una parafrasi diremmo quindi che, per il filosofo, l'autore non è un soggetto privilegiato nella fruizione e interpretazione dell'opera da lui creata: la sua intenzione è espressa nell'opera allo stesso modo in cui la volontà di alzare un braccio si esprime nell'azione di alzare il braccio.

b) Le proprietà espressive.

Facciamo un primissimo bilancio. Attraverso l'analisi delle proprietà figurali Wollheim ha cercato di dimostrare che moltissime opere sono identificabili con comuni oggetti fisici, sebbene diano luogo a fenomeni percettivi specifici che non tutti gli oggetti sono in grado di suscitare. La dimostrazione risulta vera per una importante classe di elementi, pur non essendolo ancora per un altrettanto ampio insieme di cose che non godono di proprietà figurali, ma che egualmente definiamo arte: per esempio, i *ready-made*.

Le opere d'arte a contenuto rappresentativo sono identificabili con particolari fisici,

³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, op. cit., p. 210. Si vedano anche le pp. 211-212.

ma rispondono a una fenomenologia caratteristica che Wollheim condensa nel wittgensteiniano vedere-come. Un'obiezione contro l'uso del vedere-come, a cui il filosofo risponde, aiuta poi a distinguere la fenomenologia della rappresentazione da quella del cogliere somiglianze, confermando la dipendenza di quest'ultima nei confronti della prima.

Senza bisogno di mediazioni trascendenti, Wollheim riesce a spiegare come i fenomeni percettivi propri delle rappresentazioni siano generati dalla materialità di un certo tipo di oggetti. Rimane ora da affrontare un secondo problema, un problema che riguarda l'espressività delle opere d'arte.

La questione si presenta nella seguente forma: come riconosciamo l'angoscia espressa ne *L'Urlo* di Munch? Cioè, com'è possibile attribuire qualità espressive a cose inanimate, per loro natura mancanti di espressione? La difficoltà in questo caso non verte su un'apparente contraddizione tra proprietà concorrenti dello stesso genere, come nel caso delle attribuzioni figurali, quanto sulla incompatibilità tra genere (oggetti fisici) e attributo (proprietà espressive). Per chiarire meglio la differenza compariamo due esempi: tridimensionalità e bidimensionalità, pur potendo entrare in contraddizione tra loro, sono entrambe predicati associabili intrinsecamente alla materialità degli enti fisici, invece la facoltà di comunicare uno stato d'animo sembra appartenere solo alla sfera dei viventi, non a quella degli oggetti inerti.

Per aiutarci ulteriormente a capire il senso in cui si deve intendere il problema dell'espressività nella filosofia dell'arte, Wollheim fa un'osservazione fenomenologica fondamentale proprio a conclusione del suo ragionamento. Io credo sia utile partire proprio da lì.³⁸

Attribuire a un'opera d'arte l'espressione di uno stato d'animo non significa affatto sovrapporre una descrizione emotiva a un oggetto che potrebbe essere descritto anche in modo neutrale. Si legge in *Art and Its Objects*: di un oggetto «non c'è necessariamente una precedente descrizione in termini non-emotivi». E subito dopo: «non accade sempre che le cose che vediamo come espressive possiamo o potremmo vederle in qualche altro modo».³⁹ Il sentimento che vediamo espresso nell'opera non si associa ad essa per mezzo di un'interpretazione che avviene a posteriori nella coscienza, dopo che questa ha elaborato un insieme bruto di dati. Richiederebbe ad esempio un lavoro di astrazione

38 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., pp. 40-41.

39 Ivi.

molto faticoso osservare L'Urlo separandolo dal suo correlato angoscioso, e forse l'esercizio non sarebbe nemmeno utile a capire qualcosa di quel capolavoro. Al contrario, la tela di Edvard Munch, depurata dall'espressività, sarebbe un oggetto senza senso.

L'osservazione di Wollheim, bisogna dirlo, non è di per sé originale. Sembra anzi attraversare molti luoghi anche non omogenei della filosofia del XX secolo: dal paragrafo heideggeriano sulla comprensione in *Essere e Tempo*, alle Ricerche Filosofiche, in cui Wittgenstein distingue interpretazione, percezione e pensiero dal punto di vista del loro uso grammaticale.⁴⁰ Bersaglio comune alle due posizioni, ancora una volta, l'internalismo di stampo cartesiano che vede nell'Io il principio unificatore di stimoli sensibili neutri. A questa concezione viene contrapposta l'idea di una realtà che si presenta all'esperienza già come mondo, come totalità espressiva.

L'osservazione di Wollheim, si diceva, non è originale. Lo è piuttosto la sua applicazione in ambito estetico, applicazione attraverso cui si afferma che la dimensione emotiva è un carattere non dissociabile da un certo genere di opere.

Tale presupposto cambia per prima cosa la struttura stessa della domanda sull'espressività degli artefatti. La risposta che dobbiamo cercare, dice il filosofo, non ha la forma di una giustificazione, di una dimostrazione delle cause che rendono alcuni oggetti materiali connotati emotivamente. Ciò che dobbiamo cercare è invece un chiarimento del modo in cui usiamo il nostro linguaggio quando attribuiamo a qualcosa qualità espressive.

Esposta la giusta struttura della questione, Wollheim comincia a quindi rispondere prendendo in esame due concezioni dell'espressività degli artefatti che, sebbene sbagliate, contengono degli indizi verso una teoria finalmente corretta dell'espressività. La prima è fatta risalire a Eugène Véron, pensatore e storico francese vissuto nel XIX secolo, autore del volume positivista *L'esthétique*.⁴¹ A lui Wollheim attribuisce l'idea che le opere d'arte siano espressive poiché prodotte dall'artista nello stato d'animo corrispondente a quello espresso dall'oggetto. Di contro, la seconda concezione individua l'espressività delle opere d'arte nella loro capacità di causare un determinato

40 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga 1927; tr. it. Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, in particolare pp. 182-188. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, op. cit. Si veda anche Luigi Perissinotto, *Le vie dell'interpretazione nella filosofia contemporanea*, Laterza, Bari 2002.

41 Eugène Veron, *L'esthétique*, Reinwald, Parigi 1890.

sentimento nell'animo dello spettatore. Rappresentante di questa teoria è I.A. Richards, critico letterario e fondatore del cosiddetto New Criticism.⁴²

Entrambe le posizioni commettono, specularmente, lo stesso identico errore: rendono l'espressività un fatto esteriore all'oggetto che dovrebbe veicolarla, facendola così dipendere da una disposizione d'animo interiore dell'artista oppure dello spettatore. Uno stato d'animo che, in quanto interiore, è appunto inverificabile.

Nel primo caso, che riguarda l'artista, si presentano subito una serie di difficoltà pratiche. Per dirne una, molta arte contemporanea - ma non solo - è prodotta attraverso la delega a operai e assistenti: come essere certi che, mentre lavorano, i sentimenti di queste persone siano uguali a quelli provati dall'autore dell'opera in fase di progettazione? Ammesso poi che a questi problemi particolari si possa trovare soluzione, ecco un'obiezione ancor più stringente: se un oggetto d'arte dipendesse dal sentimento con cui è stato creato, esso diventerebbe solo un mezzo per fare inferenze circa la vita del suo creatore. La biografia dell'artista assumerebbe un ruolo primario rispetto alla critica d'arte vera e propria. In questa prospettiva infatti, sarebbe l'artista l'unico soggetto a poter garantire la coincidenza tra l'artefatto e il sentimento provato durante la sua produzione. Dovremmo forse imparare a leggere nella mente di ogni autore per essere sicuri del senso emotivo delle sue opere d'arte?

Venendo invece al secondo caso, che riguarda i sentimenti dello spettatore, quante scolaresche svogliate sono transitate per i musei del mondo senza provare emozione di fronte ai capolavori esposti? Innumerabili. Ma basta davvero un manipolo di studenti un po' rozzi per mettere in discussione le qualità emotive di capolavori d'ogni epoca e provenienza?

Tanto alla versione di Véron quanto a quella di Richards va imputato l'errore di postulare - tra lo stato d'animo dell'artista e la forma dell'artefatto, oppure tra questa e il sentimento dello spettatore - un rapporto di causalità diretta. L'opera diventa così solo un segno che rinvia a una disposizione nascosta o potenziale di un soggetto separato. Wollheim cerca invece di formulare una teoria che descriva l'espressività come una proprietà dell'oggetto, intrinseca e manifesta.

È chiaro che le tesi di Véron e Richards sono del tutto inconsistenti. Combinate assieme però, sembrano acquisire un grado di verità che manca loro del tutto se prese

42 I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, London 1924; tr. it. Elio Chinol, *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1961.

separatamente. Wollheim lo sottolinea attraverso un esperimento mentale strutturato come una dimostrazione per assurdo. Premessa: si è detto che né il sentimento provato dall'artista, né quello dello spettatore possono essere criteri adeguati per spiegare l'espressività di un'opera d'arte. Eppure consideriamo l'ipotesi opposta. Pensiamo a un'oggetto che sia stato prodotto nel mezzo di un gioco, in circostanze del tutto fortuite, e che tale oggetto non susciti la minima emozione in nessuna delle persone che arrivano a guardarlo. Immaginiamo poi che di quest'oggetto qualcuno dica: «quest'opera esprime un profondo dolore esistenziale». L'affermazione sarebbe giustificata? Lo sarebbe se si dicesse la stessa cosa riferendosi a un'intera classe di oggetti con le medesime caratteristiche? Risposta: sembrerebbe proprio di no, non si potrebbe accettare una dichiarazione simile nemmeno se a pronunciarla fosse Harald Szeemann in persona. Ciò porta ad ammettere che le emozioni dello spettatore e quelle dell'artista giocano comunque un proprio ruolo nella teoria dell'espressività delle opere d'arte, anche se tale ruolo sarà diverso rispetto a quanto sostenuto dalle posizioni filosofiche finora messe in campo.

Ripartiamo allora dal nostro esperimento mentale per interrogarci su quali novità suggerisca rispetto alle tesi di Véron e Richards. Per cominciare, Wollheim fa notare che la prima situazione descritta nell'esperimento - quella che riguarda una singola opera - appare empiricamente meno accettabile dell'altra - quella che si riferisce a un'intera classe di oggetti. In questo secondo caso infatti, a differenza del primo, un certo numero di eccezioni può essere ammesso: la frase “i dipinti di Jackson Pollock sono eseguiti in uno stato di agitazione e trasmettono lo stesso stato d'animo al pubblico che li guarda” è una generalizzazione corretta, sebbene alcune tele di Pollock non siano state prodotte in uno stato d'animo agitato e ci sia tra il pubblico qualcuno che le trovi armoniose. Volendo da ciò far seguire un principio più generale, Wollheim constata: non si può affermare che una classe di oggetti esprima una certa emozione a meno che «la maggior parte di essi, o alcuni di essi, o un buon campione di essi [...] non sia stato prodotto all'interno di, né sia produttivo di tale emozione».⁴³

Di certo la conclusione raggiunta è vaga: quant'è esattamente “la maggior parte”, “abbastanza”, “un buon campione” per una classe di oggetti?⁴⁴ Se si considera però

43 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 36.

44 L'argomento sembra avere la forma del cosiddetto paradosso del calvo attribuito a Eubulide di Mileto e riportato in Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, Bompiani, Milano 2005, II § 108, pp. 259-260.

accettabile questa relativa vaghezza, si ottiene un vantaggio considerevole sulle teorie di Véron e Richards. Esse hanno infatti il grande difetto di essere fondate su asserzioni categoriche del tipo “*tutte* le opere d'arte sono espressive in quanto prodotte in, o produttive di, una certa emozione”. Proprio la loro categoricità le rende confutabili anche da un singolo controesempio: in questo consiste la loro fragilità. Di contro, il principio che Wollheim ricava dall'esperimento mentale ha un carattere che potremmo definire statistico - è valido nella maggior parte dei casi, non in tutti – ed è tale da farlo resistere a un buon numero di eccezioni alla regola.

Nella sua variante, il filosofo non cambia i criteri di espressività individuati dalle teorie precedenti. La sua attenzione rimane concentrata sugli stati psichici dell'artista e degli spettatori. A cambiare è invece la grammatica delle attribuzioni in cui i criteri sono implicati: proposizioni con valore categorico vengono sostituite da proposizioni con valore statistico, di perlopiù.

Come abbiamo sottolineato, Wollheim non è interessato a fornire una dimostrazione, quanto a chiarire delle strutture linguistiche. Lo slittamento che il filosofo fa compiere alla teoria - da asserzioni categoriche ad asserzioni di genere meno vincolante - aiuta a definire in che senso attribuiamo espressività a una classe di oggetti d'arte, ma ancora non spiega come le stesse attribuzioni si applichino alle singole opere. Ancora non spiega cioè come possano generarsi, ed essere giustificate, delle eccezioni alla norma. Il punto è particolarmente importante poiché non si dà che un principio sia vero in generale ma non lo sia nei suoi casi particolari, a meno di «non poter spiegare perché viene fatta questa distinzione».⁴⁵

In questo frangente, spiegare la distinzione significa chiedersi a che condizioni sia accettabile dire «l'opera X suscita l'emozione Y» benché X non soddisfi le condizioni che valgono in generale, benché X non produca o sia stata prodotta in quella certa emozione. Per la seconda volta, la strategia seguita per risolvere la difficoltà consiste in uno slittamento grammaticale, uno slittamento che ammorbidisce le condizioni categoriche definite da Véron e Richards:

Sembra, grosso modo, che vi siano due linee di pensiero che, se seguite, ci permetterebbero di riconoscere tale espressività. Potremmo pensare: “Benché la persona che ha fatto questo oggetto non provasse dolore quando l'ha fatto, questa è

45 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 36.

comunque quella sorta di cose che io farei se provassi dolore...”. Oppure potremmo pensare: “Benché io non provi dolore quando guardo questo qui e ora, sono comunque sicuro che in altre circostanze lo proverei...”. Ora, se è giusto pensare che siano queste le considerazioni da fare, possiamo incominciare a vedere alcune ragioni della nostra distinzione tra caso particolare e caso generale.⁴⁶

Le asserzioni categoriche e le condizioni necessarie si trasformano, nella versione di Wollheim, in asserzioni e condizioni ipotetiche. Viene quindi a cadere il rapporto di causalità diretta che era stato postulato nelle teorie di Véron e Richards tra lo stato psichico dell'artista, la forma dell'opera d'arte e l'emozione dello spettatore.

Un'altra differenza fondamentale: ciascuna delle teorie precedenti considerava solo un lato del triangolo artista - opera – spettatore. Véron si concentrava sulla relazione tra il primo e il secondo termine, mentre Richards sul rapporto tra il secondo e il terzo. In *Art and Its Objects* invece i tre elementi vengono considerati nella loro complessa rete di interazioni.

Proprio su questa rete si basa l'ultimo slittamento grammaticale che Wollheim fa compiere al proprio concetto di espressività. Una prima, facile constatazione per seguire il ragionamento del filosofo è la seguente: se artista, opera e spettatore non sono legati da un rapporto di causalità diretta, essi devono avere necessariamente anche un certo grado di indipendenza reciproca. Può capitare allora che un artista lavori a un'opera per esprimere dolore, ma che, una volta finita, l'opera non susciti nello spettatore il dolore sperato, nemmeno nella forma ipotetica che è stata appena introdotta. Si può dare insomma il caso in cui i due criteri dell'espressività al centro della teoria di Wollheim divergano. Come giustificarlo? Come influisce la loro divergenza sulla concezione dell'espressività nell'arte?

La risposta, per Wollheim, è di nuovo linguistica. La divergenza infatti non fa che rendere palese quanto il concetto di espressione sia complesso. La sua complessità deriva dal fatto che la nozione sembra dividersi equamente tra due soggetti indipendenti, l'artista e lo spettatore, e che proprio per questo si possano individuare, attraverso l'analisi, due significati distinti di parole come “espressività”, “esprimersi”, etc. Da un lato l'espressione è qualcosa che scaturisce in maniera diretta da un certo stato emotivo, come una sorta di secrezione interiore: definiremo allora “espressione

46 Ivi.

naturale” questa prima accezione della parola - l'artista che lavora a un'opera sembra essere vicino a questo modo di intendere il termine. Dall'altro lato chiamiamo espressione qualcosa che sembra combaciare o corrispondere in modo manifesto a un certo stato d'animo che proviamo o abbiamo provato nella nostra vita: risponde per esempio a questo secondo significato una canzone romantica che ci ricorda il nostro primo amore anche se lui o lei ci ha lasciato da molti anni. Questo secondo significato, che sembra riguardare la fruizione dello spettatore e somigliare all'idea di isomorfismo, viene denominato da Wollheim “corrispondenza”. Ora, malgrado le due nozioni di espressione siano distinte nell'analisi logica, nella pratica esse interagiscono più o meno intensamente. Wollheim conclude da ciò che l'espressività è la relazione tra espressione ed espresso, espressione naturale e corrispondenza. Quando le due nozioni arrivano a combaciare, si potrà dire che un'opera è appropriata o adeguata rispetto alla sua espressività.

Siamo così arrivati alla fine di questa lunga analisi delle proprietà espressive. Abbiamo assistito a tre spostamenti grammaticali che hanno precisato in che senso attribuiamo stati psichici caratteristici dell'essere umano a oggetti inanimati come le opere d'arte. Dapprima è stato considerato un caso generale, riferito a una classe di elementi, e si è stabilito il valore statistico delle attribuzioni che lo riguardano: una classe può dirsi espressione di uno stato d'animo x solo se un consistente numero dei suoi membri è espressivo di x . Poi ci si è domandati come giustificare le eccezioni al caso generale ed è stata introdotta la forma ipotetica dei criteri di espressività che influenzano l'opera d'arte: l'artista produce l'opera y espressione del sentimento x “come se” egli stesso provasse il sentimento x , mentre lo spettatore riconosce che “se” provasse il sentimento x produrrebbe oggetti simili a y . Infine è stata dichiarata l'indipendenza dei due criteri chiamati in causa - espressione ed espresso - distinguendo due significati indipendenti dell'espressività - espressione naturale e corrispondenza - di cui è stata analizzata la stretta correlazione.

Wollheim si cura di precisare che i tre passaggi non sono da intendere in senso storico, come se avvenissero in successione nella nostra mente, ma in senso logico, analitico. Normalmente infatti l'espressività di un'opera è un fatto che ci colpisce in modo immediato e unitario, senza che sia disponibile un'interpretazione alternativa e magari neutrale di ciò che ci capita davanti agli occhi.

A questo punto, il risultato raggiunto permette di trarre due conclusioni finali sul posto che le proprietà espressive occupano nell'impianto di *Art and Its Objects*. La prima osservazione concerne il confronto con Joseph Margolis riguardo la fisicità delle opere d'arte, un confronto che rende palesi alcune divergenze importanti tra le due prospettive. Wollheim conclude infatti che non c'è alcun motivo per non compiere, in certi casi specifici, l'identificazione tra opere d'arte e oggetti materiali: opera e oggetto coincidono, sono tutt'uno. In questo senso, l'analisi delle proprietà espressive va a sommarsi a quella condotta sulle proprietà figurali e risulta nettamente in contrasto con la posizione di Margolis.

La seconda osservazione ha invece carattere più generale. Abbiamo visto che la teoria esposta in *Art and Its Objects* permette di definire l'espressività come una caratteristica intrinseca e manifesta dell'opera d'arte, non dipendente da elementi come le disposizioni interiori dell'artista o degli spettatori. Similmente a quanto avviene durante la trattazione delle proprietà figurali quindi, ad essere contrastata è una visione soggettivista dell'arte e dell'esperienza estetica, una visione che condanna l'arte a essere il prodotto di un processo mentale interno e insondabile che avviene nelle menti degli artisti o degli spettatori. Se un'opera d'arte non viene compresa, due sono le possibilità: o l'artista non è abbastanza bravo, o lo spettatore non è abbastanza competente. In entrambi i casi, è solo questione di padroneggiare un uso, destreggiarsi in un gioco fatto di forme e materiali.

Un (forse troppo breve) commento.

L'obiettivo è raggiunto: l'analisi delle proprietà figurali e delle proprietà espressive ha dimostrato che non c'è contraddizione nell'identificare, in certi casi, opere d'arte e oggetti materiali. Prima però di avviarmi alla conclusione e provare finalmente a tracciare alcune analogie tra il pensiero di Joseph Margolis e Richard Wollheim, vorrei trattenere l'attenzione ancora per un momento su quest'ultimo. Vorrei portare a termine un commento che esula dal confronto diretto tra i due filosofi, ma che credo possa essere utile a capire alcuni punti fondamentali di *Art and Its Objects*. E con i punti fondamentali anche alcuni problemi.

Lo studio delle proprietà emotive è centrale nella teoria di Wollheim non solo perché molti temi lì introdotti verranno sviluppati nell'arco di tutto il libro, ma anche

perché mi sembra cominciare lì, implicitamente, quell'avvicinamento tra arte visiva e linguaggio verbale a cui viene dedicata la parte finale del saggio.⁴⁷ Anche se non viene dichiarato esplicitamente, è infatti durante l'analisi delle proprietà emotive che per la prima volta Wollheim associa una caratteristica del linguaggio al contesto dell'estetica. In linguistica, questa caratteristica viene chiamata *distanziamento*. Diamone una definizione.

Per distanziamento si intende la capacità che i parlanti hanno, attraverso la lingua, di riferirsi a cose, situazioni o stati mentali che non sono immediatamente presenti qui e ora, ma che possono esistere o accadere altrove, nel passato, nel futuro, nel dominio del possibile o dell'impossibile. Un altro modo per descrivere la stessa qualità è sottolineare che le attività linguistiche sono libere da stimoli, non vengono cioè causate o attivate da fattori esterni, come potrebbe invece accadere per uno starnuto provocato da un'allergia. Le proposizioni del linguaggio sono indipendenti dal contesto della loro enunciazione: ciascuno di noi può dire cosa farebbe tra un anno se fosse il curatore della Biennale di Venezia, pur non essendo stato chiamato a svolgere questo compito.

Proprio per la sua basilarità, il distanziamento è la condizione di tutte le altre proprietà linguistiche e anche ciò che distingue gli esseri umani dalle altre specie animali.⁴⁸ Dall'analisi appena conclusa delle proprietà espressive è chiaro che Wollheim cerca di attribuire ai fenomeni artistici questa stessa caratteristica. La forma ipotetica che assumono i due criteri individuati per l'espressività è volta proprio a sganciare la creazione dell'opera d'arte da qualsiasi influenza contestuale. Il tono emotivo di un artefatto non dipende infatti né dallo stato psichico dell'artista durante il processo di creazione, né dalla disposizione d'animo dello spettatore mentre contempla l'opera finita. Ad esempio: nello stesso modo in cui io posso scrivere di Joseph Margolis senza che questi sia seduto al mio fianco, così uno scultore sarà in grado di forgiare un bronzo che esprima la brutalità dell'essere umano senza essere brutale a sua volta, senza dover sentire dentro di sé il sentimento corrispondente alla sua opera.

Il passaggio sembra banale, eppure serve a contrastare, come abbiamo visto, molte teorie che sostengono esista una causalità diretta tra espressione ed espresso. Accanto ai nomi forse non troppo celebri di Véron e Richards, nel gruppo si colloca anche un pezzo da novanta della filosofia del '900: Benedetto Croce, il quale identifica l'opera d'arte

47 Ibidem, pp. 113-119.

48 Raffaele Simone, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Roma-Bari 1990.

nell'intuizione scaturita dalla mente dell'artista.⁴⁹

Il passaggio è inoltre rilevante per un secondo motivo. Attraverso di esso l'arte si allontana dall'ambito della psicologia e dallo studio della percezione per muovere il primo passo verso una prospettiva eminentemente semiotica. Sostenere infatti che le opere d'arte sono create in modo indipendente da stimoli contestuali, significa sostenere che esse veicolano, tramite gli oggetti con cui sono identificate, significati di per sé autonomi e manifesti. Le opere d'arte guadagnano così la giusta centralità nel campo dell'estetica poiché non dipendono in alcun modo dalle biografie degli artisti o degli spettatori, ma solo dalla propria forma esteriore.

Che lo studio delle proprietà espressive segni per Wollheim un primo avvicinamento tra arte visiva e linguaggio è suggerito anche dalla struttura con cui è posto il problema dell'espressività in *Art and Its Objects*. Il rapporto tra artista e spettatore, e la questione di come possano trasmettersi dei significati emotivi attraverso un oggetto materiale, non può non far tornare in mente quel famoso coleottero che nelle Ricerche Filosofiche serve a Wittgenstein per descrivere il linguaggio e confutare l'idea che emozioni, sentimenti e stati d'animo vadano pensati come "oggetti interiori":

Se dico di me stesso che soltanto dalla mia personale esperienza io so che cosa significa la parola «dolore», - non debbo dire *la stessa cosa* anche agli altri? E come posso generalizzare quest'unico caso in maniera così irresponsabile?

Ora qualcuno mi dice di sapere che cosa siano i dolori soltanto da se stesso!
___ Supponiamo che ciascuno abbia una scatola in cui c'è qualcosa che noi chiamiamo «coleottero». Nessuno può guardare nella scatola dell'altro; e ognuno dice di sapere che cos'è un coleottero soltanto guardando il *suo* coleottero. - Ma potrebbe ben darsi che ciascuno abbia nella sua scatola una cosa diversa. Si potrebbe addirittura immaginare che questa cosa mutasse continuamente. - Ma supponiamo tuttavia che la parola «coleottero» avesse un uso per queste persone! - Allora non sarebbe quello della designazione di una cosa. La cosa contenuta nella scatola non fa parte in nessun caso del gioco linguistico; nemmeno come un *qualcosa*: infatti la scatola potrebbe anche essere vuota. [...]

Questo vuol dire: se si costruisce la grammatica dell'espressione di una sensazione secondo il modello 'oggetto e designazione', allora l'oggetto viene escluso dalla considerazione, come qualcosa di irrilevante.⁵⁰

49 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., pp. 43-48 e 100-102.

50 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, op. cit., § 293, pp. 132-133.

Qualcosa ci suona familiare? I coleotteri nella scatola sembrano proprio corrispondere agli stati psichici dell'artista e dello spettatore così come sono descritti nelle teorie che Wollheim ha confutato. Affermare, per esempio, che il tono emotivo di un'opera è dato dall'emozione del suo autore mentre la crea (Véron) non è diverso dal pensare che qualcuno sappia cosa sia il dolore “soltanto da sé stesso”. In entrambi i casi si crede infatti che un'interiorità oscura e inaccessibile attribuisca o produca significati emotivi in modo eminente o esclusivo. In entrambi i casi si crede peraltro che solo una piccola percentuale di questi significati possa essere tradotta in una forma percepibile dall'ascoltatore o dallo spettatore.

A confermare i debiti che Wollheim paga a Wittgenstein in tema di teoria dell'espressività c'è anche la nota conclusiva del paragrafo 18 di *Art and Its Objects*, che sulle prime sembra un po' oscura:

Quando attribuiamo a un oggetto naturale o a un artefatto un significato espressivo, tendiamo a vederlo alla stregua di un corpo: ossia tendiamo ad accreditargli un aspetto particolare che reca una marcata analogia con qualche aspetto che assume il corpo umano e che è costantemente congiunto con uno stato interno.⁵¹

Dal momento che in tutto il libro il tema non verrà sviluppato oltre, è difficile stabilire il significato di queste sintetiche frasi. Senza dubbio si riferiscono agli esperimenti condotti nell'ambito della Gestaltpsychologie a partire dagli anni '40. Viene in mente in particolare lo studio di Heider e Simmel sul comportamento apparente, in cui si dimostra che gli esseri umani, date certe condizioni, non possono fare a meno di attribuire significati emotivi a oggetti inanimati.⁵² Ma al di là del riferimento alla psicologia, io credo si possa trovare un significato più propriamente filosofico alle parole di Wollheim, e ciò proprio nel confronto con Wittgenstein. Il paragone con il paragrafo 225 di *Zettel*, ad esempio, mi sembra poterci illuminare:

51 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 40.

52 Fritz Heider, Marianne Simmel, *An Experimental Study on Apparent Behavior*, in *The American Journal of Psychology*, vol. 57 n. 2, University of Illinois Press, Chicago 1944, pp. 243-259. Nell'esperimento che dà fondamento allo studio si osserva che, in condizioni normali, il semplice movimento di figure geometriche su un piano viene interpretato come “l'aggressione” di un triangolo più grande ai danni di un triangolo più piccolo.

I moti dell'animo si *vedono* [...]. Non si vedono i movimenti del volto e si inferisce (come il medico che fa una diagnosi) alla gioia, al dolore, alla noia. Si descrive immediatamente il suo volto come addolorato, raggianti di felicità, annoiato [...]. Il dolore è personificato nel volto, si vorrebbe dire.⁵³

Grazie al confronto col passo di *Zettel* vediamo che Wollheim, al paragrafo 18 del suo libro, non sta istituendo un'analogia tra l'opera d'arte e il corpo umano nello stesso modo in cui lo fa Margolis. Wollheim non sta cercando di trovare categorie logiche che spieghino appropriatamente come la cultura emerge dalla natura, il capolavoro dalla materia, il pensiero dai neuroni. Sta piuttosto sostenendo che, nel contesto dell'arte, l'opera sostituisce l'emozione che esprime così come un urlo di dolore sta per il dolore provato dal soggetto che lo grida.

Per riconoscere l'espressione di un sentimento non serve postulare che chi lo esprime abbia un'interiorità, serve piuttosto conoscere un vocabolario emotivo, e per conoscerlo si intende che bisogna saperlo usare, padroneggiare. È su questo punto che si fonda una delle dimostrazioni più convincenti a favore della compatibilità tra oggetti inanimati ed espressività.

Sempre nella direzione tracciata da Wittgenstein va infine l'osservazione con cui in *Art and Its Objects* si chiude lo studio delle proprietà espressive. Lo ricordiamo: non è affatto possibile, se non a prezzo di molti sforzi, vedere un artefatto in maniera non emotiva. Come a dire, il significato espresso dall'opera è in qualche modo già lì, non è dettato dall'interpretazione di una coscienza che scruta un coleottero dentro la propria scatola. Il significato appare all'interno di un universo di segni che è esteriore e manifesto.

Si badi bene, ciò non vuol dire credere che tutta l'arte sia facile e immediatamente accessibile. Significa solo che gli sforzi necessari a comprenderla non devono essere rivolti verso l'interpretazione di una qualche forma interiore. L'interiorità non risponderà mai ai nostri interrogativi sull'arte.

Nonostante queste assonanze, non sarebbe nemmeno giusto concludere che la filosofia di Wollheim sia solo un'ortodossa traduzione delle Ricerche Filosofiche nel campo dell'estetica. Anzi, il grado di aderenza al loro dettato è un punto che può essere

⁵³ Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, a cura di G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1967; tr. it. Mario Trinchero, *Zettel*, Einaudi, Torino 1986, § 225. Cfr. Luigi Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 109-113.

discusso ulteriormente.

Di certo abbiamo constatato che in *Art and Its Objects* vengono esplicitamente presi in prestito dei concetti conati da Wittgenstein e adattati al contesto dell'arte. Il vedere come è uno di questi. Inoltre, in una parte fondamentale del saggio che però non tratterò per esteso in questo capitolo, Wollheim dichiara che l'arte deve essere considerata una forma di vita - una Lebensform, per usare il termine tedesco delle Ricerche filosofiche.⁵⁴

Usando il concetto di Lebensform, ancora una volta il filosofo ribadisce che l'arte è un'istituzione sociale e storica, fatta di mezzi, pratiche, consuetudini e ruoli codificati. Solo in quanto tale deve e può essere compresa e studiata. Senza l'istituzione 'Arte', al contrario, un artefatto non potrebbe essere riconosciuto come un oggetto dotato di qualità artistica: mancherebbe il contesto d'uso che definisce il significato di 'artisticità'. Questo principio generale può essere poi esteso ai casi particolari, e, tra questi, al caso dell'espressione. Più che con un sentimento privato, rappresentare uno stato d'animo attraverso un'opera ha allora a che fare con la prassi dell'istituzione storica e sociale che noi chiamiamo Arte.

Queste le corrispondenze con la filosofia del secondo Wittgenstein. Ma c'è anche un altro lato della medaglia. Nella spiegazione delle proprietà espressive, Wollheim non rinuncia a proporre un modello dei processi psichici che occupano la mente dell'artista e dello spettatore. Ricordiamo infatti che i criteri di espressività individuati dal filosofo rispondono a due linee di pensiero formulate come segue. La prima: “Benché la persona che ha fatto questo oggetto non provasse X quando l'ha fatto, questa è comunque quella sorta di cose che io farei se provassi X”. La seconda: “Benché io non provi X quando guardo questo qui e ora, sono comunque sicuro che in altre circostanze lo proverei”. Come è evidente, la formulazione dell'enunciato è basata, seppur in forma ipotetica, su una sorta di riconoscimento o immedesimazione con un altro soggetto oppure con un me stesso del passato o del futuro. L'enunciato è fondato insomma su un pensiero che viene postulato, ma che non può essere mai verificato: è prodotto da una mente a cui non ho accesso perché non è la mia. Questa impostazione sembra cozzare nettamente con l'idea che tutti i significati attribuibili a un artefatto debbano essere trovati non nella mente di qualcuno, ma nell'evoluzione delle forme di vita che costituiscono l'arte come istituzione sociale.

⁵⁴ Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 93.

C'è forse un modo per risolvere questa sovrapposizione di prospettive. Si potrebbe dire che i due criteri individuati da Wollheim sono una sorta di soluzione provvisoria, una soluzione con valore euristico che viene avanzata prima di introdurre il concetto di 'forma di vita' nell'argomentazione. In fin dei conti, è lo stesso Wollheim a dichiarare che quel passaggio della teoria non va inteso in senso storico, ma come «una ricostruzione filosofica di una parte del nostro linguaggio».⁵⁵

Non bisogna dimenticare però che Wollheim è un esperto lettore di molta filosofia continentale, soprattutto della psicoanalisi freudiana.⁵⁶ L'ipotesi che possano entrare in gioco dei sentimenti inconsci nella fruizione di un'opera d'arte è presente in molti punti di *Art and Its Objects* e non manca all'appello nella trattazione delle proprietà espressive.⁵⁷ Uno dei difetti che vengono imputati alle teorie sia di Véron che di Richards è proprio quello di non contemplare la possibilità che l'artista e lo spettatore entrino in contatto con i propri sentimenti in modi indiretti, inconsapevoli. Secondo il filosofo, l'azione dell'inconscio ammorbidirebbe invece alcune difficoltà che affliggono questo genere di prospettive filosofiche, avvicinandole alla propria. Abbiamo visto, per esempio, che rappresenta una grave contraddizione per la teoria di Richards l'esistenza anche di una sola persona che non provi il sentimento attribuito all'opera di cui è spettatrice. Ebbene, il fatto sarebbe invece giustificato ammettendo che quello spettatore provi per l'opera il sentimento corretto a un livello inconscio della sua psiche. Al di là che quest'ipotesi regga da un punto di vista filosofico, mi sembra un indizio sufficiente per concludere che Richard Wollheim non è un anti-mentalista radicale quanto lo è Ludwig Wittgenstein. Anzi, la sua filosofia deve essere interpretata come un continuo tentativo di mediazione tra due istanze divergenti: da un lato l'esternalismo semantico, dall'altro la volontà di comprendere i processi mentali che guidano l'atteggiamento estetico. Da un lato la semiotica, dall'altro l'esperienza e i suoi vissuti psichici.

SIMILITUDINI: MARGOLIS E WOLLHEIM A CONFRONTO.

Sono arrivato alla fine di questo affondo nelle filosofie di Joseph Margolis e Richard Wollheim, due pensatori che molto hanno contribuito allo studio analitico dell'estetica e della teoria dell'arte. Come ho dichiarato all'inizio, non mi sono

⁵⁵ Ibidem, p. 41.

⁵⁶ Cfr. Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1974.

⁵⁷ Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 37-38.

avventurato in una trattazione complessiva del loro pensiero, ma ho preferito restringere il campo d'indagine al modo in cui entrambi utilizzano due specifiche categorie ontologiche - *type* e *token* - per descrivere la natura delle opere d'arte.

Questo particolare punto di vista mi è sembrato interessante per due motivi. Da un lato Margolis e Wollheim sono stati i primi ad applicare tipi e occorrenze al campo dell'estetica: si può dire lo abbiano fatto per rispondere ai due cambiamenti che più hanno segnato l'arte nel XX secolo, cioè l'invenzione del *ready-made* e la diffusione massiccia di forme d'arte riproducibile. Dall'altro lato lo studio di queste due categorie così strettamente correlate mi ha permesso di inquadrare sotto un'unica lente i punti salienti di entrambe le teorie e di arrivare a considerazioni di ordine più generale.

Certo, tra Margolis e Wollheim esistono delle differenze sostanziali. La più rilevante consiste sicuramente nel fatto che il primo interpreta tutti i fenomeni artistici, nessuno escluso, come occorrenze di tipi, mentre il secondo è disposto ad ammettere che alcuni artefatti siano identificati con gli oggetti che li incarnano.

Per tirare le somme di quanto fin qui esposto però, vorrei ora concentrarmi solo su quegli elementi che rendono simili e omogenee le tesi di Wollheim e Margolis. Nonostante le due prospettive siano divergenti sotto molti aspetti, esse condividono infatti una visione di fondo che le rende parte di uno stesso orizzonte filosofico.

Per prima cosa, ad essere simile è la funzione che le categorie *type* e *token* ricoprono all'interno di entrambe le teorie, una funzione che potremmo chiamare ordinatrice. Ruolo primario è quello di fornire un criterio di individuazione alle opere d'arte, in particolare a quelle riproducibili in più esemplari. Tipi e occorrenze servono in questo caso a motivare perché accada che oggetti diversi siano concepibili come manifestazioni della stessa entità. Grazie alla postulazione di un *type*, per esempio, possiamo dire che una certa esecuzione al pianoforte è la tal sonata di Mozart, anche se questa avviene molti secoli dopo la morte del grande compositore austriaco.

Proprio a partire dalle diverse modalità con cui un tipo può stare in relazione alle proprie occorrenze, sia Margolis che Wollheim costituiscono una classificazione dei principali generi artistici: i componimenti letterari si distinguono per avere una occorrenza primaria, i brani musicali una notazione, e così via. Inoltre, un'altra tassonomia può essere ricavata sulla base della minore o maggiore somiglianza tra le occorrenze di uno stesso tipo: gli esemplari di una statua in bronzo devono essere

pressoché identici, mentre un'opera lirica scritta nel XIX secolo potrà essere allestita sia con scenografie e costumi d'epoca così come con adattamenti contemporanei. Nel linguaggio comune ciò equivale a ordinare le opere d'arte e i generi in cui sono inquadrati secondo il maggiore o minor grado di interpretazione lasciato all'esecutore.

Margolis e Wollheim non danno una connotazione metafisica ai tipi. Si limitano a dichiarare che si tratta di entità logiche con funzione euristica distinte sia dalle classi che dagli universali: una natura, quella dei tipi, che sembra avere a che fare più che altro col funzionamento del nostro linguaggio.⁵⁸ Quanto alle occorrenze invece, Margolis ribadisce la loro natura logico-euristica, mentre Wollheim è propenso ad identificarle tutte con oggetti fisici.

Al di là delle implicazioni ontologiche delle due teorie, emerge un approccio che non è normativo, bensì descrittivo del modo in cui la pratica artistica si dà alla nostra esperienza. In gergo filosofico questo approccio è stato definito “classificatorio” poiché si pone l'obiettivo di comprendere e sistematizzare la totalità dei fenomeni artistici senza fornirne un giudizio qualitativo. Nelle sue maglie ricadono dunque non solo i capolavori, ma anche le opere brutte, di scarso valore storico o amatoriali.⁵⁹

Più che al concetto di arte in sé e per sé, la centralità della distinzione *type/token* denota un interesse rivolto agli oggetti, alle opere prodotte o producibili. Come abbiamo visto, questo è il risultato di un cambiamento fondamentale nel modo di intendere il problema filosofico dell'estetica.

Per prima cosa, viene riconosciuta l'impossibilità di rispondere alla domanda socratica “che cos'è l'arte?”. Tale difficoltà non è data tanto da un limite del ragionamento, quanto dalle intrinseche caratteristiche della pratica artistica. Seguendo l'impostazione dettata da Morris Weitz infatti, Margolis e Wollheim riconoscono che l'arte si caratterizza per essere un concetto aperto, cioè storico e in continua evoluzione. Uno dei compiti che gli artisti si sono dati, massimamente a partire dal XX secolo,

58 Nella Stanford Encyclopedia of Philosophy si avanza l'ipotesi che Wollheim conferisca ai tipi un'esistenza ideale, à la Frege. Tale ipotesi viene avanzata sulla base del fatto che i *type* condividerebbero con le proprie occorrenze proprietà spaziali: in *Art and Its Objects* viene scritto ad esempio che la Union Jack *type* è rettangolare, come tutte le sue occorrenze. A me sembra invece che, almeno per quanto riguarda il saggio in esame, Wollheim sia molto accurato nel distinguere un piano logico-linguistico dal piano ontologico. Lo si vede nel modo in cui imposta la domanda sull'oggettualità delle opere d'arte a cui si riferisce la nota 15 di questo capitolo. Cfr. Stanford Encyclopedia of Philosophy, *History of the Ontology of Art*, 06/05/2013 [27/05/2016], <<http://plato.stanford.edu/entries/art-ontology-history/>>.

59 Cfr. George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

sembra essere proprio quello di evidenziare questa caratteristica, mettendo in discussione tutte le definizioni normative subite dalla propria disciplina.

Constatato quindi che l'arte è soggetta a una continua riformulazione dei propri limiti, capisaldi e condizioni, è d'obbligo un cambiamento nella struttura della domanda riguardo la natura dell'arte. Lo dice bene Wollheim:

Quanto detto in questo saggio basta a suggerire che la nostra speranza iniziale di far emergere una definizione dell'arte, o dell'opera d'arte, era eccessiva [...]. Tuttavia potrebbe anche darsi che sia più fruttuoso, e più realistico, ricercare non una definizione, ma un metodo generale per identificare le opere d'arte [...].⁶⁰

I criteri di individuazione forniti da *type* e *token* vanno certamente visti come un passo preliminare verso la formulazione di questo metodo.

Un altro passo, che anche Margolis non manca di compiere, è di dare al metodo cui la filosofia dell'arte aspira una forma induttiva: poiché un concetto non contraddittorio di arte non è disponibile - non lo è al momento presente e forse non lo sarà mai - ogni osservazione andrà fatta a partire da ciò che si conosce con certezza, cioè dagli oggetti che con certezza riconosciamo come artefatti sebbene non sappiamo il perché. La filosofia dell'arte ha dunque il compito di distinguere e analizzare i modi in cui il proprio oggetto di studio si manifesta a partire dalle entità concrete e percepibili che ricadono sotto di esso.

Abbiamo detto, chiosando Aristotele, che l'arte si dice in molti modi e di molte cose diverse, e proprio a partire da questa apparente incoerenza dell'insieme bisogna iniziare a lavorare. L'aristotelismo alla base delle teorie di Margolis e Wollheim ha una conseguenza importante. Non permette che venga data alcuna definizione funzionale dell'arte. Si dicono infatti funzionali quelle definizioni che identificano un oggetto o un concetto in base allo scopo, alla funzione appunto, per cui l'oggetto o il concetto sono stati creati. In estetica, per esempio, è funzionale una definizione di questo genere: “tutti gli artefatti sono tali in quanto esprimono in forma intuitiva gli stati d'animo dei loro autori”. Ebbene, poiché si osserva che l'arte non ha una forma univoca, ma si manifesta in molti modi disomogenei, bisognerà concludere che nella classe delle opere d'arte non può essere rintracciato quello scopo comune di cui c'è bisogno affinché una definizione

60 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., pp. 121-122.

funzionale venga formulata.

È necessario forse intendersi su questo punto. Dire che non si possono dare definizioni funzionali dell'arte non equivale ad affermare che le opere non possono avere una propria funzione: più semplicemente, questa funzione non è mai condivisa con la totalità della classe degli artefatti. *L'Urlo* di Munch esprime effettivamente lo stato d'animo dell'autore in un dato momento storico, ma così non è per la *Cattedrale di Rouen* dipinta da Monet, la quale rappresenta invece gli effetti della luce sulla facciata di una chiesa, e così non è nemmeno per *One and Three Chairs* di Kosuth, che indaga i limiti logici della rappresentazione. Inoltre, sembra quasi obbligatorio definire funzionalmente alcuni specifici generi d'arte: cosa dire dell'autoritratto se non che è quella specifica forma attraverso cui l'artista rappresenta sé stesso in modo più o meno realistico? Ma che una parte dell'arte abbia una funzione specifica non è affatto in contraddizione con l'idea che non si possa dare una definizione funzionale dell'arte nel suo complesso.

Per la sua polifunzionalità complessiva, l'arte è ancora una volta simile al linguaggio poiché non si limita a esprimere una sola tipologia di significato, ma ha la potenzialità di esprimerne molte. Proprio come la lingua, l'arte ha facoltà di veicolare ogni sorta di messaggio in qualsiasi tonalità emotiva. È quindi molto vicina a godere di quella proprietà che in linguistica si chiama onnipotenza semantica.

Abbiamo chiamato aristotelica la specifica forma induttiva che le teorie di Margolis e Wollheim abbracciano. È interessante però segnalare anche l'assonanza almeno superficiale con un principio ermeneutico basilare, che per tradizione filosofica sembra distante dall'approccio analitico scelto dai due autori: il principio di circolarità. Nel nostro caso il principio si rivela nella condizione che ci permette di dire che qualcosa è un artefatto pur non possedendo una definizione chiara e distinta del concetto di arte. Tale condizione risiede nel fatto che noi abbiamo, ermeneuticamente, una pre-comprensione intuitiva del campo che stiamo indagando: sebbene non siamo certi di cosa sia l'arte in generale, sappiamo con un discreto grado di certezza quando ci troviamo di fronte a un'opera d'arte, o almeno alle sue forme più classiche e riconoscibili.

Tornando ora alla struttura delle domande che animano l'estetica, possiamo meglio definire l'atteggiamento che dovrà assumere il filosofo a cui interessi proseguire la

ricerca di Margolis e Wollheim. Egli non dovrà concentrarsi sull'arte in quanto essenza o concetto astratto; la sua indagine dovrà invece puntare all'individuazione di quei predicati che necessariamente possono essere attribuiti agli artefatti. La classica domanda socratica verrà dunque sostituita da un quesito forse meno ambizioso: “c'è qualcosa che possiamo dire di tutte le opere d'arte indistintamente?”. La risposta che danno sia Margolis che Wollheim è una: l'attributo che può essere predicato di ogni artefatto è la sua artefattualità, il suo essere cioè un prodotto della volontà e dell'intelletto umani.

Sembra una tautologia e invece non lo è. Insistere sull'arte fattualità delle opere d'arte significa infatti allontanarsi con nettezza da una tradizione importante come quella kantiana. Come è noto, nella *Critica del giudizio* Kant applica valutazioni di carattere estetico prima a fatti naturali e poi, per traslato, all'arte in quanto tale. Basti pensare al libro secondo della prima sezione che così tanto influenzerà il Romanticismo. In esso il concetto di sublime è definito a partire dalla potenza distruttrice della natura ed è esemplificato da fenomeni come l'eruzione di un vulcano o la vastità dell'oceano.⁶¹ Secondo Kant siamo in grado di giudicare esteticamente qualsiasi oggetto che consideriamo nel suo mero apparire, e non secondo la sua meccanica (*Critica della ragione pura*) né secondo la sua finalità (*Critica della ragione pratica*). Contro questa impostazione e proprio attraverso l'enfasi sull'arte fattualità degli artefatti - cioè sul loro aspetto intenzionale - Margolis e Wollheim propugnano invece un'idea di estetica come disciplina che studia un'attività specificamente umana: la differenza tra l'apprezzamento di un evento naturale e l'apprezzamento di un'opera d'arte risulta per entrambi sostanziale.

È in particolare Wollheim che mette a tema una contestazione delle tesi kantiane.⁶² Per illustrarla, iniziamo col considerare i generi di esempi scelti da Kant nella *Critica del giudizio*. Come si è detto, il filosofo prende in considerazione fenomeni che non sono stati creati in funzione di un apprezzamento estetico, ma che diventano esteticamente rilevanti a seguito di un'astrazione: l'eruzione di un vulcano non si verifica affinché la giudichiamo sublime ma, trovandoci a una distanza di sicurezza

61 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlino-Libau 1790; tr. it. Alfredo Gargiulo, *Critica del giudizio*, in *Kant*, Arnoldo Mondadori, Milano 2008, pp. 993-1016.

62 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., pp. 87-92. Oltre che alla *Critica del giudizio* le obiezioni di Wollheim sono rivolte a John Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Company New York 1934; tr. it. Giovanni Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007.

dalla colata, nulla ci vieta di considerarla tale. Da ciò sembra che le qualità estetiche non appartengano all'oggetto cui vengono riferite per delle ragioni oggettive e fondate. Sembra piuttosto che siano il frutto di un'attribuzione che avviene a posteriori nella nostra mente, un'attribuzione che potrebbe proiettarsi su un fenomeno qualsiasi purché guardato in un certo modo. Wollheim contesta all'illustre predecessore esattamente questa mossa.

Per strutturare il proprio modello di giudizio estetico, Kant dà centralità a casi che non sono originari ma derivativi, poiché acquisiscono “estetività” solo in un secondo momento. Per evidenziare l'insensatezza di questo procedimento è sufficiente, secondo Wollheim, capovolgere i termini della questione. Sarebbe possibile, si chiede il filosofo, spiegare la “naturalità” di un fenomeno naturale a partire da un oggetto che valutiamo in prima battuta per le sue qualità estetiche? Per esempio: sarebbe possibile spiegare la circolazione sanguigna esaminando il quadro di Rembrandt “Lezione di anatomia del dottor Tulp”? Forse un professore di medicina molto esperto lo saprebbe fare, ma l'operazione si presterebbe a difficoltà e travisamenti del tutto innecessari. Si deve concludere quindi per converso che la disciplina estetica deve costituirsi a partire da fenomeni primariamente estetici - le opere d'arte - per poi studiare come certe loro qualità specifiche si trasferiscano agli eventi naturali. Mai viceversa.

Al contrario di quanto scritto da Kant, è l'esistenza dell'arte e dell'atteggiamento estetico che ci permette di apprezzare la bellezza di una rosa, di un algoritmo, di un articolo della Costituzione. In questo senso, sia Wollheim che Margolis configurano l'estetica come un campo autonomo e delimitato rispetto a tutte le altre attività umane, un campo in cui gli oggetti posseggono proprietà intrinseche, non soggettive e non accidentali.

Ad ogni modo, l'obiezione di Wollheim non ha la forma di una confutazione radicale del dettato kantiano, piuttosto di un suo riorientamento. C'è anzi un aspetto per il quale Wollheim, e con lui Margolis, sembrano vicini alla filosofia di Kant più di quanto possano dirsi distanti.

Margolis e Wollheim descrivono l'esperienza dell'arte prima di tutto come l'incontro di un soggetto che valuta le proprietà di uno specifico genere di oggetti, come l'incontro di uno spettatore con l'opera prodotta da un artista. L'estetica viene perciò fondata a partire dal triangolo così composto: l'intenzionalità dell'autore, le proprietà dell'opera, la

percezione e la valutazione dell'osservatore. Proprio questa fenomenologia che si viene costituendo a partire dall'esperienza di una proprietà del mondo mi sembra essere la radice kantiana contenuta nelle teorie di entrambi i filosofi.

Come ho scritto varie volte in queste pagine, questa impostazione triangolare della fruizione dell'arte porta a inquadrare l'estetica nel più ampio panorama della filosofia della mente. Margolis lo fa in maniera esplicita, paragonando il problema dell'identificazione dell'opera d'arte al problema mente-cervello; Wollheim in modo meno diretto, interessandosi dei processi visivi ed emotivi che informano la fruizione di un artefatto. Al di là dei tecnicismi, il loro è un tentativo di includere i soggetti e i loro vissuti concreti all'interno della filosofia dell'arte.

Oltre ad essere un modo in cui certi generi di segno vengono usati, l'arte è un'esperienza che, quando è fatta bene, appassiona chi la conosce, genera emozioni, riflessioni e a volte perfino sindromi di Stendhal. Sarebbe un peccato quindi se la filosofia non provasse almeno a cogliere questo aspetto forse mistico dei fenomeni artistici. Al netto delle contraddizioni che ho segnalato fin qui, Joseph Margolis e Richard Wollheim tentano di farlo, tentano di costruire una teoria che dia centralità ai vissuti dello spettatore più che all'opera come puro oggetto semiotico o istituzionale. Come scrive Giovanni Matteucci a proposito della filosofia di Wollheim: «Non è tanto questione di cogliere le regole operanti in un gioco linguistico o in un mondo istituzionale, ma piuttosto si tratta di comprendere le regole e le dinamiche originarie che sono radicate in pratiche esperienziali.»⁶³

63 Giovanni Matteucci, *Towards a Wittgensteinian Aesthetics. Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices*, *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 6 n. 1, Firenze University Press, 05/2013 [22/05/2017], p. 67-83. <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/12838/12160>>

CONTROESEMPI

Il *ready-made* non è nato ieri.

Le filosofie di Joseph Margolis e Richard Wollheim condividono prospettive molto simili. Proprio il fatto che la loro somiglianza più evidente, cioè l'uso delle stesse categorie logiche, dia luogo a una delle differenze più significative - per Margolis tutte le opere sono *token* di *type*, mentre per Wollheim qualcuna è un *token*, qualcuna è un oggetto - non fa che sottolineare quanto i loro punti di contatto siano altri, più numerosi e più sostanziali. Ho cercato di elencare i principali alla fine del capitolo precedente, facendo una ricognizione di ordine generale. Ora invece vorrei dedicarmi a un'analogia più specifica. Vorrei mostrare come la concezione che i due filosofi hanno del *ready-made* giochi lo stesso ruolo nei rispettivi impianti teorici.

Perché la questione sia importante è presto detto. Da un lato lo è per un motivo che riguarda la filosofia analitica dell'arte nel suo complesso: i problemi che nel suo solco sono nati a partire dagli anni '50 si riducono quasi tutti al problema di spiegare il fenomeno del *ready-made*. Dall'altro lo è per un motivo che riguarda più da vicino Margolis e Wollheim: come vedremo, il loro modo di trattare il *ready-made* rivela l'accettazione tacita di alcuni presupposti che spero di portare alla luce in questo capitolo.

Di Margolis abbiamo già detto quasi tutto quel che si poteva dire, del modo in cui introduce questo tema e degli scopi per cui lo esamina. Il filosofo porta lo Scolabottiglie di Duchamp, il primo *ready-made* che la storia ricordi, a sostegno dell'ipotesi che le opere d'arte non siano oggetti fisici, ma occorrenze logiche. La differenza che viene riconosciuta tra l'attrezzo selezionato dall'artista e gli altri esemplari identici di scolabottiglie impone una distinzione tra lo statuto ontologico dell'uno e quello degli altri, ma anche tra la componente artistica dello Scolabottiglie e la sua natura di oggetto comune. È proprio quest'evidenza a suggerire a Margolis di separare logicamente il *token* e la materia in cui è incarnato.

Il caso del *ready-made* viene poi impiegato da Margolis per un secondo scopo. Viene usato per dimostrare che tutte le opere d'arte sono oggetti intenzionali, caratterizzati da quella che è stata chiamata artefattualità. L'esperimento mentale della beach art dovrebbe infatti aver insegnato che per quanto ci si sforzi di immaginare un

ready-made puro, cioè non modificato dalla volontà di nessuno, l'oggetto sarà riconosciuto come arte solo in seguito a una serie di decisioni umane, davvero troppo umane perché il tentativo abbia successo.

Fin qui la versione di Margolis. Richard Wollheim affida invece la trattazione dell'argomento a un breve ma fondamentale articolo intitolato *Minimal Art*.¹ Le poche pagine che compongono il saggio si può dire inaugurino l'impiego della distinzione tra *type* e *token* nella teoria estetica del filosofo, dal momento che vengono pubblicate ben tre anni prima di *Art and Its Objects*. Nel 1965.

L'effetto collaterale che queste pagine hanno prodotto nel tempo è forse ancor più rilevante del pensiero che veicolano. Oggi infatti, “Minimal Art” è in prima battuta non il titolo di uno scritto filosofico, ma il nome con cui si identifica il lavoro di una ristretta costellazione di artisti: Tony Smith, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Anne Truitt, John McCracken e in parte Sol LeWitt, tutti attivi a partire dai primi anni '60.

Dico che l'effetto prodotto da *Minimal Art* è collaterale perché né il testo di Wollheim menziona i minimalisti del secondo '900, né i minimalisti che ho sommariamente elencato accettarono così di buon grado la nuova etichetta affibbiata alle loro ricerche individuali.

Esemplare in questo senso è l'ironia polemica di Sol LeWitt, che nei suoi *Paragraphs on Conceptual Art* dichiara:

Recentemente si è scritto molto riguardo l'arte minimal, ma non ho ancora incontrato nessuno che ammetta di produrre questo genere di cose. Ci sono altre forme d'arte chiamate strutture primarie, arte riduttiva, respingente, cool e mini. Nessuno degli artisti che conosco confesserà di fare nemmeno queste altre cose. Perciò concludo che il termine fa parte di un linguaggio segreto che i critici usano quando comunicano tra loro per mezzo delle riviste di settore. Mini-art è l'opzione migliore perché fa venire in mente minigonne e ragazze dalle gambe lunghe. Deve riferirsi a opere d'arte molto molto piccole.²

1 Richard Wollheim, *Minimal Art*, Arts Magazine, vol. 39 n. 4, Gennaio 1965, pp. 26-32. Poi ripubblicato in Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, op. cit., pp. 101-111. Per un'antologia di testi che hanno contribuito a definire il canone del Minimalismo si veda anche Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley 1995. Il testo di Wollheim si trova pubblicato alle pp. 387-399.

2 Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, op. cit., trad. mia, p. 81.

Di cosa parla allora il saggio di Wollheim, se *Minimal Art* non tratta di minimalismo e gli artisti che verranno chiamati minimalisti leggono le sue pagine poco e con sospetto? Nei prossimi paragrafi cercherò dapprima di descrivere i passaggi salienti del testo per poi tentarne un commento complessivo. A guidarmi sarà la convinzione che *Minimal Art* riveli qualcosa sull'idea di *storia* che sta alla base delle teorie tanto di Wollheim quanto di Margolis. Un'idea di *storia* che pur rimanendo implicita - e forse proprio perché implicita - genera difficoltà e contraddizioni.

MINIMAL ART

Una ricognizione degli “ultimi cinquant'anni” di storia dell'arte, dal 1910 al 1965: è questo l'obiettivo dichiarato di Minimal Art. Una ricognizione che secondo il suo autore si rende necessaria poiché, nell'arco dei cinque decenni presi in esame, vengono accreditati come opere d'arte oggetti aventi una natura problematica.

Quelli che Richard Wollheim definisce problematici sono oggetti diversi per forma e intenzione, ma hanno tutti un denominatore comune: il possedere un contenuto artistico minimo, al punto che chi si trova a valutarlo è spinto a chiedersi se abbia ancora a che fare con l'arte oppure se sia qualcos'altro, che arte non è più.

Ma prima di tutto, cosa significa, nello specifico, avere un contenuto artistico minimo? Risponde Wollheim che non tutte le cose sono minime allo stesso modo. L'arte-non-arte che si diffonde durante la prima metà del XX secolo ha infatti almeno due facce che meritano di essere specificate e articolate.

La prima è la faccia del pittore americano Ad Reinhardt, che negli ultimi dieci anni della sua vita si dedicò esclusivamente alla realizzazione di monocromi neri: tele quadrate di circa un metro e mezzo l'una, differenziate solo da impercettibili variazioni di tonalità all'interno di una griglia tripartita.

Tra loro indifferenziati, i monocromi di Reinhardt sono considerati minimi poiché non sembrano mostrare alcun tipo di contenuto specifico che li possa distinguere l'uno dall'altro. È l'artista stesso, d'altro canto, a corroborare questa sensazione di livellamento, titolando ogni tela della serie allo stesso modo - *ultimate painting*, cioè pittura definitiva o ultima, ma anche massima, con ciò intendendo di aver raggiunto il limite estremo dell'arte astratta. Un limite non più valicabile, si deve concludere, perché trovato attraverso la sottrazione di tutte le componenti che di norma rendono un'opera

pittorica unica rispetto alle altre: colore, composizione, pennellata, stile scompaiono sotto la coltre del pigmento nero.³

La seconda faccia di Minimal Art ci è invece già nota. È quella di Marcel Duchamp, i cui *ready-made* vengono considerati non tanto per il loro essere indifferenziati rispetto alla catena di oggetti comuni da cui sono stati estratti - come fa Margolis - ma per un altro motivo. La ragione per considerare i *ready-made* entità minime è che la loro differenziazione rispetto alle altre opere d'arte proviene da fonti non artistiche, come la natura o le lavorazioni industriali. Non è dunque il loro contenuto formale a essere minimo, ma la quantità di lavoro che l'artista impegna per creare o modificare questi particolari oggetti, trasformandoli da semplici materiali in opere vere e proprie.

Da qualunque lato si cominci a guardare la questione, c'è da dire subito una cosa. Richard Wollheim non si getta verso il cambiamento con entusiastico ottimismo, ma piuttosto avanzando dubbi e timori che vengono manifestati fin dai primi paragrafi di *Minimal Art*, timori che sono tali da segnare tutto l'andamento del saggio. Ecco ad esempio come il filosofo delinea i suoi obiettivi rispetto all'analisi della nuova arte che si propone di descrivere:

L'esistenza di questo genere di oggetti, o meglio la loro accettazione come opere d'arte, è destinata a dare adito a certi dubbi e certe ansie che un devoto ossequio per le mode può forse sopprimere per sempre, ma che non può di fatto risolvere in modo efficace.

In questo saggio vorrei prendere questi dubbi e queste ansie seriamente, o almeno alcuni di essi, e vedere se portano alla luce qualcosa circa la natura profonda dell'arte.⁴

I dubbi qui ventilati non sono il frutto di una posizione giovanile, poi attenuata col passare degli anni. Il moderato conservatorismo del filosofo, e la convinzione che episodi come il *ready-made* siano tutto sommato delle parentesi nella storia dell'arte, è

3 Per un più ampio esame si veda Yves Alain Bois, *Ad Reinhardt*, Rizzoli International Publications, New York 1991. Il critico d'arte paragona la strategia dell'artista alla teologia negativa di Plotino: così come il filosofo arriva a definire la divinità escludendo che sia identica a qualsivoglia ente mondano, così Reinhardt arriva a concepire una forma d'arte pura attraverso l'esclusione di tutti gli elementi che la legano a una funzione, ad esempio decorativa o documentativa, della realtà. I monocromi di Reinhardt sono neutri rispetto alla forma e alla dimensione, non hanno colore, né composizione, né verso - non hanno un alto e un basso - non rappresentano nulla e la loro superficie non riflette nulla.

4 Richard Wollheim, *Minimal Art*, in Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., p. 387.

confermato perfino nel necrologio che Arthur Danto dedicò al collega sulle pagine del *Guardian*.⁵ È proprio Danto a sottolineare come *Minimal Art* sia, dall'inizio alla fine, un'indagine filosofica prudente e non un appassionato pamphlet di critica militante.

Che la passione per il ragionamento filosofico prevalga sul piacere estetico suscitato da nuovi movimenti e tendenze dell'arte attuale è segnalato anche dal fatto che il saggio non si apre con l'analisi di un concreto case study - come avverrà lungo tutto il prosieguo dell'articolo - bensì con un esperimento mentale. Wollheim si sostituisce agli artisti in carne e ossa e immagina un'opera di fantasia al solo scopo di arrivare a dimostrare che la spinta minimalista inaugurata dalle opere di Reinhardt e Duchamp si dovrà prima o poi fermare entro i limiti di precise condizioni.

Come Wollheim precisa, le opere minimal stimolano dubbi che, una volta analizzati, possono portare a comprendere qualcosa della natura profonda dell'arte e, soprattutto, dei suoi confini interni. L'esperimento mentale che, secondo il filosofo, aiuterebbe a illustrare questi dubbi trae origine da un'immagine rubata alla penna di un poeta: il poeta francese Stéphane Mallarmé.

Tra il 1866 e il 1869 Mallarmé vive una profonda crisi esistenziale, come riferisce in varie lettere agli amici Eugène Léfèbure e Henri Cazalis, una crisi durante la quale il solo atto di scrivere gli provoca incontrollabili attacchi di isteria.⁶ La prima espressione d'angoscia che lo scrittore trasferisce su carta è *Brezza marina* (1865), poesia a verso libero in cui l'immobile incombenza di un foglio ancora intonso sulla scrivania viene confrontata con la bianca schiuma dell'oceano.⁷ L'avventuroso slancio verso esotiche terre lontane viene così contrapposto alla noia del lavoro intellettuale.

Proprio dall'immagine del foglio bianco Wollheim parte per formulare il proprio esperimento mentale. Potrebbe darsi, ipotizza il filosofo, che il Mallarmé di un mondo alternativo non componga *Brezza marina* per esprimere il proprio tormento interiore, ma scelga di adottare una strategia minimalista: dopo aver guardato per un po' la pagina vuota sul tavolo, il poeta potrebbe decidere che è quel candido vuoto a esprimere

5 Arthur Danto, *Richard Wollheim*, The Guardian, 05/11/2003 [17/01/2017].

<<https://www.theguardian.com/news/2003/nov/05/guardianobituarries.booksobituarries>>

6 Si vedano la lettera a Léfèbure datata 4 Febbraio 1869 e quella a Cazalis datata 19 Febbraio 1869. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998, p. 740 e 742.

7 Stéphane Mallarmé, *Brise Marine*, in *Le Parnasse contemporain*, Alphonse Lemerre, Parigi 1866, p. 168; tr. it. Luciana Frezza, *Brezza Marina*, in *Poesie*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 37.

perfettamente il suo sconcolato stato d'animo, quel vuoto e nessuna qualunque sequenza di parole.

Certo, il componimento minimal così creato tradurrebbe in un'immagine immediata la frustrazione dello scrittore, il suo abisso. Ma accettare come valido il gesto nichilista di Mallarmé può avere delle conseguenze sulla nozione più generale di arte?

Come si ricorderà, già Stevenson prima di Wollheim aveva stabilito che la possibilità di accreditare due o più testi come *token* di una stessa poesia-*type* dipende dall'avere questi testi una struttura linguistica comune, dal loro condividere cioè lo stesso ordine di vocaboli. È il rispetto di questa condizione di continuità, come la chiama Wollheim, che permette a un newyorchese di leggere una poesia del russo Yevtushenko senza che Yevtushenko rischi di non vedersi riconosciuta la paternità dei propri versi. È infatti questo stesso principio a definire l'autore di una creazione letteraria qualsiasi come colui che per primo ordina in un certo modo un determinato set di parole. Qualcosa impedisce però di applicare lo stesso ragionamento al caso di Mallarmé poiché la condizione di continuità data dalla sequenza dei vocaboli viene in questo caso a mancare: la pagina bianca non può avere in sé né ordine, né struttura e nemmeno orientamento. Che fare dunque se si volessero identificarne i *token* validi diversi dal primo, appoggiato sulla scrivania?

Le ansie di Wollheim si fanno concrete. Date le premesse, la soluzione del quesito conduce di necessità a un paradosso. Secondo il filosofo, si dovrà infatti riconoscere che un'occorrenza valida della poesia-pagina-bianca è rintracciabile in ogni singolo foglio prodotto successivamente al provocatorio atto del Mallarmé immaginario. Anzi, non solo si dovrà riconoscere un *token* valido della poesia in ogni foglio vuoto esistente, ma anche in ogni silenzio e porzione vuota di spazio. Per dare dignità letteraria al niente si dovrà insomma accettare che quasi tutto sia un'occorrenza valida del componimento minimalista di Mallarmé.

Difficile dire che cosa, di questa prospettiva, spaventi Wollheim e, in ogni caso, nel saggio non lo esplicita mai. Il punto critico non sembra essere la proliferazione infinita delle occorrenze; potremmo infatti immaginare una rotativa che stampa a getto continuo copie della *Divina Commedia* - cioè un'opera letteraria standard - senza che la sua identità ontologica venga messa in discussione. L'aspetto problematico sembra invece risiedere nell'accettazione di un principio di assoluta arbitrarietà che entrerebbe in gioco

al momento di decidere la validità dei *token* della pagina bianca.

Volendo intensificare le perplessità di Wollheim attraverso un altro esperimento mentale, potremmo fantasticare su un Cervantes che, visto lo stesso foglio vuoto sulla scrivania e fissatolo per il tempo necessario, lo definisca con orgoglio la copia manoscritta del proprio romanzo minimalista. Il componimento di Cervantes e quello di Mallarmé sarebbero a questo punto la stessa opera oppure due opere distinte? E come differenziare le occorrenze dell'uno da quelle dell'altro se non con un atto di arbitrio? L'impossibilità di rispondere a domande simili spinge Wollheim a considerare la poesia del foglio bianco assolutamente non accettabile all'interno della classe delle opere d'arte.

L'esperimento mentale del foglio vuoto aiuta a capire quale sia la definizione di poesia adottata da Wollheim. Il filosofo, a quanto pare, considera ogni forma poetica, e più in generale letteraria, essenzialmente come una struttura linguistica immateriale e astratta in senso forte: astratta nel senso di separata da ogni contesto sociale che non sia, da un lato, l'atto di creazione del legittimo autore e, dall'altro, le regole formali standard con cui un qualsiasi componimento poetico viene creato. Solo così si può giustificare l'idea che occorrenze valide della poesia-pagina-bianca siano rintracciabili ovunque, su qualsiasi porzione di spazio libero indiscriminatamente.

Wollheim non accetta di riconoscere la dignità di opera d'arte al foglio del Mallarmé immaginario perché, non avendo il pezzo di carta alcuna struttura interna, esso contraddice la definizione di poesia che il filosofo ritiene più adeguata. Chi abbia capito i cardini della teoria di Wollheim, tuttavia, non sarà sorpreso di leggere in *Minimal Art* una successiva riabilitazione dell'artisticità di quella stessa pagina bianca. L'affermazione potrà sembrare strana, ma il filosofo sostiene che il finto Mallarmé avrebbe potuto trovare almeno un modo per far includere il proprio foglio tra le opere d'arte accettabili; gli sarebbe bastato presentare l'oggetto come una scultura invece che come una poesia, e questo perché *Minimal Art* non fa che anticipare uno dei capisaldi al centro di *Art and Its Objects*: a generi d'arte differenti corrispondono differenti criteri di identità. Una scultura - al contrario della poesia - equivale alla materia in cui consiste, trova nella sua unità la propria struttura. Il foglio-opera-d'arte-visiva non può quindi che essere quel pezzo di carta sulla scrivania di Mallarmé e nessun'altra cosa o porzione di spazio vuoto.

Il problema della arbitraria proliferazione delle occorrenze che si riscontra nel caso della poesia-foglio-bianco è risolto con questa sottile transizione di genere. I presupposti che la permettono sono identici a quelli esposti in *Art and Its Objects*, solo articolati con minor grado di complessità: la contrapposizione su cui il saggio fa perno si gioca unicamente tra arti visive da un lato e arti letterarie dall'altro, mentre non sono introdotte nell'analisi discipline come l'architettura, il teatro o la danza, né sono menzionati i concetti di notazione o di occorrenza primaria. La griglia onnicomprensiva in cui abbiamo imparato a orientarci è qui presentata in forma embrionale.

Anche le conseguenze a cui la transizione conduce sono in fin dei conti l'abbozzo di ciò che verrà esposto con maggiori dettagli qualche anno più tardi. I due principi generali che vengono stabiliti per individuare le occorrenze valide nel campo delle arti visive dovrebbero risultarci familiari:

1. i manufatti che appartengono alla classe delle arti visive non si identificano con *type* di cui si possa individuare un numero infinito di *token*;
2. Non può essere individuata più di un'opera d'arte visiva che sia *token* di un certo *type*.

Rimane identico anche il metodo da cui procedere per stabilire questi stessi principi: a essi si arriva attraverso un ragionamento induttivo che parte dall'osservazione dell'arte per come si dà alla nostra esperienza vissuta.

Due sono invece le differenze che si riscontrano confrontando *Minimal Art* e *Art and Its Objects*, l'una sostanziale, l'altra più lieve. La prima e più sostanziale è che tutte le opere d'arte, anche quelle visive, vengono pensate come *token* di *type* e mai come oggetti fisici. L'altra deriva invece dai casi studio scelti nel corso dell'argomentazione. Mentre in *Art and Its Objects* le opere usate a mo' di esempio sono sculture e dipinti tradizionali, in *Minimal Art* questo ruolo è ricoperto da alcune opere d'arte minimale realizzate da Robert Rauschenberg: i *combine*.

Il *combine* è una sorta di collage tridimensionale prodotto dall'assemblaggio di oggetti trovati; Marcel Duchamp lo chiamerebbe *ready-made* modificato. Wollheim ne immagina uno realizzato da Rauschenberg e composto da un'asta di legno legata a una bicicletta; immagina anche che, oltre a quello dell'artista americano, esista un secondo

combine in tutto e per tutto identico, assemblato da un anonimo russo poco dopo il primo.

La situazione sembra speculare a quella del foglio bianco di Mallarmé e della poesia di Yevtushenko, ma per l'opera di Rauschenberg le cose vanno del tutto diversamente. Nessuno si chiederebbe infatti se l'artista russo, legando una bicicletta a un palo di legno, possa produrre o meno un'occorrenza del *combine* concepito a New York. Tutti riconoscerebbero invece che, pur somiglianti, l'uno e l'altro oggetto sarebbero da considerarsi entità distinte. Tutti riconoscerebbero, avendo minime nozioni d'arte, che il principio di individuazione di un'opera scultorea è diverso da quello valido per una poesia. Arriverebbero cioè a intuire che “non può essere individuata più di un'opera di questo genere che sia *token* di un certo *type*”, come vuole il principio enunciato più sopra.

Fin qui niente di nuovo, si dirà. Il ragionamento rientra in quella distinzione tra generi che ben conosciamo. Rispetto a una scultura tradizionale però, l'esempio del *combine* ha per prima cosa il vantaggio di chiarire con esattezza quale sia lo statuto ontologico della copia all'interno della teoria fondata sulla distinzione tipo/occorrenza. Pur non essendo *token* della stessa opera-*type*, i due *combine* sono comunque *token* della stessa combinazione-di-oggetti-*type*: la bicicletta legata in un certo modo all'asta di legno. Ciò che i due artefatti condividono è esclusivamente la forma materiale, così come la condividono opere tecnicamente più elaborate, ad esempio, la tela chiamata *Le Nozze di Cana* di Paolo Veronese, oggi esposta al Louvre, e la sua tecnicamente impeccabile riproduzione conservata sull'isola di San Giorgio a Venezia. Sebbene i due oggetti siano identici, l'uno è un'opera d'arte e l'altro non lo è.⁸ La maggiore o minore complessità dell'atto creativo, la maggiore o minore esattezza della riproduzione non contano. Copia si dice dunque di un oggetto che risulta *token* di una certa opera solo

8 Nel 2006 il Louvre di Parigi consente alla casa di produzione Factum Arte di creare una copia digitale in scala 1:1 del dipinto *Le nozze di Cana* di Paolo Veronese, copia ora esposta nel refettorio della Basilica di San Giorgio Maggiore a Venezia. La riproduzione non solo imita perfettamente ogni pennellata dell'artista, ma anche le imperfezioni della tela e i segni di usura dati dal tempo. Per un approfondimento circa le tecnologie impiegate si legga Adam Lowe, *Il procedimento usato per creare una accurata copia de Le Nozze di Cana di Paolo Caliari* (detto Il Veronese), in AAVV, *Memoria identità luogo*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2012, pp. 49-53. Per una lettura filosofica dell'operazione si legga Adam Lowe, Bruno Latour, *The Migration of the Aura – or How to Explore the Original Through Its Facsimiles*, in Thomas Bartscherer, Roderick Coover (a cura di), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, University of Chicago Press pp. 275-297; tr. it. Giuseppe Pavanello, *La migrazione dell'aura ovvero come esplorare l'originale attraverso le sue copie*, in *Il miracolo di Cana. L'originalità della riproduzione*, Cierre Edizioni, Caselle di Sommacampagna 2011, pp. 105-116.

rispetto alle sue qualità formali e materiali, ma non rispetto alla sua intrinseca artisticità, la quale è invece determinata da un set di convenzioni e valori sociali. È ad esempio per convenzione che riconosciamo il dipinto X come corrispondente solo a quella tela prodotta da Y al tempo Z e a nessun altro oggetto più o meno simile e lo facciamo perché è questo il modo in cui, da secoli, produciamo e fruiamo i dipinti e le opere d'arte visiva in generale.

C'è però ancora qualcosa da aggiungere. Rispetto alle opere tradizionali, oggetti minimal come i *combine* suscitano interrogativi inediti, generativi di nuovi e più complessi problemi filosofici. Richard Wollheim li accenna, si può dire che li lambisca, rifiutando tuttavia di includerli nella propria trattazione. E proprio il rifiuto di considerarne a tutti gli effetti le conseguenze mi sembra essere l'indizio di un punto cieco a cui vale la pena prestare attenzione.

Prestando dunque ancora attenzione ai *combine* identici di Rauschenberg e dell'anonimo moscovita, il filosofo procede col proprio ragionamento. Posto che si è stabilito essere impossibile che i due manufatti siano entrambi occorrenze della stessa opera-d'arte-tipo, ci si chiederà: si può dare il caso in cui l'assemblaggio del russo - quello che dei due è stato prodotto dopo - sia considerabile come un'opera d'arte del tutto nuova e non come una copia?

Proprio a questa domanda Wollheim dà una risposta rapida e sommaria, lasciando inesplorati diversi scenari possibili. Il filosofo ammette per prima cosa la difficoltà di risolvere il problema: viste le piccole e grandi rivoluzioni che nell'arte si sono verificate durante tutto il XX secolo, è quasi impossibile dire, una volta e per sempre, quali saranno i criteri con cui lo status di opera d'arte verrà assegnato a qualcosa. Certo – prosegue il filosofo - le resistenze ad ammettere casi simili non sarebbero poche. Si potrà plausibilmente accettare che le copie equivalgano esse stesse a opere originali in particolari casi isolati, ma accettare una tale eventualità come principio generale costringerebbe a cambiare radicalmente il nostro concetto di arte.

Con una grossa dose di senno di poi, oggi sappiamo che i casi isolati paventati da Wollheim sono più di uno. Molti critici e curatori hanno descritto la larga diffusione di strategie quali l'appropriazione o il remix come cifre stilistiche dell'arte postmoderna. Un numero crescente di artisti le ha impiegate, dagli anni '80 in avanti, per

problematizzare il rapporto tra copia e originale in modi sempre più complessi.⁹

La newyorkese Sherrie Levine, tanto per nominarne una, nel 1979 ha ri-fotografato una serie di celebri fotografie di Walker Evans scattate in Alabama durante la grande depressione degli anni '30.¹⁰ Il gesto concettuale della Levine consiste nel produrre non solo una copia delle foto originali, ma la copia di una ulteriore copia. In *After Walker Evans* – questo il tautologico titolo della serie - l'artista americana non immortala gli scatti del collega direttamente, ma utilizza come soggetti le comuni riproduzioni stampate sul catalogo di *First and Last*, una mostra di Evans allestita nel 1978.¹¹

Con radicalità ancora maggiore Elaine Sturtevant (1924-2014) ha dedicato quasi tutta la propria carriera a realizzare opere che sono copie perfette di grandi classici dell'arte contemporanea, da Duchamp a Lichtenstein, da Jasper Johns a Keith Haring. La sua perizia raggiunse livelli così elevati che una volta, quando un accademico chiese ad Andy Warhol di spiegargli alcune tecniche di serigrafia, Warhol rispose laconico: «I don't know. Ask Elaine!»¹² Quando veniva interrogata sul senso della propria operazione, Sturtevant amava dire che le sue non erano copie ma piuttosto ripetizioni.¹³ A lungo fraintesa o sottovalutata, l'artista raggiunse la popolarità molto tardi, aggiudicandosi un Leone d'oro alla carriera in occasione della Biennale di Venezia del 2011.

Una mossa tecnicamente più semplice la fa infine Richard Prince quando nel 2014 stampa su tela alcune foto trovate su Instagram. L'unica aggiunta autoriale che l'artista si concede consiste nel lasciare, attraverso il social network, un commento sotto ogni immagine da lui selezionata. La serie, esposta per la prima volta alla Gagosian Gallery

9 Per una panoramica sul concetto di appropriazione nell'arte contemporanea si veda David Evans (a cura di), *Appropriation*, The MIT Press, Cambridge 2009. Remix è invece una delle parole chiave usate da Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York 2002; tr. it. Gianni Romano, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2005.

10 Uno sguardo in retrospettiva sul lavoro di Levine si trova in Howard Singerman, *Art History, After Sherrie Levine*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 2012. Un focus sul medium fotografico alla prova dell'arte concettuale lo fornisce Diarmuid Costello, Margaret Iversen (a cura di), *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Malden 2010. Segnalo inoltre che nel 2001 l'artista Michael Mandiberg ha fondato i siti AfterWalkerEvans.com e AfterSherrieLevine.com dai quali è possibile scaricare gratuitamente le scansioni del portfolio di Levine assieme a un certificato di autenticità. Il certificato attesta che i file scaricati sono opere originali di Michael Mandiberg.

11 Walker Evans, *First and Last*, Harper & Row, New York 1978.

12 L'aneddoto è raccontato da Sturtevant nell'intervista a Bill Arning, *Sturtevant*, *Journal of Contemporary Art*, vol. 2 n. 2, Autunno 1989, p. 43. Si veda inoltre Patricia Lee, *Sturtevant: Warhol Marilyn*, Afterall Books, Londra 2016.

13 È un fatto accertato che Deleuze scrisse *Differenza e ripetizione* solo dopo che Sturtevant produsse la prima delle sue repliche. La comune scelta lessicale è dunque da ritenersi solo una coincidenza.

di Madison Avenue nella mostra *New Portraits*, costò a Prince e alla galleria una denuncia per violazione del copyright. Ashley Salazar, una make-up artist e modella molto scontenta di vedere il proprio volto esposto in uno spazio commerciale, si rivolse al giudice convinta che almeno un elemento della serie non fosse un'opera originale. Si trattava, sosteneva Salazar, dell'occorrenza di un *selfie* pubblicato sulla propria timeline e indebitamente utilizzato dall'artista. Era convinta insomma di essere lei, almeno in una certa misura, la vera autrice dell'opera di Prince.

Al di là di come andrà a finire la causa legale tuttora in corso, Prince non è nuovo a questo genere di operazioni, tanto che l'avvocato e storica dell'arte Virginia Rutledge ha dichiarato in proposito: «Prince crea opere che sembrano fatte apposta per un'esercitazione forense all'università. Ci regala una confusione e collisione di autori, contenuti espressivi, media e prospettive che riguardano valori sia estetici, sia economici. Ci forza a porre la domanda chiave per capire la dottrina giuridica del *fair use*: “Cosa è necessario perché qualcosa diventi qualcosa di nuovo?”»¹⁴

I casi in cui copie e originali hanno tra loro una relazione ambigua abbondano nella storia dell'arte recente. Come trattare opere del genere? Bastano davvero per costringerci a cambiare radicalmente il nostro concetto di arte?

Le cause intentate contro Prince sono il sintomo di un dibattito in corso a cui ancora non è stato messo un punto. I sostenitori della linea dettata da Wollheim potrebbero però avere di che obiettare: nonostante le eccezioni si moltiplichino, queste non si presentano in numero sufficiente per poter essere elevate a esempio di una regola generale. Anzi, esse assumono rilevanza agli occhi dei critici solo in virtù del fatto che sono rare, ed è proprio la loro rarità a confermare quanto sia difficile immaginare un modello interpretativo diverso da quello standard.

Pur constatando la sensatezza di questa argomentazione, vorrei proporre una prospettiva diversa. Il motivo per cui *Minimal Art* è stato scritto risiede nei dubbi e nelle ansie suscitate da un numero limitato di opere, quelle definite appunto minimal. Nel saggio, ai dubbi e alle ansie viene riconosciuto un valore conoscitivo importante: attraverso la loro analisi si dovrebbe arrivare a scoprire nientemeno che “qualcosa circa la natura profonda dell'arte”. Allora mi chiedo: perché la stessa cosa non può avvenire

¹⁴ Julia Halperin, *Instagram model and makeup artist sues Richard Prince over copyright infringement*, The Art Newspaper, 26/08/2016 [01/02/2017], tr. mia. <<http://theartnewspaper.com/news/instagram-model-and-makeup-artist-sues-richard-prince-over-copyright-infringement/>>.

mettendosi in ascolto di nuovi dubbi e nuovi problemi portati alla luce da altre tipologie di opere d'arte, numericamente altrettanto ridotte?

Mi spiego meglio. Wollheim non dimostra che sia contraddittorio immaginare un'arte futura la cui concezione cambi radicalmente rispetto alla nostra. Il filosofo la ritiene solo un'evenienza poco probabile e perciò remota. Tuttavia, in assenza di contraddizione, una buona teoria non dovrebbe essere in grado di prevedere e comprendere anche le possibili evoluzioni del proprio oggetto di studio? Se manca di esaustività, un pensiero filosofico non rischia di essere degradato a descrizione di un costume storicamente limitato?

Le opere di Levine, Sturtevant e Prince certo non danno soluzioni al problema di definire che cosa sia l'arte, ma non credo sia questo lo scopo cui devono assolvere. Non credo nemmeno che, se analizzate minuziosamente, queste opere non possano essere ricondotte nell'alveo di categorie standard; in fin dei conti, nessuna di esse è perfettamente uguale alla propria fonte di ispirazione. Oggetti del genere ci spingono però a intravedere nuovi modi in cui pensare (e confrontarci con) la realtà dell'arte, nuove forme di classificazione delle nostre esperienze estetiche. Oggetti del genere spingono a porci nuove domande, anche al di là dei significati che chi li ha creati ha attribuito loro.

Più che esplorare il potenziale trasformativo che le opere loro malgrado suggeriscono, Wollheim tende invece a normalizzare o evitare i casi eccezionali, preferendo concentrarsi sull'ampissima applicabilità del proprio modello. In questo limite mi sembra risiedere il motivo per cui, dopo quasi quarant'anni di egemonia incontrastata, la teoria fondata sulla distinzione tipo/occorrenza ha iniziato a mostrare segni di debolezza. Prima ancora che dalle teorie concorrenti, il paradigma è stato messo in crisi da nuovi modi di produrre e fruire l'arte fuori e dentro le istituzioni preposte, fuori e dentro i media codificati. Cosa ne sarà dell'arte tra uno o due secoli nessuno lo sa. Ma chi, come è il caso di Wollheim o di Margolis, voglia pensare a partire dalla definizione dell'arte come concetto aperto, dovrà formulare una teoria capace di valorizzare il carattere evolutivo e multiforme del proprio oggetto di studio.

Prima di descrivere alcune delle modalità di produzione che sono emerse in quest'ultimo ventennio e che mi sembra abbiano messo definitivamente in crisi il modello *type / token*, vorrei concludere l'analisi di *Minimal Art* descrivendo il modo in

cui Wollheim cerca di normalizzare alcuni casi eccezionali.

Un esercizio di normalizzazione viene condotto in quello che è il cuore di *Minimal Art*: nel passaggio in cui Wollheim affronta le opere che lui stesso, all'inizio del saggio, indicava come foriere di ansie e perplessità.

Dopo aver esposto i principi generali per l'individuazione delle occorrenze nelle arti visive, il filosofo finalmente dà la propria interpretazione sia dei *ready-made* di Duchamp, sia dei monocromi di Reinhardt. Il suo intento è - diciamolo subito - dimostrare che l'eccezionalità di entrambi i casi risulta solo apparente. Le anomalie che di primo acchito si riscontrano non solo sarebbero riconducibili al modello standard di arte visiva, ma anzi contribuirebbero a evidenziare alcuni aspetti trascurati e, al tempo stesso, necessari di ogni processo di creazione.

All'inizio di *Minimal Art*, Wollheim distingue due gruppi di artefatti problematici: quelli che mostrano un basso grado di differenziazione rispetto ad altri esemplari simili e quelli che traggono la loro differenza non dal lavoro dell'artista ma da processi impersonali, naturali o tecnologici. Del primo gruppo fanno parte i monocromi, mentre del secondo i *ready-made* modificati. A questo punto del saggio viene inoltre riconosciuto un terzo gruppo che raccoglie le caratteristiche sia del primo che del secondo e di cui fanno parte tutti i *ready-made* puri: l'orinatoio di Duchamp è minimo sia per la quantità di lavoro che l'artista impiega per realizzarlo, sia per il grado di differenziazione rispetto agli altri orinatoi che non sono opere d'arte.

Proprio l'analisi dell'orinatoio fatta da Wollheim mi sembra rivelare con chiarezza alcuni problemi della sua teoria, perciò terrò lo studio del *ready-made* per ultimo. Iniziando invece dai monocromi neri di Reinhardt, bisogna da principio chiarire in cosa consista la loro problematicità.

Ciò che appare diverso rispetto a una qualsiasi altra pittura - ci dice il filosofo - è che i monocromi sembrano lo stesso artefatto ripetuto più volte, e non molte opere d'arte tra loro distinte. A causa dell'alto grado di indifferenziazione che caratterizza la serie, l'identità dell'una o dell'altra tela è difficile da riconoscere: anche un esperto dovrà consultare specifiche d'archivio o servirsi di strumentazioni tecniche perché la propria valutazione sia certa.

La difficoltà, riscontrata perfino dagli specialisti, nel distinguere i monocromi tra

loro è data dalla modalità con cui l'artista lavora ai propri dipinti, dal modo in cui annulla la riconoscibilità della propria mano nell'opera. Il teorico che voglia riflettere sulla natura dei monocromi dovrà quindi chiedersi se il genere di lavoro impiegato per realizzarli sia ancora ammissibile nel campo dell'arte o se sia già qualcosa di diverso.

Parte da qui il processo di normalizzazione che Wollheim esercita sull'arte di Ad Reinhardt, ossia dal riconoscimento che il lavoro del pittore americano e quello di un qualsiasi pittore figurativo si somigliano sostanzialmente. Una dimostrazione per certi versi controintuitiva. Se dovessimo descrivere oggettivamente l'attività di un pittore, diremmo infatti che egli stende delle pennellate sulla tela con lo scopo di costruire un'immagine: la sua mano produce segni di volta in volta diversi, a seconda delle intenzioni che la animano. Invece Reinhardt sembra fare l'esatto opposto in quanto sembra voler distruggere la possibilità stessa dell'immagine, di ogni immagine, cancellando le tracce della propria pennellata.

Ma è davvero così? I lavori di Reinhardt e dell'artista qualunque sono davvero opposti? La percezione di una differenza incolmabile tra le due pratiche pittoriche si verifica - sostiene Wollheim - non perché sia reale, ma solo perché la descrizione standard appena fornita manca di cogliere un'altra componente, una specie di contromovimento che pure è presente in ogni genere di pittura. Prendiamo un'opera standard come l'*Olympia* di Manet per verificarlo.

È certamente vero che Manet costruisce, attraverso pennellate tutte diverse, i ritratti di una donna nuda distesa su un letto e della serva che accanto a lei tiene in mano un mazzo di fiori. È vero però anche l'opposto. Mentre costruisce l'immagine, il pittore allo stesso tempo elimina ciò che della scena ritiene superfluo, seleziona e distorce solo gli elementi che considera salienti. Basta osservare la tenda verde in alto a sinistra del quadro per accorgersene: i segni veloci e grossolani che ne suggeriscono appena il decoro non rendono affatto giustizia alla preziosità che il tessuto doveva avere quando è stato dipinto dal vero.

Dettagli come la tenda verde dell'*Olympia* spingono a riconsiderare criticamente la definizione di pittura basata sul solo concetto di costruzione dell'immagine poiché non sembra più essere esaustiva. Il lavoro svolto da Manet, così come da qualunque altro artista figurativo, mostra infatti che l'attività di costruzione dell'immagine equivale solo a metà dell'opera totale. L'altra metà si fonda invece su un atto arbitrario di

semplificazione della realtà che si realizza attraverso la soppressione di tutti quei particolari a cui l'artista, per un motivo o per un altro, non vuole dare rappresentazione.

Abbracciando questa nuova idea di pittura, basata sul doppio movimento di montaggio dell'immagine e sottrazione di realtà, si intuisce il modo in cui Wollheim intende riportare il caso dei monocromi di Reinhardt all'interno della norma: nell'ottica del filosofo le tele nere dell'artista americano altro non sono che casi limite di questo doppio movimento, casi limite in cui l'attività di obliterazione del reale è del tutto prevalente rispetto alla sua controparte costruttiva.

I monocromi di Reinhardt fanno risaltare la *pars destruens* che, pur essendo presente in ogni dipinto, riesce difficile notare a chi adotti una definizione troppo limitata di pittura. Si dovrà concludere quindi che l'apparente difformità tra le tele nere e una qualsiasi opera d'arte figurativa non è generata dalla natura atipica delle prime, ma dall'insufficienza dei concetti con cui gli stili pittorici delle une e delle altre vengono interpretati e comparati tra loro.

Correggendo e articolando la nozione di lavoro in pittura, Wollheim uniforma le modalità di produzione dei monocromi a quelle di tutte le altre opere d'arte visiva: colloca gli uni e le altre sulla stessa scala di misurazione e definisce i primi come un caso limite delle seconde. Risolto l'aspetto del lavoro in pittura, rimane però da fronteggiare un'ultima obiezione. La riassumo nella domanda che il filosofo pone a se stesso: ripetendosi uguale in tutti i monocromi, perché è legittimo celebrare la medesima attività di cancellazione nell'isolamento di singole opere? In altre e più semplici parole: dal momento che tutti i monocromi della serie sono stati realizzati seguendo la stessa procedura, perché ciascuno può essere considerato come un'opera a sé stante e non piuttosto come una copia del primo prototipo prodotto da Reinhardt?

Come vedremo subito, la risposta di Wollheim risente di una sua certa inclinazione kantiana, tale da fagli presupporre una distinzione netta tra il ragionamento concettuale e le valutazioni che riguardano il campo delle arti visive.

Il filosofo inizia descrivendo il pensiero teorico-pratico come un atto di generalizzazione. Ragionando per concetti, l'essere umano riesce a nominare le cose che isola nel continuum dell'esperienza poiché le raggruppa a seconda delle loro caratteristiche comuni. È anche così che la nostra specie riesce ad agire su di esse: un esperimento scientifico, per esempio, non è interessante in se stesso, ma grazie alla sua

capacità di gettare simultaneamente luce su più fenomeni simili. Opposto a questo modo di agire e pensare sarebbe invece il giudizio artistico, il quale ci porta a non preoccuparci delle generalizzazioni, ma a concentrarci piuttosto su specifiche singolarità: l'opera *Un paio di scarpe* di Vincent Van Gogh - tanto per citare un esempio caro anche alla filosofia continentale - ci appare inestimabile per la sua unicità, sebbene il paio di calzature dipinto nel quadro fosse, nella realtà dei fatti, un modello estremamente comune e molto economico.¹⁵

Anche le tele nere di Reinhardt, essendo candidate al nostro apprezzamento estetico, devono essere celebrate nella loro singolarità, e ciò in ottemperanza al principio di individuazione che Wollheim ritiene valido in pittura: non può essere individuata più di un'opera d'arte visiva che sia *token* di un certo *type*. Da cosa nasce allora la difficoltà a considerare ciascuno dei monocromi prodotti dall'artista americano un oggetto unico e distinto dagli altri simili?

Questa la spiegazione del filosofo. Ancora una volta, la difficoltà non deriva da una strutturale differenza tra l'opera astratta e una qualsiasi opera figurativa, ma dalla prospettiva sbagliata con cui si guarda a entrambe. Nella secolare storia dell'arte occidentale, gli artisti visivi hanno trovato una strategia molto convincente per catalizzare l'attenzione sull'individualità degli oggetti da loro prodotti: li hanno modificati a un livello così elevato da conferire loro caratteristiche distintive. È proprio la forte differenziazione che caratterizza le opere d'arte visiva a facilitare lo spettatore nel coglierle come singolarità piuttosto che come casi di uno schema generale. Ma c'è una controindicazione. La differenziazione ha assunto un ruolo così decisivo nelle belle arti da essere considerata un valore supremo: è stata insomma scambiata per una condizione necessaria. Ciò che si è arrivati a credere, sbagliando, è che tutte le opere visive, e in particolare la pittura, debbano avere marcate caratteristiche distintive.

Derivano esclusivamente da questa falsa aspettativa i dubbi e le ansie che si agitano attorno ai monocromi. Ci si aspetta che le tele nere di Reinhardt, a causa del loro apparire indifferenziate, posseggano un principio di individuazione diverso rispetto agli altri dipinti, quando invece a essere diverso è solo il grado di attenzione richiesto allo

¹⁵ Per studiare la ricezione del dipinto di Van Gogh nella filosofia continentale si parta ovviamente da Martin Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Mein 1950; tr. it. Pietro Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968. Al testo di Heidegger risponde Jacques Derrida in *La vérité en peinture*, Flammarion, Parigi 1978; tr. it. Gianni e Daria Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981.

spettatore per vedere ciascuna tela come un unicum irripetibile. Il pensiero della singolarità - sembra voler suggerire Wollheim - è insito nell'atteggiamento estetico con cui si apprezza l'arte visiva e non deriva da alcuna caratteristica posseduta dagli oggetti a cui si rivolge. I monocromi sono lì apposta per ricordarcelo.¹⁶

Ancora una volta le opere di Reinhardt sono interpretate da Wollheim come casi limite. Lungi dall'essere eccezioni, sono il punto più basso di una scala che procede per differenziazione crescente. Sono posizionate sul gradino inferiore della scala poiché l'elemento che distingue le une dalle altre è racchiuso principalmente nella loro collocazione all'interno della serie che le include tutte: il primo monocromo è diverso dal secondo in quanto è il primo, il secondo dal terzo in quanto è il secondo, e così via.

Si conclude così la normalizzazione della prima classe di opere su cui aleggiavano dubbi e perplessità all'inizio di *Minimal Art*. Al centro del ragionamento di Wollheim c'è un'analisi del concetto di lavoro nell'arte visiva sviluppata in due passaggi. Il filosofo ha dapprima evidenziato che, oltre al processo di costruzione dell'immagine, in pittura è sempre presente un contromovimento di parziale elisione della realtà; nel passaggio successivo invece ha ridimensionato il ruolo ricoperto dall'attività di differenziazione che gli artisti compiono quando producono i propri oggetti: la differenziazione non è una condizione necessaria dell'opera d'arte, ma solo una specie di marcatore della sua unicità.

La nozione di lavoro rimane un punto focale anche nello studio dei *ready-made*, seconda e ultima categoria di artefatti problematici studiati in *Art and Its Objects*. Ciò che desta le maggiori resistenze verso questi particolari oggetti è la totale mancanza di sforzo manifesto impiegato per realizzarli. Duchamp non sembra fare alcuna fatica mentre li crea, anzi non sembra fare proprio nulla.

La competenza tecnica e il conseguente lavoro che l'artista francese delega agli inconsapevoli operai di una fabbrica sono stati considerati da sempre componenti essenziali del fare arte. Si pone dunque il problema di capire perché un'attività che implica scarsissima fatica materiale, come quella necessaria per produrre un *ready-made*, sia omologabile a un'attività che di fatica ne ha sempre richiesta moltissima.

¹⁶ Sul tema del rapporto tra unicità e serialità si veda anche la lettura che viene fatta delle serigrafie di Andy Warhol in Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, op. cit.

Gli scettici che vedono nella questione così presentata un enigma difficile da risolvere si fanno probabilmente abbacinare dal confronto, visivamente impari, tra capolavori come la Cappella Sistina e il volgare pissoir duchampiano. Contro di loro la strategia adottata da Wollheim è sempre la stessa: mostrare che il difetto non sta nell'opera in sé, ma in una troppo limitata visione di che cosa significhi produrre un'opera d'arte.

Usando gli attrezzi del pensiero analitico, il filosofo separa due significati distinti di lavoro che corrispondono a due momenti diversi della creazione artistica. Da un lato, per produrre un'opera d'arte serve quello che potremmo chiamare “mestiere”, cioè la padronanza di una tecnica che permetta di indirizzare i propri sforzi verso uno scopo: stendere un pigmento sulla tela, modellare un pezzo di argilla, etc. Ma poi, dall'altro lato, serve che arrivi il tempo della decisione, l'attimo altrettanto fondamentale in cui l'artista stabilisce che lo scopo prefissato è stato raggiunto. La prima fase, manco a dirlo, è insufficiente senza la seconda. Senza una decisione ultima infatti, nessun'opera sarebbe finita.

Separando nettamente il soggetto che esercita il mestiere (gli operai) da quello che compie la scelta finale (l'artista), Duchamp e il suo orinatoio non fanno che celebrare, enfatizzandolo, questo secondo momento, il quale viene isolato nella propria evidenza. Capovolgendo così la consolidata gerarchia che ha portato a fraintendere un'opera in apparenza diversa dalle altre, Duchamp permette di accedere a una comprensione adeguata del processo produttivo nell'arte visiva, permette di coglierne un aspetto invisibile ma sempre necessario nella creazione di un oggetto: la decisione.

In *Minimal Art* il parallelo tra l'interpretazione del *ready-made* e del monocromo è palese. Alla base c'è un'analisi del concetto di lavoro che porta a intendere i casi eccezionali non come devianti dai principi di individuazione standard, ma come limiti all'interno di un continuum omogeneo. A interessarmi però è un altro passaggio dell'argomentazione di Wollheim riguardo il *ready-made*, questo sì formulato in modo abbastanza originale, ma in maniera tale da suscitare incertezze e perplessità.

Prima di dedicarsi all'orinatoio dal punto di vista del suo processo produttivo, Wollheim esamina l'opera nella prospettiva della temporalità, un aspetto che è apparso importantissimo anche in alcuni degli altri esempi o esperimenti mentali fin qui considerati. Come si ricorderà, il fattore tempo è fondamentale per il poeta

Yevtushenko. Lo scrittore russo può infatti assicurarsi la paternità di un sonetto solo e soltanto se nessun altro prima di lui abbia assemblato, nell'ordine in cui sono, le parole da cui il sonetto è composto. È questo dato iniziale che permette a un lettore qualunque di identificare la propria recitazione di una poesia come occorrenza della poesia-*type* scritta da Yevtushenko; è questo dato iniziale a garantire il principio di continuità definito da Wollheim all'inizio di *Minimal Art*. Allo stesso modo, specularmente, il *combine* di Rauschenberg non può essere confuso con nessun altro *combine* identico, poiché lo scultore americano lo ha materialmente assemblato in un momento preciso della propria carriera. Anche in questo caso dunque, la cronologia è fondamentale per distinguere l'opera originale dalle sue copie successive.

Rispetto a quanto constatato sin qui, il *ready-made* di Duchamp sembra finalmente rappresentare un'eccezione radicale. Sembra cioè trasgredire il principio temporale valido sia per la poesia di Yevtushenko che per il *combine* di Rauschenberg. Di orinatoio identici a quello incriminato ne sono stati fabbricati a bizzeffe sia prima che dopo il folgorante intervento dell'artista: è dunque un fatto inconfutabile che l'oggetto non sia primo nel suo genere. Forse se ne deve concludere che il vero genio è l'anonimo progettista del sanitario numero zero, cioè del prototipo?

La spiegazione che Wollheim dà per riportare la trasgressione dell'orinatoio nella norma delle opere standard chiama ancora una volta in causa l'aspetto decisionale del lavoro creativo. Nell'attribuire la paternità di un'opera, ci dice il filosofo, non va considerato chi porta a termine l'effettiva costruzione dell'oggetto, ma chi decide che quell'oggetto così terminato è un'opera d'arte a tutti gli effetti. E non è un principio che Duchamp si inventi dal nulla. Nelle botteghe rinascimentali funzionava allo stesso modo: gli assistenti e gli apprendisti più o meno esperti a volte completavano il dipinto dando l'ultimo tocco e aggiungendo gli ultimi dettagli, ma era comunque il maestro a reclamare la paternità dell'opera, e con pieno diritto, scegliendo a un certo punto di fermare il lavoro.

Duchamp non è diverso da Tiziano o Raffaello, se non per il fatto che la sua decisione si presenta nella forma di un'astrazione totalmente arbitraria, determinata da nient'altro che dalla volontà stessa di decidere circa l'identità di un oggetto: quell'orinatoio comprato al BHV di Parigi è arte perché così ha voluto l'artista un bel giorno del 1917 e per nessun'altra ragione.

Torniamo ora alle mie incertezze. Ciò che qui mi lascia perplesso non è ovviamente l'uso di un'argomentazione che in precedenza ha dimostrato di funzionare. A far sorgere in me qualche dubbio non è insomma il richiamarsi, anche in questo caso, all'elemento della decisione per normalizzare una apparente eccezionalità. È piuttosto il modo in cui Wollheim descrive l'astrazione che consegue all'atto del decidere. In un passaggio spesso trascurato di *Minimal Art* si legge:

A molte persone il gesto [di Duchamp] deve essere sembrato del tutto diverso rispetto al loro concetto di arte. [...] Voglio suggerire che a sembrare in disaccordo con il *loro* concetto di arte potrebbe essere stato il fatto che accettare quel gesto li obbligava a rifiutarne a priori ogni altro dello stesso genere e ad esso successivo. Proprio questa sembra essere la conseguenza del nostro principio. Con una singola azione Duchamp ha privato di qualità artistiche tutti gli oggetti della stessa classe tranne uno; e ciò dovrà essere sembrato addirittura più arbitrario del fatto che egli fosse riuscito ad assicurare tali qualità a quel singolo oggetto.¹⁷

Wollheim sta qui illustrando le conseguenze della decisione operata da Duchamp rispetto all'orinatoio. La sua preoccupazione è quella di far vedere che, pur essendo il gesto dell'artista legittimo, esso rimane un caso limite raro nell'orizzonte della storia dell'arte. La sua preoccupazione sembra essere insomma di dimostrare che il mondo, dopo Duchamp, non sarà invaso da orinatori con pretese culturali.

Proprio a questo scopo il filosofo descrive la mossa dell'artista francese secondo due prospettive diverse. Da un lato abbraccia la descrizione classica, da manuale, e che potremmo definire positiva: Duchamp, attraverso la sua scelta, eleva un oggetto del tutto comune al rango di opera d'arte. Dall'altro lato usa una descrizione più complessa, non giustificata dall'opera in sé e formulata negativamente in questo modo: nel momento in cui sceglie proprio quell'orinatoio, Duchamp allo stesso tempo toglie a tutti gli altri esemplari identici la possibilità di essere considerati opere d'arte, la toglie loro per sempre.

Dico che la seconda descrizione non è giustificata dall'opera in sé poiché non deriva dall'esplicita volontà dell'artista, ma è fatta dipendere da un presupposto esterno. È lo stesso Wollheim a specificarlo quando dichiara che la descrizione in negativo risulta

¹⁷ Richard Wollheim, *Minimal Art*, in Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., p. 393.

vera come conseguenza di un principio da lui stesso introdotto in precedenza. Il filosofo si riferisce ovviamente al criterio di identità che ritiene valido per le opere d'arte visiva, il quale, come ormai sappiamo, recita: non può essere individuata più di un'opera d'arte visiva che sia *token* di un certo *type*. Solo accettando la validità di tale principio è corretto sostenere che nessun altro orinatoio possa essere candidato allo status di opera d'arte dopo che la scelta di Duchamp è stata effettuata. In questo caso tuttavia, la regola non appare essere stata introdotta né per deduzione, né per osservazione empirica: appare piuttosto calata dall'alto come se fosse un postulato. E proprio qui iniziano, secondo me, le difficoltà.

I problemi che vedo nella teoria di *Minimal Art*, e in questo specifico punto in particolare, hanno un volto e un'identità. Portano il nome di Elaine Sturtevant, l'artista che con pazienza e tenacia ha dedicato gran parte della propria vita a copiare opere create da altri. Si dà il caso infatti che nel suo mirino sia finito anche l'orinatoio di Duchamp.

Sturtevant ha reperito un esemplare in ceramica del tutto simile al primo *ready-made* e vi ha apposto la firma del collega (falsificata) e la data (1917) esattamente come erano state scritte sul gemello più antico. All'oggetto è stato poi riconosciuto lo status di artefatto originale sia dall'artista che dalla comunità intellettuale. Con questo gesto, non meno dirompente di quello duchampiano, un secondo orinatoio è diventato dunque un'opera d'arte a tutti gli effetti, anzi un capolavoro molto prezioso: l'oggetto è oggi incluso nella sterminata collezione di François Pinault.¹⁸

Al di là del valore artistico e commerciale dell'opera di Sturtevant, ciò che mi interessa e dà corpo ai miei dubbi è che l'esistenza stessa del secondo orinatoio contraddice quanto sostenuto da Richard Wollheim, gettando un'ombra sulla effettiva tenuta della sua teoria. Il lavoro di Sturtevant è un efficace controesempio dei principi di individuazione prima definiti in *Minimal Art*. Volendo esprimere le mie perplessità con un enunciato controfattuale direi: se i criteri ritenuti assoluti da Wollheim fossero davvero assoluti, il secondo orinatoio opera d'arte non esisterebbe. Ma poiché il secondo orinatoio esiste, bisogna domandarsi perché la teoria del filosofo non riesca a renderne

¹⁸ La ripetizione di Sturtevant è stata esposta a Venezia nella mostra *Elogio del dubbio*, allestita a Punta della Dogana. Si veda il catalogo a cura di Caroline Bourgeois, *Elogio del dubbio / In praise of doubt / Eloge du doute*, Electa, Milano 2011. L'opera è stata inoltre esposta in Italia nella retrospettiva *Sturtevant Sturtevant* a cura di Stéphanie Moïsdon presso il Museo Madre di Napoli. A cura della stessa, il volume *Sturtevant Sturtevant*, Electa, Milano 2015.

conto. Per quale motivo questo e altri casi simili sfuggono alla descrizione proposta da chi usa le categorie *type* e *token* per interpretare l'arte visiva?

Conclusa l'esposizione del contenuto di *Minimal Art* con un dubbio che per il momento non ha trovato soluzione, vorrei ora proseguire nel delineare l'analogia tra le posizioni di Richard Wollheim e Joseph Margolis. Come ho promesso all'inizio di questo capitolo, cercherò di mostrare i loro punti di contatto rispetto alla concezione del *ready-made*. In particolare cercherò di rendere evidenti tre presupposti che mi sembrano rimanere impliciti nelle argomentazioni di entrambi, sperando che ciò aiuti a dare una risposta alla mia domanda per ora irrisolta.

TRE PRESUPPOSTI

Alla fine del capitolo precedente, partendo dal modo in cui vengono usate le categorie *type* e *token*, ho iniziato a elencare alcune assonanze tra gli impianti teorici di Margolis e Wollheim. I punti che ho toccato possono essere riassunti in una breve lista che, prima di procedere oltre, è utile richiamare alla memoria.

Da principio ho sottolineato come i due filosofi si pongano, rispetto alle arti, uno scopo tassonomico, classificatorio. Pur evitando di dare una definizione complessiva della propria materia di studio, entrambi sono intenzionati a trovare un metodo o un set di principi che aiuti a interpretare la diversità dei fenomeni artistici attraverso una chiave di lettura omogenea. È richiamandosi all'uso di *type* e *token* che viene individuata l'identità di un'opera originale rispetto alle sue copie, oppure di un artefatto riproducibile rispetto alle sue variazioni; è ancora richiamandosi all'uso di *type* e *token* che i diversi generi d'arte vengono distinti e classificati nella loro totalità.

In secondo luogo ho fatto notare che la volontà di completare una tassonomia dell'arte porta sia Margolis che Wollheim a orientarsi verso un approccio alla filosofia non normativo, ma descrittivo. Fine ultimo delle loro teorie non è distinguere un capolavoro da un'opera mediocre, e l'una e l'altra da una crosta; il loro scopo è piuttosto quello di rintracciare alcune condizioni necessariamente presenti in ogni artefatto, senza esclusioni derivanti da giudizi assiologici. La questione del valore dell'opera d'arte non è mai tematizzata né in senso culturale, né in senso economico.

Terzo. A questa prospettiva descrittiva i due filosofi associano, per forza di cose, un metodo di indagine che procede per induzione. Abbandonata la pretesa di dedurre una

definizione astratta del concetto di arte, il loro ragionamento parte dall'osservazione di tutti i casi concreti così come si presentano all'esperienza dello spettatore. L'elemento di certezza a cui il metodo si ancora è il fatto che tutti noi riconosciamo in maniera abbastanza adeguata quando ci troviamo di fronte a un'opera d'arte.

Infine, l'ultimo punto a cui ho prestato attenzione è il rapporto tutto sommato stretto di questo approccio con la tradizione filosofica kantiana. Sebbene infatti Wollheim e Margolis limitino il campo dell'estetica alla valutazione di attività volontarie, mentre Kant nella *Critica del Giudizio* procede all'inverso dai fenomeni naturali a quelli culturali, l'arte rimane comunque per tutti e tre una faccenda che si esaurisce nell'esperienza di un soggetto che fruisce un particolare genere di oggetti. Gli aspetti sociali della pratica artistica ricoprono un ruolo di sfondo o cornice, mentre la filosofia dell'arte medesima è pensata, in ultima analisi, come un sottoinsieme della filosofia della mente.

Questi i risultati del mio confronto per come l'ho condotto nel primo capitolo. Ora invece userò i risultati ottenuti dallo studio del *ready-made* per ripercorrere i miei passi, a volte confermando, a volte attenuando quanto detto sino a qui. Il tentativo di catturare le articolazioni meno evidenti nel pensiero di Wollheim e Margolis mi porterà a toccare tre temi che vedo correlati. Dapprima tornerò a chiedermi che genere di definizione dell'arte forniscano i due filosofi nelle loro rispettive teorie. Darò poi una spiegazione più accurata di come, soprattutto in Wollheim, la distinzione tra *type* e *token* renda difficile comprendere appieno l'arte come pratica sociale. Da ultimo, concluderò cercando di inquadrare quale idea di storia orienti il modo in cui il fenomeno dell'arte viene guardato nel suo insieme. Ciascuno dei tre passaggi mi fornirà un indizio per capire come mai una teoria basata sulle categorie *type* e *token* non sia in grado di includere nel proprio campo artefatti fondamentali per la cultura contemporanea come quelli creati da Sturtevant. Vi garantisco però che l'autrice del secondo orinatoio non soffrirà di solitudine. Man mano che procederò con la mia indagine, le fila degli artefatti incompresi dalla teoria *type / token* non mancheranno di ingrossarsi.

Definizione.

Nel 1991, in un saggio che è diventato paradigmatico nell'ambito della filosofia analitica, Stephen Davies ha distinto due modi possibili di definire un concetto: un

modo funzionale e uno procedurale.¹⁹

Si dà una definizione funzionale quando si raggruppano degli oggetti in una stessa classe sulla base dell'effetto che producono, sulla base della loro ragion d'essere. Chiamiamo per esempio “veleni” tutte le sostanze che, se assorbite da un corpo vivente, causano un danno più o meno grave alla sua esistenza materiale, dalla lieve intossicazione fino alla morte. Gas nervino, arsenico e antracite non condividono molte qualità, ma ciò che li identifica tutti e tre come veleni è il loro effetto deleterio su una, alcune o tutte le forme di vita esistenti nell'universo.

Si dà invece una definizione procedurale quando l'ingresso di un oggetto in una determinata classe è vincolato al rispetto di una o più regole formali. “Studenti” si chiamano per esempio tutti gli individui che hanno eseguito con successo una determinata procedura di iscrizione a scuola, al di là che questi abbiano studiato un solo giorno della loro vita.

Le definizioni procedurali hanno insomma a che fare con le convenzioni socialmente stabilite, mentre quelle funzionali con gli scopi per cui una nozione è stata pensata. Davies prosegue poi evidenziando una relazione univoca tra i due generi di definizione individuati. Si possono dare infatti casi in cui modalità funzionali di identificare una classe di oggetti si trasformino col tempo in modalità procedurali. La nozione di eccesso di velocità, per esempio, è stata pensata in origine per definire tutti quegli episodi in cui un veicolo procede così rapidamente da mettere in pericolo la vita del conducente e di altri viaggiatori vicini; al giorno d'oggi invece l'eccesso di velocità è più che altro un'infrazione formale i cui limiti sono stabiliti dal codice della strada. Chi di noi non ha mai preso una multa per eccesso di velocità senza aver per questo messo effettivamente in pericolo qualcuno? La nozione funzionalmente definita si è insomma evoluta nel tempo fino ad assumere un significato procedurale. Non si danno invece casi inversi, in cui una definizione procedurale sia diventata funzionale in un secondo momento.

Anche il concetto di arte ha subito tentativi di definizione di vario genere, sia funzionali che procedurali. Un esempio del primo genere può essere quello fornito da William Morris per cui l'arte è «l'espressione da parte dell'uomo del suo piacere nel lavoro».²⁰ Mentre un esempio del secondo genere può essere la classica formulazione di

19 Stephen Davies, *Definition of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991.

20 Citato in Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, Penguin, Londra 1936, p. 23; tr. it. Enrica

George Dickie: «Un'opera d'arte è [...] un insieme delle proprietà del quale ha fatto sì che gli venisse conferito lo status di candidato all'apprezzamento da una o più persone che agiscono per conto di una determinata istituzione sociale (il mondo dell'arte)».²¹ Si tratta ora di capire che tipo di definizione sia quella data da Margolis e Wollheim.

Se è vero che ho finora descritto l'approccio dei due filosofi sostanzialmente come procedurale - entrambi sono interessati a formalizzare un metodo di individuazione, non a descrivere i fenomeni artistici secondo il loro scopo comune - voglio ora capire se non si possa rintracciare nelle loro teorie un residuo o un sottofondo funzionale.

Inizierò da Joseph Margolis. Nella sua trattazione del *ready-made*, il filosofo usa l'orinatoio di Duchamp per dimostrare che le opere d'arte non sono affatto identificabili con la materia fisica che le incarna. Il solo fatto che l'artista riesca a creare un nuovo artefatto senza produrre qualcosa di nuovo è una prova sufficiente del dualismo *token / oggetto*.

Il ragionamento sembra scorrere liscio. Ma se ci fermiamo un momento a pensare, ci sarà facile vedere che manca qualcosa. Non è affatto chiaro come riusciamo a distinguere, di uno stesso oggetto d'arte, le proprietà appartenenti al *token* che esso incarna da quelle appartenenti alla materia fisica di cui è costituito. A leggere Margolis, sembra che lo facciamo per magia, o per un istinto innato, o perché la soluzione ci è già stata suggerita da qualcun altro.

Una prima risposta che si potrebbe dare per colmare facilmente la lacuna sarebbe quella di sostenere che - come lo stesso Margolis implicitamente ci suggerisce - le qualità proprie del *token* sono quelle riguardanti gli aspetti immateriali dell'oggetto. La soluzione, però, risulta facile da applicare solo considerando opere basilari come i *ready-made*, i quali sembrano fatti apposta per evidenziare in modo lampante la distinzione tra materia e artefatto. Se diamo invece attenzione a forme d'arte più complesse da decifrare, la musica cambia.

Prendiamo per esempio una statua in legno policromo del primo '400 raffigurante una madonna con bambino. Ammesso che sia agevole, solo richiamandosi al criterio dell'immaterialità, separarne le proprietà che riguardano la sua componente oggettuale

Labò, *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderini, Bologna 1960. Anche in Nigel Warburton, *The Art Question*, Routledge, Londra 2003; tr. it. Guido Bonino, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2004, p. 34.

21 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, pp. 33-34; trad. it. in Paolo D'Angelo, *Introduzione all'estetica analitica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008, p.14.

da quelle pertinenti alla sua natura di *token*, saremmo comunque costretti a distinguere in essa anche un terzo livello, un livello difficile da isolare usando le scarse indicazioni che Margolis ci fornisce. La scultura lignea non è infatti l'occorrenza di un *type* solamente rispetto al suo essere un artefatto. Lo è anche rispetto al suo essere un'icona religiosa verso cui i fedeli possono rivolgere preghiere: dal punto di vista del culto, tutti gli oggetti di quel tipo sono l'incarnazione dello stesso amore divino, ma chi non cogliesse la differenza tra il legno e lo "spirito" - tra la materia e il *token* - peccherebbe di idolatria.²² A causa di questa doppia veste artistica e religiosa, l'oggetto fisico si troverà dunque ad avere qualità immateriali dovute sia al suo essere un artefatto, sia al suo essere un'icona devozionale. Ma come distinguere le due forme di immaterialità, e le proprietà che ne derivano, attenendoci unicamente a quanto ci dice Margolis? L'operazione non sembra essere possibile, semplicemente perché il filosofo, perlomeno in *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, non si pone nemmeno il problema.

Anche parlando di opere tradizionali come *Melancholia I* di Albrecht Dürer, Margolis non specifica come facciamo a riconoscere l'essenza artistica delle qualità appartenenti al *token*. Il filosofo non riesce a dirci perché quelle specifiche qualità siano riferite all'oggetto proprio in quanto artefatto. Semplicemente si limita a elencare alcune proprietà tipiche anche di molte altre opere d'arte a mo' d'esempio inequivocabile: complessità compositiva, simbolismo, stile, etc.

Proprio l'elenco che il filosofo stila con tanta naturalezza mi porta a scorgere un residuo funzionale operante dietro l'intero suo approccio. Sebbene Margolis si rifiuti di pensare che esista un unico scopo cui assolvono tutte le opere d'arte e grazie al quale tutte sono raggruppate nello stesso insieme, nondimeno sembra che egli creda esistere un cluster di funzioni intrinsecamente legate all'apprezzamento estetico. Non tutte sono attive allo stesso tempo in un medesimo artefatto, ma la presenza di una o più funzioni del cluster pare essere per Margolis un importante indicatore dell'artisticità di un oggetto.

La facilità con cui il filosofo sostiene si possano distinguere le qualità dell'opera d'arte in quanto artefatto e della stessa opera in quanto oggetto fisico, mi porta a trarre una seconda conclusione. Stilando così agevolmente il suo elenco, Margolis non può

²² Mi scuso per la scarsa precisione in materia di teologia. A mia discolpa dirò che, per i fini della mia argomentazione, il ragionamento rimarrebbe vero anche se al posto del cristianesimo considerassi una religione completamente inventata e tale da trattare la statuaria sacra come ho accennato nell'esempio.

che parlare di un mondo e da un mondo in cui i fenomeni artistici hanno già raggiunto una specificità tale da non poter essere confusi con nessun altro fenomeno della società in cui sono stati prodotti. Margolis ci parla di un mondo in cui l'arte è già stata efficacemente isolata in musei, gallerie e collezioni in modo tale che la sua distinzione da altri ambiti della cultura umana - la religione, la propaganda, la commemorazione, etc. - appaia del tutto naturale. Il filosofo sceglie insomma di abbracciare una visione dell'arte sostanzialmente modernista, tale per cui gli oggetti degni di apprezzamento estetico non sono inseriti in contesti promiscui né assolvono diverse funzioni alla volta, ma sono già ben separati dal resto della realtà in ambienti e discorsi a loro dedicati.

Solo pensando a Margolis come a un modernista possiamo motivare la sua sbrigatività nel trattare il tema della distinzione tra le proprietà della materia e le proprietà del *token*. Ed è sempre pensando ai canoni modernisti che possiamo capire da dove provengano alcune convinzioni del suo collega Richard Wollheim.

Ho già avuto modo di sottolineare come tutta la teoria di Wollheim si regga sulla convinzione che esistano media i cui limiti sono ben marcati da criteri e pratiche che non possono intersecarsi: l'architettura non si comporterà mai come la scultura e questa non seguirà mai le regole vigenti nelle arti performative. Lo studio della posizione che il *ready-made* gioca all'interno dell'argomentazione mi incoraggia però a essere ancora più preciso. Non solo la teoria di Wollheim si fonda su una visione mediale dell'arte ma, nel suo articolarsi, almeno uno dei media individuati viene definito funzionalmente, secondo la ragion d'essere per cui è stato inventato.

Il medium di cui sto parlando, l'unico a godere di una implicita definizione funzionale, è con ogni evidenza la pittura. Nelle ultime pagine di *Minimal Art*, il tentativo di giustificare i monocromi di Reinhardt ha infatti spinto il filosofo ad attribuire una proprietà peculiare all'intero genere pittorico: la proprietà di introdurre la mente umana all'esperienza della singolarità. Contro la tendenza a generalizzare tipica del pensiero pratico-scientifico, ci ha detto Wollheim, persino i casi-limite altamente indifferenziati di arte visiva devono essere apprezzati nella e per la loro unicità.

La caratterizzazione della pittura come medium della singolarità è quanto basta per contaminare con un accento funzionale l'approccio procedurale tenuto da Wollheim, ma ciò è a mio parere un problema, e per molte ragioni diverse. Per prima cosa, l'assunzione che tutte le forme con cui l'arte visiva si manifesta abbiano la stessa ragion

d'essere, e che questa sia proprio quella indicata dal filosofo, non risulta giustificata da nulla se non dall'intima convinzione che le cose stiano così. Inoltre una convinzione del genere introduce una pericolosa circolarità negli ingranaggi della teoria. Da un lato infatti Wollheim dichiara che i principi di individuazione delle opere pittoriche sono raggiunti per induzione attraverso l'esame dei casi concreti; dall'altro lato invece, proprio richiamandosi al valore della singolarità, sembra calare quegli stessi principi dall'alto come fossero assiomi.

Che gli stessi principi vengano introdotti a conclusione di un processo induttivo, ma anche e contemporaneamente postulati a priori risulta essere un'evidente contraddizione. Poiché però sono tornato su questo punto più volte e il circolo vizioso mi sembra ormai evidenziato con chiarezza, vorrei ora concentrarmi su una serie di opere che mi sembrano ingaggiare un diretto corpo a corpo con le teorie di Wollheim.

Quelli che descriverò tra poco sono artefatti prodotti da autori diversi, i quali non risultano accomunabili sotto l'ombrello di un'unica corrente. Sono dunque il segno, a quanto pare, di un cambiamento per certi versi epocale nel modo in cui gli esseri umani concepiscono, fanno e fruiscono l'arte in generale. L'esistenza di opere del genere mi sembra contraddire l'impostazione mediale del filosofo, e in particolare la sua visione implicitamente normativa dell'arte visiva. Come vedremo, applicate a questi artefatti, le categorie *type* e *token* non contribuiranno a portare ordine e chiarezza, ma piuttosto difficoltà e incongruenze.

Dal momento che il medium pittorico è stato caratterizzato da Wollheim in maniera molto specifica, partiamo proprio da questo. Il giovane artista americano Travess Smalley (Huntington, WV, 1986) realizza tele astratte e molto colorate.²³ Se a prima vista i suoi quadri appaiono come forme standard di arte visiva, aggiungendo alcune informazioni riguardo il modo in cui vengono prodotti è possibile che le nostre impressioni iniziali cambino radicalmente. Smalley non usa infatti colori a olio e pennelli quando lavora nel suo studio, ma Photoshop e altri programmi per la pittura digitale. Ciò che l'artista produce in prima battuta è dunque un file digitale che viene successivamente stampato su un supporto materiale e rifinito con strumenti per dipingere più tradizionali, come ad esempio l'aerografo. Capita però a volte che una

23 Per un approfondimento circa la pratica pittorica di Travess Smalley si legga l'intervista che l'artista ha rilasciato a Rhizome, piattaforma online e offline affiliata al New Museum di New York che dal 1996 si occupa di cultura digitale. Paul Soulellis, *Artist Profile: Travess Smalley*, Rhizome, 15/07/2016 [22/03/2017], <<http://rhizome.org/editorial/2016/jul/15/artist-profile-travess-smalley/>>.

stessa immagine digitale, dopo essere stata stampata la prima volta, venga modificata ancora in modo talvolta massiccio per poi essere stampata una seconda, una terza e una quarta volta secondo un criterio di gusto del tutto personale. Sebbene i prodotti così realizzati presentino un alto grado di differenziazione, l'artista considera ciascuno di essi come uno specifico stadio evolutivo della stessa entità virtuale. Se volessimo perciò leggere attraverso le categorie tipo / occorrenza questi lavori a metà tra analogico e digitale, ci troveremmo davanti a un impasse. Dal punto di vista della loro natura oggettuale, dovremmo considerare ogni supporto materiale come un'opera singola e distinta da tutte le altre; prendendo invece per vere le parole dell'artista e considerando la continuità del processo di elaborazione digitale, saremmo costretti a pensare quegli stessi supporti come altrettante occorrenze del file o del codice infinitamente aggiornabile di cui sono la materializzazione.

La doppia lettura dell'opera di Smalley non rappresenta di per sé una contraddizione della teoria *type / token* poiché i supporti generati dall'artista non sono considerati enti particolari e allo stesso tempo occorrenze di un tipo “secondo il medesimo rispetto”, come recita la nota formula aristotelica. Lo sono secondo due unità di misura, se così posso chiamarle, distinte e valide entrambe: il risultato materiale in un caso e la fonte virtuale dell'immagine nell'altro. Ma quale delle due unità dovremmo considerare per arrivare a un'identificazione univoca di queste opere che sembrano esistere tra dimensione digitale e realtà? Le teorie di Margolis e Wollheim non ci danno elementi sufficienti per stabilirlo perciò, limitandoci a seguire il loro dettato, saremo costretti a rimanere in una situazione indeterminata, indecidibile.

Il caso dei lavori di Travess Smalley è solo uno tra i tanti che si potrebbero citare per illustrare le medesime peculiarità. Onde evitare che queste anomalie vengano associate solo all'ingresso della tecnologia digitale nella produzione di medium più tradizionali, vorrei ora parlare di una scultura realizzata in modo del tutto analogico. Si tratta di *Trauerspiel*, della danese Nina Beier (Aarhus, 1975).²⁴ La creazione dell'opera ha un decorso un po' articolato perciò spero si abbia la pazienza di seguirmi.

Per prima cosa l'artista inizia con il progettare una scultura. Dopo averla materializzata nel proprio studio, subito la distrugge prima ancora di averla mostrata in

²⁴ Un contesto ideale per comprendere l'opera di Beier dal punto di vista del principio di individuazione fu la mostra *Exhibition, Exhibition* curata da Adam Carr al Castello di Rivoli nel 2010. L'esposizione, dedicata ai temi del doppio e della simmetria nell'arte contemporanea, è documentata nel catalogo: Adam Carr (a cura di), *Exhibition, Exhibition*, Skira, Milano 2010.

pubblico: nessuno ha avuto modo di vedere l'oggetto tranne Beier, la quale è quindi l'unica a poterne conoscere il reale aspetto e le caratteristiche tecniche. A questo punto l'artista descrive la scultura a un assistente, al quale chiede di realizzare una seconda scultura sulla base delle parole ascoltate. L'altro oggetto così creato, pur essendo molto diverso da quello prodotto dall'artista, viene esposto al pubblico nel contesto di una mostra sotto il titolo di *Trauerspiel*. Infine un ultimo passaggio: terminata la mostra, anche la seconda scultura viene distrutta, ma non per sempre. L'opera verrà ricostruita solo in occasione di un'esposizione successiva, sempre secondo le istruzioni tramandate a voce da Beier o da un suo assistente, sempre sotto il medesimo titolo. E così via all'infinito.

Trauerspiel nasce dall'applicazione di una procedura tipica delle arti performative alla produzione di una scultura: un set di istruzioni piuttosto vago viene trasmesso oralmente da un soggetto all'altro allo scopo di creare una serie di oggetti fisici definiti. L'opera è dunque il frutto di un'ibridazione tra due dei generi d'arte classificati sia da Margolis che da Wollheim. Quali conseguenze ha tutto questo processo sul principio di individuazione che dovrebbe identificare l'opera?

Stando esclusivamente a quanto ci dicono i due filosofi, l'identità di *Trauerspiel* potrebbe essere determinata in almeno quattro modi diversi. Dando maggior importanza alla natura scultorea dell'opera, diremmo che per un certo periodo di tempo è esistito in effetti un originale, il quale però è stato distrutto dalla sua autrice e rimpiazzato con copie approssimative: le copie sarebbero anche l'unico modo che ci è rimasto per esperire l'artefatto e proprio a tale scopo verrebbero mostrate al pubblico. Sempre tenendo presente l'aspetto scultoreo del processo messo in atto da Beier, potremmo anche formulare un'ipotesi alternativa: come nel caso dei monocromi di Reinhardt, *Trauerspiel* non è un'opera unica, ma tanti enti particolari con lo stesso titolo che non coesistono mai nel tempo. Se al contrario volessimo esaltare l'aspetto performativo dell'operazione, potremmo invece sostenere che Nina Beier non abbia creato in primo luogo una o una serie di sculture, ma piuttosto le istruzioni per eseguire dei movimenti-*type*, come avviene nella danza: in questo caso da un lato l'opera equivarrebbe all'attività dei vari assistenti (*token*), mentre dall'altro lato l'oggetto di volta in volta risultante sarebbe paragonabile a una sorta di documentazione del lavoro svolto. Tra le tre ipotesi precedenti si situa infine una quarta possibilità che media tra le componenti

scultoree e performative dell'opera: fintantoché siano rispettate le condizioni dettate dall'artista, tutte le sculture prodotte dagli assistenti più il primo prototipo distrutto sono occorrenze valide della stessa scultura-tipo.

Contrariamente a quanto avviene per le tele di Smalley, Nina Beier non precisa in alcun modo quale sia secondo lei l'identità della propria opera perciò, per determinarla, non è nemmeno possibile appellarsi all'autorità dell'autrice, sempre ammesso che questo parametro sia sufficiente. Tutte e quattro le descrizioni con cui si può definire *Trauerspiel* nei termini *type* e *token* sono ammissibili in egual misura, sebbene siano in contraddizione tra loro: accettare sia la seconda che la quarta ipotesi, ad esempio, porterebbe a sostenere che gli oggetti prodotti dagli assistenti sono allo stesso tempo enti particolari e occorrenze di un *type*. L'eventualità sarebbe ovviamente impossibile, ma né Margolis né Wollheim ci danno qualche indizio per dirimere la questione e decidere per l'una o per l'altra opzione. Le teorie di entrambi, da sole, si dimostrano insufficienti a comprendere i principi che individuano opere ibride come quella ideata da Beier.

Le opere di Smalley e Beier lavorano sull'ibridazione tra i generi in un modo che potremmo definire intuitivo. L'intento principale dei due artisti non è mai quello di mettere in discussione le modalità con cui vengono classificate le opere d'arte. Lo si può dedurre considerando l'intero corpus dei loro lavori, in cui la questione ontologica appare solo come un effetto collaterale di riflessioni che si muovono su altri piani: nel caso di Smalley c'è più che altro la volontà di ragionare sull'evoluzione della pittura nell'era digitale, mentre nell'altro caso è fondante l'interesse per i processi di creazione del valore e di trasmissione delle informazioni nell'epoca contemporanea.

Chi invece ha affrontato anche in senso teorico i problemi legati all'identità dell'opera d'arte è lo statunitense Artie Vierkant (Breinerd, MN, 1986), il cui pur breve saggio *The Image Object Post-Internet* del 2010 è presto diventato un caposaldo per la generazione di artisti oggi emergenti.²⁵ Alla base del suo scritto sta la constatazione che, con la diffusione crescente del web, la maggior parte degli spettatori esperisce mostre e artefatti non solo dal vivo, ma anche e soprattutto tramite computer e smartphone. Le due esperienze sono arrivate a intrecciarsi così tanto, prosegue Vierkant, che sono diventate in qualche modo intercambiabili. Proprio l'equivalenza tra fruizione online e

25 Artie Vierkant, *Image Object Post-Internet*, op. cit.

offline ha portato quindi molti artisti a lavorare su opere dotate della stessa efficacia espressiva in entrambe le dimensioni. E le gerarchie sono saltate:

Nella temperie Post-Internet, si presuppone che l'opera d'arte risieda in egual misura nella versione dell'oggetto che si incontra in galleria o in un museo, nelle immagini o altre forme di rappresentazione disseminate su internet e su pubblicazioni cartacee, nelle copie illecite dell'oggetto e nelle loro rappresentazioni, nelle variazioni prodotte da qualunque altro autore tramite editing o ricontestualizzazione.²⁶

Le opere post-internet sono certo figlie delle strategie appropriazioniste messe in campo da Levine, Prince e Sturtevant, ma ne rappresentano anche la naturale evoluzione. Mentre queste ultime continuano a fondarsi sul binomio copia / originale,²⁷ le prime mettono invece oggetti, repliche e documentazioni sullo stesso identico piano: il contesto in cui avviene la loro creazione e fruizione, almeno stando alla descrizione che se ne fa in *The Image Object Post-Internet*, è così liberamente fluido da togliere senso a qualsiasi distinguo.

Vierkant descrive la nuova condizione dell'opera d'arte nell'epoca delle connessioni come “mancanza di fissità rappresentazionale”.²⁸ Oltre a spiegarla nel suo saggio, l'artista la mette egli stesso in pratica attraverso un progetto intitolato *Image Objects*, associabile per molti versi sia alla ricerca di Smalley che a quella di Beier.

Proprio come Smalley, anche Vierkant inizia col creare delle immagini digitali astratte per poi stamparle su lastre di alluminio e altri materiali piegati in diverse forme. Nel momento dell'allestimento in galleria alcune lastre appaiono più piatte e vengono appese al muro, ricordando delle pitture, mentre altre dall'aspetto più marcatamente tridimensionale vengono lasciate a pavimento come delle tradizionali sculture. La mostra così allestita viene quindi fotografata con una camera digitale e aperta al pubblico. Le immagini che tuttavia vengono diffuse sui media non sono documentazioni oggettive delle opere esposte, ma file a loro volta ritoccati dall'artista: l'esperienza online e offline dell'esposizione diverge, tanto che ci si chiede se le foto non siano da considerarsi opere del tutto nuove piuttosto che mere rappresentazioni di qualcosa.

26 Ivi, p. 5.

27 Le opere ottenute attivando strategie appropriazioniste sono pur sempre originali, anche se nascono dalla copia di altri originali.

28 Artie Vierkant, *Image Object Post-Internet*, op. cit. p. 5.

Come in *Trauerspiel* di Nina Beier, inizia a questo punto un processo potenzialmente infinito che coinvolge le successive esposizioni del progetto in musei e gallerie. Qualsiasi sia la loro natura infatti, le immagini ritoccate degli artefatti inclusi nella prima mostra vengono anch'esse stampate su alluminio, pronte per essere esibite in future occasioni. Ogni volta che il progetto viene richiesto da un'istituzione d'arte, il meccanismo si riattiva, generando una proliferazione di oggetti fisici o virtuali dalla natura ambigua.

Rispetto al lavoro di Beier, quello di Vierkant differisce solo per il fatto di non prevedere la progressiva distruzione delle entità prodotte, garantendo a tutte quante la compresenza nel tempo. Le domande che suscita sono però le stesse: gli oggetti e le immagini che via via entrano a far parte di Image Objects sono occorrenze dello stesso tipo poiché sono variazioni create attraverso successive modifiche dello stesso codice? Oppure sono singolarità per via della loro differenziazione e della loro appartenenza al dominio delle arti visive? Oppure ancora esse sono sì singolarità, però non in sé stesse distintamente, ma come parti o fasi di un'unica singolarità in evoluzione, identificabile con il progetto nel suo complesso?

Secondo le parole di Vierkant, Image Object è «una serie di opere che esistono da qualche parte tra le sculture e le immagini alterate di documentazione».²⁹ Peccato che questo luogo mediano in cui, secondo il suo autore, il progetto trova identificazione non possa essere adeguatamente descritto nei termini delle categorie tipo, occorrenza e oggetto.

Esempi di opere fluide o transmediali come quelli da me citati non sono così rari al giorno d'oggi. Potrei citarne molti altri. Volendo però arrivare a delle conclusioni più generali, cercherò ora di tracciare un bilancio riguardo ciò che artefatti simili possono dirci delle teorie di Margolis e Wollheim.

All'inizio di questo paragrafo abbiamo visto che i due pensatori, pur sforzandosi di mantenere un approccio radicalmente descrittivo-procedurale, conservano nella loro definizione dell'arte una zona d'ombra normativo-funzionale. Anche se non è predominante, questa zona d'ombra fa sentire i suoi effetti sull'economia di entrambi i sistemi teorici.

Una visione implicitamente funzionale a cui ho dato peso è quella abbracciata da

²⁹ Frase tratta dal portfolio dell'artista consultabile al link <<http://artievierkant.com/imageobjects.php>> [06/05/17].

Wollheim nella descrizione delle arti visive, in particolare nella sua idea che la pittura sia un mezzo per rendere accessibile agli esseri umani l'esperienza della singolarità. Proprio allo scopo di mettere in discussione questa credenza, ho cercato un controesempio nei dipinti digitali di Smalley e nelle opere difficilmente classificabili di Beier e Vierkant.

Pur potendo leggere le creazioni di Smalley, Beier e Vierkant nei termini di tipi e relative occorrenze, non siamo in grado di individuare la loro identità in modo univoco. Anzi, le possibilità di interpretazione si moltiplicano a dismisura proprio a causa del filtro a cui ci costringono *type* e *token* da un lato, e una visione rigida dei media dall'altro.

Dal punto di vista dell'approccio mediale, in particolare nella formulazione di Wollheim, dobbiamo concludere che la singolarità fisica non può essere una caratteristica necessaria delle arti visive. Esistono infatti pitture e sculture che, se analizzate sotto la lente usata dal filosofo, sono identificabili non solo con oggetti fisici, ma anche e contemporaneamente con occorrenze di tipi.

Artefatti del genere trasgrediscono la tassonomia a cui siamo ormai abituati, il che mi porta a fare una considerazione di ordine più generale. Poiché prima di essere categorie concettuali i media sono il risultato di pratiche sociali condivise, è possibile che, gettati nel flusso dell'evoluzione storica, questi si modifichino a tal punto da trasfigurarsi: Smalley o Vierkant ci offrono forse solo un piccolo assaggio di ciò che potremo chiamare pittura nei prossimi secoli. Da un lato quindi non si può escludere che ogni medium subisca modificazioni tali da espandere o rivoluzionare il suo significato complessivo e le sue forme accettabili; dall'altro lato non si può trascurare nemmeno l'ipotesi, già formulata da eminenti critici, che si stia andando incontro a un'epoca in cui una classificazione mediale dell'arte avrà un senso estremamente ridotto, se non nullo. È solo il sottofondo funzionale presente nelle teorie di Wollheim e Margolis che permette a entrambi di mantenere una visione così rigida dell'arte.

Proprio la considerazione di alcuni artefatti postmediali mi ha portato a confrontarmi con opere che, facendo saltare i cardini della distinzione operata da Wollheim e Margolis, non sono identificabili né con oggetti fisici né con occorrenze di tipi in modo univoco. Le ipotesi che si possono formulare rispetto a queste entità problematiche e ai loro principi di individuazione sono a mio parere due. La prima

ipotesi è che, oltre ai generi d'arte distinti dai due filosofi – visivo, letterario, performativo, etc – si stia lentamente formando un'altra classe di artefatti che risponde a regole di individuazione specifiche: gli elementi che ricadrebbero sotto tale classe sarebbero identificabili allo stesso tempo con oggetti fisici e con occorrenze di tipi, a seconda dell'angolatura attraverso cui li si osserva. Accadrebbe in questo caso qualcosa di simile a ciò che succede in fisica quantistica quando si sostiene che le particelle subatomiche hanno una doppia natura di onda e particella. La seconda e più radicale ipotesi è invece che opere postmediali come quelle prodotte da Smalley, Beier e Vierkant siano un controesempio sufficiente a confutare in toto l'impostazione di Margolis e Wollheim. Sarebbe allora necessario trovare un nuovo modo per definire che cos'è un'opera d'arte. Bisognerebbe insomma ricominciare da capo.

Qualunque sia l'ipotesi giusta tra le due che ho proposto, rimane vera almeno una conclusione. Le teorie fondate sulle categorie tipo, occorrenza, oggetto sono incomplete poiché non forniscono principi di individuazione sufficienti ad identificare la totalità delle opere esistenti. La loro applicazione, invece di essere risolutiva, genera casi di indecidibilità piuttosto significativi per la storia dell'arte. Casi di indecidibilità che non possono essere trascurati.

Isolamento del tipo dal contesto di esecuzione.

Smalley, Beier e Vierkant hanno un modo ipercontemporaneo di produrre le opere d'arte, un modo che dipende in larga misura dalla recentissima rivoluzione informatica a cui l'umanità sta andando incontro. È perciò normale che Margolis e Wollheim non ne abbiano avuto coscienza all'epoca in cui stavano scrivendo i loro saggi. È insomma legittimo che i due filosofi ignorassero del tutto gli scenari che gli artefatti postmediali ci suggeriscono oggi. Esiste tuttavia almeno un'opera musicale di cui entrambi avrebbero potuto sentire parlare e che, forse, avrebbe fatto vacillare alcune delle loro credenze.

Senza volerlo, Wollheim era arrivato quasi a descriverla in uno dei suoi esperimenti mentali, ma solo per ritenere assolutamente impossibile la sua inclusione nella classe delle opere d'arte accettabili come tali. Ironia della sorte: da ormai qualche decennio quella composizione ha un posto rilevante sia nei manuali di musica che di arte contemporanea.

L'opera a cui sto pensando si intitola 4'33" ed è stata composta da John Cage nel 1952. Si tratta di una sinfonia così famosa da essere stata parodiata perfino nel film con Alberto Sordi *Dove vai in vacanza?* (1978), nel famoso episodio in cui Anna Longhi viene scambiata per una scultura alla Biennale di Venezia.³⁰

La particolarità dell'opera, per chi non la conoscesse, è questa: pur dividendosi in tre movimenti e pur essendo suonabile da ogni strumento o combinazione di strumenti, essa è composta da una successione di pause per un ammontare complessivo di quattro minuti e trentatré secondi. Il pubblico che assiste a 4'33" ascolterà dunque un silenzio lungo un tempo prestabilito, rotto solo dai suoni accidentali che per forza di cose verranno prodotti durante l'esecuzione: i respiri dei presenti, un colpo di tosse, il ticchettio degli orologi, il fruscio dei vestiti...

Al di là del significato che le si può attribuire, vorrei sottolineare quanto la sinfonia composta da John Cage somigli all'esperimento mentale della poesia-pagina-bianca, quella che Wollheim fa comporre al suo Mallarmé immaginario all'inizio di *Minimal Art*. Entrambi gli artefatti, sebbene l'uno di genere letterario e l'altro di genere musicale, consistono di entità senza struttura né articolazione interna. Entrambi gli artefatti sono costituiti di sole pause. Entrambi sono, in fin dei conti, maniere diverse di attribuire una notazione al silenzio. Da questo punto di vista, sono quasi la stessa cosa.

Come si ricorderà, Wollheim usa il foglio vuoto come argomento per mostrare i limiti oltre cui non crede possa andare la nozione di opera d'arte. Se la poesia del Mallarmé immaginario fosse accettata in quanto tale, dice il filosofo, saremmo costretti ad accettare come arte qualcosa a cui non possiamo attribuire un'identità. Saremmo costretti a considerare occorrenza valida della poesia ogni spazio o silenzio che si presenta ai nostri sensi, introducendo un principio di arbitrarietà assoluta nella nostra concezione di che cos'è un artefatto. A rigor di logica dunque, se il ragionamento del filosofo fosse corretto, anche 4'33" non dovrebbe esistere. La composizione musicale manca infatti di struttura nello stesso modo in cui manca alla poesia-pagina-bianca.

Poiché tuttavia 4'33" esiste eccome, non dovremmo ostinarci a chiederci perché così tanta gente consideri l'opera di John Cage del tutto valida e accettabile. Dovremmo domandarci piuttosto: cosa, dell'arte e della sua essenza, la teoria *type/token* non riesce a

³⁰ *Le vacanze intelligenti* in *Dove vai in vacanza?* Dir: Alberto Sordi. Att: Alberto Sordi, Anna Longhi, Evelina Nazzari, Stefania Spugnini, Alfredo Quadrelli, Filippo Ciro, Alex Partexano. Rizzoli Film 1978.

cogliere per non essere in grado di prevedere il minimalismo del compositore americano? Che cosa trascura?

Un buon modo per iniziare a rispondere è capire perché, sebbene non sia raro incappare in quattro minuti consecutivi di silenzio, non ci sogneremmo mai di scambiare nessuno di questi per un'esecuzione del capolavoro di John Cage. Allo stesso modo si tratta di capire perché, se abitassimo nel mondo possibile del Mallarmé immaginario, non investiremmo la nostra attenzione estetica su tutti i fogli bianchi che ci capiterebbe di maneggiare come fossero *token* di un'ineffabile poesia.

Il motivo mi sembra per la verità piuttosto semplice: perché mancherebbe il contesto adeguato per poterlo fare. Solo se ci fosse un'orchestra immobile davanti a noi, per esempio, ipotizzeremmo di star assistendo a un'esecuzione di *4'33"*. Solo se un foglio vuoto si trovasse nel mezzo di una raccolta letteraria o se la scritta "Stéphane Mallarmé" vi fosse stampata in un certo modo, potremmo credere di essere di fronte alla poesia dello scrittore. Sono questi e altri dettagli contestuali che, pur non facendo parte dell'opera d'arte, ci permetterebbero di identificarla come tale.³¹ Sono proprio questi dettagli contestuali che vengono trascurati nella formulazione classica della teoria *type/token*.

Il mancato riconoscimento di *4'33"* si aggiunge al fraintendimento di altre opere particolari come quelle di Smalley, Beier e Vierkant, ma è causato da motivi diversi. Mentre nel caso precedente la difficoltà era dovuta al modo di considerare i diversi generi classificati, nel caso di Cage e del Mallarmé immaginario il problema deriva da un altro e diverso fattore: dal modo in cui i due filosofi separano nettamente il principio di individuazione delle opere d'arte riproducibili dal loro contesto di esecuzione, e ciò attraverso la scissione interna delle opere in tipi e relative occorrenze. Proverò ora a spiegare perché.

È chiaro che, nella visione di Margolis e Wollheim, sono i diversi *token* ad essere calati nella concretezza dell'attività umana, in quanto coincidono con esecuzioni, interpretazioni, modalità di presentazione, etc. Tuttavia proprio gli aspetti pragmatici

³¹ Usando l'aggettivo *contestuale* intendo qui riferirmi a qualcosa di più ampio e vago rispetto ai soli dettagli o elementi che stanno nelle immediate vicinanze dell'opera. Un esempio significativo: negli anni '60 l'artista Daniel Buren attaccava per le strade di Parigi, senza autorizzazione, poster su cui si alternavano strisce bianche e colorate. Il suo gesto metteva alla prova la pratica della pittura al di fuori dello spazio istituzionale. Sebbene dunque le opere di Buren così esposte non avessero nulla attorno che segnalasse il loro statuto di artefatti, non si può dire che non rimandassero a un contesto piuttosto preciso: da un punto di vista diacronico al loro legame con altre opere minimal e astratte del '900 e, da un punto di vista sincronico, alla partecipazione del loro autore alla comunità artistica dell'epoca.

che costituiscono l'essenza di questi fenomeni sono anche i fattori che causano le differenze a cui è necessario dare un criterio ordinatore: senza l'esistenza di tale criterio infatti, le diverse occorrenze non potrebbero trovare unità sotto il nome di un'unica opera, come avviene invece nella nostra esperienza della musica o del teatro. Facciamo adesso un passo ulteriore. Sappiamo già che il principio di individuazione delle opere riproducibili è identificato da Margolis e Wollheim in un'entità logica: il *type*. Ai due filosofi appare ugualmente evidente che se i *type* devono funzionare da principi di individuazione delle diverse occorrenze concrete con cui un'artefatto si può manifestare, questi devono essere del tutto altro rispetto a tali occorrenze. È questa ragione che spinge Margolis e Wollheim ad attribuire ai *type* una natura assolutamente astratta, una natura la cui definizione non è contaminata dal riferimento possibile o reale a elementi contestuali. Ecco dunque perché, nella teoria di entrambi, il principio di individuazione delle opere riproducibili è separato dal contesto della loro esecuzione e da ogni altro elemento pragmatico. Ed ecco perché, nell'esplicita argomentazione di Wollheim, un componimento letterario o musicale deve possedere almeno una minima struttura interna. Come abbiamo visto però, da tale condizione consegue la difficoltà di accettare 4'33" di John Cage nell'insieme delle opere valide: una contraddizione su cui è davvero difficile passare sopra, vista l'enorme importanza della sinfonia per la storia della musica contemporanea.

La natura logica attribuita al tipo è il fattore che rende ancora una volta incomplete le teorie *type/token*: non essendo in grado di spiegare l'esistenza di alcune opere, esse si dimostrano di nuovo incapaci di dare conto della totalità delle forme d'arte che sono state o saranno prodotte. Vorrei sostenere però che mentre tale contraddizione mi sembra comunque coerente con l'impostazione seguita da Margolis e dal Wollheim di *Minimal Art*, lo è molto meno con quella adottata dal Wollheim di *Art and Its Objects*.³²

Nonostante il suo mentalismo, Margolis rimane in fin dei conti ancorato alla più

32 Tendo a considerare omogenee le posizioni di *Minimal Art* e *Art and Its Objects* riguardo la questione della poesia-pagina-bianca basandomi su un solo, ma significativo indizio: anche in *Art and Its Objects* si parla di un'opera immaginaria consistente in un foglio bianco e anche in questo caso l'opera è collocata nella classe delle arti visive. Sebbene in *Art and Its Objects* non si affronti esplicitamente la questione se il foglio possa essere o meno accettato come poesia, il fatto che l'opera sia collocata nella stessa classe in cui era stata collocata in *Minimal Art* mi sembra il segno che Wollheim non ha cambiato idea: le argomentazioni ritenute valide nel primo saggio lo sono anche nel secondo. La novità sostanziale di *Art and Its Objects* rispetto a *Minimal Art* è invece la concezione dell'arte come forma di vita che verrà affrontata nelle pagine seguenti. Cfr. Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 27.

classica tradizione metafisica. La strategia con cui nelle sue argomentazioni vengono moltiplicate le entità astratte mi fa pensare alla teoria delle ipostasi nella filosofia di Plotino, anche se rovesciata: mentre quest'ultima si muove nello spazio aperto tra l'Uno e la materia, il pensiero di Margolis è compreso tra la fisicità di una particolare classe di oggetti e la mente di un soggetto umano. L'interesse del filosofo è rivolto in modo quasi esclusivo a denotare l'identità dell'oggetto "opera d'arte", come se il contesto d'uso di tale oggetto fosse per qualche ragione dato.

Diverso, se non opposto, è il discorso che riguarda Wollheim. La sua considerazione dell'arte come pratica sociale è ben evidenziata dalla frase che forse più di tutte caratterizza *Art and Its Objects* e differenzia il saggio da *Minimal Art*. La troviamo all'inizio del paragrafo 45:

L'arte è, nell'accezione di Wittgenstein, una forma di vita.³³

Frase che viene ulteriormente commentata:

Tale locuzione [forma di vita, *Lebensform*] sembra avere la funzione di descrivere o evocare il contesto globale al cui interno soltanto può esistere un linguaggio: il complesso di abitudini, esperienze, abilità, con cui il linguaggio si intreccia, in quanto quest'ultimo non potrebbe essere fatto funzionare al di fuori di esse e, allo stesso modo, esse non potrebbero venir identificate senza riferimento al linguaggio.³⁴

L'equivalenza fra arte e forma di vita è di difficile interpretazione, se non altro perché nell'arco delle *Ricerche filosofiche* - testo a cui Wollheim fa diretto riferimento - la nozione di *Lebensform* è soggetta a notevoli oscillazioni di significato.³⁵ È dunque problematico stabilire non solo cosa Wollheim intenda affermare istituendo l'analogia, ma anche quanto la sua specifica concezione rispetti l'ortodossia del pensiero di Wittgenstein, se ne esiste una. Lasciando l'esegesi a commentatori più esperti di me, vorrei fare solo qualche osservazione di ordine generale, anche per non dilungarmi in

33 Ibidem, p. 93.

34 Ivi.

35 Un sintetico resoconto dei contesti in cui il termine *Lebensform* è impiegato nelle *Ricerche filosofiche* viene fornito da Anna Boncompagni, *From the ground to the background. Form of life as "the given" in Wittgenstein*, L&PS – Logic and Philosophy of Science, vol. 9 n. 1, 2011, pp. 451-460. Per un resoconto dei concetti che Wollheim mutua da Wittgenstein si veda Giovanni Matteucci, *Towards a Wittgensteinian Aesthetics. Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices*, op.cit.

una digressione che mi porterebbe lontano dal mio primario interesse: i criteri di individuazione delle opere d'arte.

Innanzitutto va notato che quando Wollheim parla di forma di vita lo fa in termini empirico-antropologici, non trascendentali: l'arte è un'insieme di prassi consolidate ma arbitrarie, che in quanto tali possono modificarsi, andare incontro a un processo di critica o autocritica, e addirittura estinguersi. Possiamo trovarne conferma nell'affermazione che quasi conclude il saggio: «L'arte è essenzialmente storica».³⁶ Oppure nel passo seguente:

[...] un contesto naturale al cui interno stabilire l'arbitrarietà o meno dei veicoli dell'arte è fornito da certi principi assai generali che sono stati proposti nel corso della storia relativamente alle caratteristiche essenziali di un'opera d'arte. [...] Ciascuno di questi principi può, naturalmente, essere messo in questione.³⁷

In secondo luogo bisogna evidenziare che Wollheim si riferisce al concetto di *Lebensform* in senso plurale. Il filosofo considera l'arte una delle forme di vita che caratterizzano l'esistenza degli esseri umani, una tra molte. In Wittgenstein prevale invece l'impiego della parola al singolare: l'unica eccezione si trova nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche*.³⁸

Su questa scia ci si dovrebbe poi domandare: Wollheim è cosciente della non coincidenza, chiara in Wittgenstein, tra linguaggio e *Lebensform*? Di primo acchito sembrerebbe di no, visto che dal paragrafo 55 in avanti il discorso slitta dall'analogia tra arte e forma di vita a quella tra arte e linguaggio. Tuttavia il paragone è istituito solo per essere subito smentito. A differenza di qualsiasi lingua, l'arte non gode né di linearità, né di grammaticalità forte: è cioè un insieme di pratiche maggiormente arbitrarie rispetto al linguaggio, di cui si può invece stabilire una grammatica. Inoltre nessun'opera può essere interamente parafrasata in una lingua ordinaria. Perfino in una poesia, in un artefatto composto di linguaggio, «non è ragionevole attendersi di poter districare i vari pensieri e sentimenti (“significati”, come talvolta sono chiamati dai

36 Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 128.

37 Ibidem, p. 97. Ovviamente non si deve intendere questo richiamo all'arbitrarietà dell'arte in senso assoluto. Come il linguaggio, anche l'arte è soggetta a fenomeni storico-sociali che rendono più familiari o ricorrenti certe forme piuttosto che altre, più naturali certe linee di evoluzione piuttosto che altre. È proprio in quanto calata nella storia umana che l'arbitrarietà dell'arte e delle sue forme arriva ad essere pressoché nulla.

38 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, op. cit., p. 295.

critici) a cui è stata data espressione nell'opera». ³⁹ Ma la ragione forse più solida per scoraggiare l'analogia, Wollheim non la menziona. La aggiungo perciò io all'elenco: poiché il linguaggio costituisce l'essenza stessa dell'umano, una civiltà che ne sia del tutto priva è impossibile da figurarsi; un mondo senza espressioni artistiche sarebbe invece triste, magari invivibile, ma non impossibile da immaginare.

Al di là di questo quadro generale, ai fini della nostra discussione è importante comprendere perché Wollheim introduca l'equivalenza tra arte e forma di vita. È lui stesso a illustrarlo molto bene, spiegando i motivi che spingono Wittgenstein a impiegare, nella propria filosofia del linguaggio, la nozione di *Lebensform*:

Wittgenstein si contrappone a due concezioni errate del linguaggio. Per la prima concezione, il linguaggio consiste essenzialmente di nomi: i nomi sono connessi in maniera non ambigua a oggetti, che essi denotano; ed è in virtù di tale relazione denotativa che le parole che pronunciamo, sia a noi stessi sia ad alta voce, sono relative a cose, ossia che il nostro è un parlare e un pensiero “del mondo”. Per la seconda concezione, il linguaggio è di per sé un insieme di segni inerti; per acquistare riferimento a cose, diventano necessarie certe esperienze da parte dei potenziali utilizzatori del linguaggio, soprattutto le esperienze di significato e (in grado minore) comprensione: è in virtù di queste esperienze che ciò che proferiamo, ad alta voce o rivolti a noi stessi, è relativo al mondo. ⁴⁰

Traslando il ragionamento di Wittgenstein nel campo della filosofia dell'arte, Wollheim si contrappone allora a due concezioni altrettanto errate. La prima considera l'arte un insieme di oggetti che posseggono in loro stessi tutte le proprietà utili all'essere riconosciuti come opere. Fanno parte di questa categoria sia le teorie idealiste - che considerano l'opera d'arte un'intuizione scaturita dalla mente dell'artista – sia le teorie presentazioniste o formaliste – che riducono l'opera alle sue qualità immediatamente sensibili. La seconda visione a cui Wollheim si contrappone si fonda invece sull'idea che, per comprendere un artefatto, lo spettatore debba prima aver acquisito una serie di esperienze al di fuori dell'arte: fanno parte del gruppo le teorie kantiane, che partono dal bello naturale per arrivare a spiegare il bello in pittura o in musica.

Entrambe le concezioni sono sbagliate allo stesso modo. Presuppongono infatti che

³⁹ Richard Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti*, op. cit., p. 100.

⁴⁰ Ibidem, p. 93.

l'opera trovi significato al di fuori delle pratiche e delle istituzioni che compongono l'arte in generale. Al contrario, pensare l'arte nei termini di una forma di vita significa capire che «è impensabile che ci sia qualcosa che chiamiamo impulso artistico o intenzione artistica che si possa identificare del tutto indipendentemente dalle, e antecedentemente alle, istituzioni dell'arte».⁴¹

Confrontiamo ora questo guadagno con la difficoltà, che abbiamo riscontrato in Wollheim, a includere *4'33"* di John Cage nella teoria generale. Si è appena detto che per riconoscere qualcosa come arte è necessario padroneggiare una pratica complessiva. Capovolgendo il punto di vista e assumendo quello dell'oggetto, bisognerà perciò dire che ogni artefatto è investito non solo delle proprie qualità evidenti, sensibili, ma anche del riferimento implicito all'istituzione o insieme di istituzioni all'interno dei quali solamente esso acquista lo statuto di opera. Ma come tenere insieme da un lato questo riferimento imprescindibile alla forma di vita e dall'altro lato l'astrazione dalla contingenza con cui è connotato il *type* in quanto principio di identificazione? La cecità del ragionamento di Wollheim davanti a certe creazioni, come *4'33"* di Cage, ci suggerisce che è impossibile.

Alla luce di quest'analisi, dobbiamo riconoscere che *Art and Its Objects* è un testo diviso a metà. Se da un lato l'arte viene riconosciuta nella sua vitalità di istituzione storica e perciò soggetta all'evoluzione, dall'altro lato le opere sono concepite in modo tale da non poter evolvere esse stesse in relazione al contesto offerto dalla forma di vita che conferisce loro senso. È lo stesso Wollheim, proprio alla fine del suo saggio, a confermare la provvisorietà dei risultati ottenuti all'inizio riguardanti in particolare la classificazione degli oggetti d'arte:

Occorre a questo punto far notare che gli argomenti dei paragrafi iniziali sono meno risolutivi di quel che forse sembravano essere. Certamente ci si è sbarazzati di alcuni argomenti convenzionali volti a sostenere che (alcune) opere non sono (identiche a) oggetti fisici. Ma potrebbe essere sbagliato pensare che da ciò deriva che (certe) opere d'arte sono (identiche a) oggetti fisici. La difficoltà, qui, risiede nella nozione estremamente elusiva di "identità", la cui analisi rientra in una delle parti più intricate della filosofia generale.⁴²

41 Ibidem, p. 94.

42 Ibidem, p.129.

Nelle parole autocritiche del filosofo si coglie che *Art and Its Objects* è un testo di transizione da una lettura metafisica dell'arte e dei suoi fenomeni - come poteva esserlo *Minimal Art* - a una lettura più propriamente pragmatica. L'influenza di Wittgenstein è, in questo passaggio, capitale. Il riferimento al concetto di Lebensform impedisce a Wollheim di credere che un oggetto sia o diventi un'opera d'arte visiva possedendo o acquisendo peculiari qualità ontologiche, come è costretto suo malgrado a sostenere Margolis. Essere un'opera d'arte visiva significa invece, per un oggetto, entrare in una particolare relazione con altri oggetti e col mondo.

Bisogna chiedersi però a questo punto: quale valore ha la classificazione che Wollheim condivide con Margolis? Da struttura portante della teoria sull'identità delle opere d'arte, essa non può che essere derubricata a tentativo di fotografare una situazione storicamente ben connotata. Il vero merito di Wollheim e Margolis è, mi pare di poter dire, quello di aver tratteggiato una grammatica utile a descrivere lo stato dell'arte così come si presentava nella sua tarda modernità.

Storia.

È giunto il momento di un breve riepilogo. Attraverso l'analisi di *Minimal Art* ho finora cercato di mettere in luce due presupposti della teoria *type/token* che rischiano di passare inosservati. In un primo momento mi sono concentrato sull'approccio mediale tenuto da Margolis e Wollheim, evidenziando il fatto che entrambi pensano alle arti come insiemi di elementi omogenei, aventi cioè la stessa natura ontologica: per il Wollheim di *Art and Its Objects*, ad esempio, la pittura include solo oggetti fisici, mentre per Margolis solo tipi ai quali corrisponde un'occorrenza ciascuno. Un certo numero di controesempi che ho rintracciato nel lavoro di Smalley, Beier e Vierkant mi ha convinto però della falsità di questo assunto: alcune delle opere prodotte dai tre artisti non sono classificabili né come oggetti concreti, né come *token* di *type*.

In secondo luogo sono passato ad analizzare il rapporto tra occorrenze e tipo. Ho cercato di far vedere che il *type* non può essere definito sulla base del contesto di esecuzione che invece caratterizza i *token*. In quanto entità logica che funge da principio di individuazione, esso deve essere necessariamente separato da ogni elemento contingente che non sia costitutivo dell'essenza di un dato artefatto. Anche in questo secondo caso però il presupposto si è rivelato sbagliato. Senza pensare a un certo

cerimoniale e a certi rituali, senza pensare insomma a un contesto di fruizione, opere senza struttura interna come *4'33''* non potrebbero essere comprese e giustificate. L'esistenza di *4'33''* è la dimostrazione che alcune opere (forse tutte) esistono solo in virtù del loro inscindibile riferimento alle pratiche e alle istituzioni dell'arte. Per lo stesso motivo, assieme alla composizione di Cage, anche i *ready-made* sono impossibili da catalogare nella classe dei *token* di *type*.

Proprio servendomi dei *ready-made* posso ora mostrare l'importanza di un altro tema emerso nel paragrafo precedente: la differenza tra il Wollheim di *Minimal Art* e quello di *Art and Its Objects*. Come si ricorderà, nel primo testo il filosofo considera l'orinatoio di Duchamp l'unica occorrenza valida del *type* "orinatoio-opera-d'arte", e lo fa appellandosi al principio di unicità che egli ritiene caratterizzare tutti gli elementi dell'insieme "arte visiva". Conseguenza diretta della sua posizione è che nessun altro sanitario dello stesso modello potrà concorrere a diventare esso stesso un'opera d'arte. Secondo il dettato di *Minimal Art*, ogni *ready-made* dovrebbe essere unico nel suo genere. Contro questa conclusione ho portato però il caso di Elaine Sturtevant, la quale è riuscita nell'impresa di far accettare le sue perfette repliche di opere altrui come capolavori originali. L'esistenza stessa del suo orinatoio *d'après* Duchamp smentisce l'idea che i *ready-made*, e direi l'arte visiva in generale, possano identificarsi in occorrenze di tipi. L'opera è infatti la prova lampante che, a certe condizioni, due oggetti identici possono essere guardati come esemplari distinti di scultura e non per forza come un originale con la sua copia.

Ciò che la teoria fondata sulla distinzione tra *type* e *token* non può strutturalmente cogliere è che la relazione di un'opera con il proprio contesto di esistenza, sebbene sia contingente, può determinare le condizioni di identità dell'oggetto stesso. Nel caso di Sturtevant lo si vede particolarmente bene: l'essenza, la ragione e il senso del suo lavoro non risiede nelle qualità astraiabili in un'immagine logica degli oggetti prodotti, ma nella fitta rete di giochi che questi oggetti innescano con i valori e le forme tradizionali dell'arte e della società. Le ripetizioni dell'artista americana, così come la composizione minimalista di Cage, ci spingono insomma a comprendere le opere d'arte nel loro essere immerse in e partecipi di una forma di vita.

Ma cosa succede se consideriamo l'orinatoio di Duchamp non un *token* ma un ente concreto, come avviene in *Art and Its Objects*? Molti dei nostri problemi, e in

particolare il conflitto di attribuzione con l'opera di Sturtevant, cessano di sussistere. Mentre infatti l'orinatoio dell'artista francese si identificherà proprio con l'oggetto X in cui consiste, l'artefatto gemello si identificherà a sua volta con un diverso oggetto Y senza che la teoria ontologica ne venga inficiata. Le implicazioni che seguiranno dall'esistenza di entrambi gli oggetti nel corso della storia dell'arte saranno invece una questione pragmatica non del tutto prevedibile che dipenderà dall'evoluzione dei costumi umani. Chi può dire se sarà mai creato un terzo orinatoio congegnato in modo altrettanto interessante da modificare la nostra visione complessiva dei fenomeni artistici?

Pensare le opere d'arte come singolarità alla maniera di *Art and Its Objects* si è rivelata una scelta migliore dell'identificarle con *token* di *type*. La dimostrazione che ho svolto attorno al primo presupposto impedisce tuttavia di attribuire a ciascuna di tali singolarità necessariamente una natura fisica.

Sbarazzatomi comunque di alcune credenze errate, vorrei ora mettere a fuoco un terzo presupposto implicito nelle argomentazioni di Margolis e Wollheim. Questo assunto, a differenza dei primi due, non ha delle ricadute dirette sulla teoria *type/token*, non genera cioè contraddizioni di per sé, ma indica piuttosto l'accettazione tacita di un particolare punto di vista rispetto alla storia dell'arte. Questo punto di vista, cercherò di mostrare, costituisce lo sfondo perfetto per generare le contraddizioni con cui mi sono confrontato fin qui.

Ancora una volta partirò dal modo in cui i due filosofi descrivono i *ready-made* di Duchamp e altre opere minimal vere o immaginarie. Sono quattro gli episodi di cui ho già parlato e che ritengo salienti per circoscrivere la questione. Li riporto brevemente alla memoria. Joseph Margolis usa *Fontaine* come esempio per dimostrare che tutte le opere d'arte sono *token* di *type*; inventa poi il genere della *beach art* per dare prova che tutte le opere sono anche artefatti, sono cioè prodotti dell'intenzionalità di qualcuno. Con lo stesso scopo, dal canto suo, Wollheim chiama in causa l'orinatoio di Duchamp, di cui evidenzia l'atto di scelta come dimensione comune alla totalità dei fenomeni artistici; parla invece dei monocromi neri di Ad Reinhardt per isolare l'esercizio di sottrazione con cui ogni attività pittorica si caratterizza.

Al di là della maggiore o minore correttezza degli argomenti che i due filosofi sostengono, bisogna notare che entrambi impiegano le opere d'arte sempre con la stessa

strategia: le usano per far emergere alcune proprietà che credono essere condivise dalla totalità degli artefatti, qualunque sia il loro modo di manifestarsi allo spettatore. Così facendo - questa la mia ipotesi - Margolis e Wollheim cercano di sovrapporre un certo modello linguistico a dei fenomeni prettamente artistici. Se dovessi infatti paragonare, per come ci sono stati raccontati, i *ready-made* e i monocromi a una specifica forma proposizionale, direi che questi particolari artefatti ricoprono la stessa funzione cui assolvono le tautologie nella filosofia di Ludwig Wittgenstein.

Mi spiego meglio. Nel *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein definisce “tautologie” quegli enunciati che risultano veri sempre, sotto ogni condizione di verità.⁴³ Tuttavia, viene precisato, la certezza garantita da questo genere di proposizioni è solo formale, non dice nulla del mondo: sentire la frase «fuori c'è luce o è buio», per esempio, non aiuterà nessuno a capire cosa aspettarsi aprendo la finestra di casa, non farà sapere nulla in più di quello che già si conosce della realtà. Ma questo accade non perché le tautologie siano frasi in qualche modo scorrette o insensate, ma per una ragione diversa. A differenza delle altre proposizioni accettate dal simbolismo linguistico, le tautologie non sono immagini del mondo, non rappresentano alcuna situazione, ma esibiscono la forma logica del linguaggio, mostrano la struttura che permette agli enunciati di concordare o non concordare con i fatti che rappresentano. La frase che prima ho citato non dice niente di ciò che qualcuno potrà o non potrà vedere dalla finestra di casa, ma indica uno dei modi in cui un dato elemento si congiunge alla propria negazione: $a \vee (\neg a)$.

La mia ipotesi è che Margolis e Wollheim abbiano in testa all'incirca questo modello quando pensano ai *ready-made*. Tanto le opere quanto le tautologie sono casi limite del sistema determinato in cui sono incluse; tanto le opere quanto le tautologie rendono palesi le proprietà che gli elementi dei rispettivi sistemi possiedono a ogni condizione possibile. Insomma, così come le proposizioni della logica esibiscono la grammatica del linguaggio dall'interno del linguaggio, allo stesso modo le opere minimal, pur essendo arte esse stesse, si riferiscono all'arte per rivelarne il funzionamento o le proprietà fondamentali.

Istituendo un paragone tra specifiche forme linguistiche e specifiche forme d'arte

43 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Keagan Paul, Trench, Trubner and Co. [II ed.], Londra 1922; tr. it. Amedeo G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1998. Si vedano in particolare i paragrafi dal 4.46 al 4.464 alle pp. 61-62 dell'edizione italiana. Si veda inoltre Luigi Perissinotto, *Wittgenstein. Una guida*, op. cit. pp. 55-59.

non voglio ovviamente insinuare che i due filosofi credano nella totale specularità delle une rispetto alle altre: Wollheim per esempio, lo abbiamo visto al paragrafo precedente, è ben consapevole della differenza tra proposizione e artefatto. Dico piuttosto che il pensiero della tautologia sembra costituire uno sfondo o un modello da cui muove lo studio del *ready-made* e degli altri casi eccezionali che sono stati via via presi in considerazione. Ma cosa ha a che fare questo con l'idea di storia che le teorie così formulate sottintendono?

Dare enfasi, attraverso l'analisi di casi limite, ai tratti che sono comuni alla totalità degli elementi di un insieme significa, mi pare, suggerire la sostanziale omogeneità dell'insieme stesso. Nonostante Margolis e Wollheim inizino a pensare le loro filosofie a partire dalla mossa scettica di Morris Weitz - l'arte come concetto aperto - cionondimeno il loro deve essere letto come un tentativo di unificare e uniformare il proprio campo di interesse. Un punto in particolare, delle loro teorie, mi sembra aiutare a rivelarlo: se è vero che i due filosofi concordano nel ritenere vago il concetto di arte, è vero anche che entrambi non mettono mai in discussione l'idea che tale concetto possa essere articolato in generi o media dalla natura stabile. Che l'arte sia qualcosa di suddiviso in pittura, scultura, architettura, letteratura, teatro, danza etc, è un'assunzione priva di fondamento che non viene mai criticata fino in fondo.

Nel delineare i compiti e gli obiettivi della loro filosofia, Margolis e Wollheim abbandonano la ricerca di una definizione essenziale dell'arte. Ma in favore di cosa? Seguendo i passaggi compiuti finora, lo possiamo dire: tutte le loro argomentazioni tendono alla codifica di una grammatica generale dei fenomeni artistici all'interno della quale i media sono le fondamenta. Un'impostazione del genere pone tuttavia dei limiti alla comprensione che i due filosofi hanno dei media stessi e dei loro cambiamenti. Da un lato infatti la teoria non vede la possibilità di un'evoluzione interna a ciascun medium: "pittura" sarà per Wollheim sempre ciò che coincide con un singolo oggetto fisico. Dall'altro lato invece non viene considerato che i confini esterni dell'arte possono essere ridisegnati anche radicalmente: la brocchetta di Gurnià (ca. 1700 a.C.) è tra gli esemplari più celebrati di arte cretese, mentre il vaso *Shiva* di Ettore Sottsass prodotto quasi quattromila anni dopo non è più arte, ma design.

In questo quadro teorico non è solo la comprensione della natura del medium a subire una certa connotazione storica. Anche il concetto di avanguardia, che tanto ha

segnato la prima metà del XX secolo, viene interpretato implicitamente secondo una certa prospettiva. Considerare fenomeni come il *ready-made* o il monocromo nel loro essere somiglianti a tautologie significa infatti privilegiare quegli aspetti che li assimilano agli artefatti tradizionali, significa valorizzare la loro conformità a uno standard più che esaltare il loro potenziale rivoluzionario.⁴⁴ In questo senso, le esperienze della prima e della seconda avanguardia così come sono analizzate da Margolis e Wollheim si colorano di un valore e di una funzione particolari: avanguardia non è quel movimento di traumatica rottura che porta da un paradigma a un altro e che implica l'accettazione di oggetti, concetti e modalità di produzione radicalmente nuovi in un dato dominio; avanguardia è piuttosto un'ispezione dei confini interni di un determinato campo disciplinare, una verifica che porta alla sostanziale conferma di alcuni principi universalmente validi.

Come ho già detto, avere una visione della storia dell'arte più attenta agli elementi di continuità piuttosto che a quelli di discontinuità non è contraddittorio né in sé, né rispetto alla teoria *type/token*: molte e diverse sono state le posizioni espresse dai critici sul ruolo dell'avanguardia nella progressione dell'arte moderna.⁴⁵ Assumere un modello di storia lineare, tuttavia, non aiuta Margolis e Wollheim a vedere i limiti e le contraddizioni interne alle loro teorie. Se si presuppone infatti che il contesto di produzione dell'arte rimanga invariato nella sua impalcatura mediale, sarà molto difficile notare in che misura il contesto stesso influisca sulle condizioni di identità degli artefatti. E sarà molto difficile nonostante si riconosca la più ampia gamma di variazioni stilistiche possibili. Questo è proprio quello che succede con Margolis e Wollheim: la rigida medialità con cui i due filosofi leggono la pluralità dei fenomeni artistici impedisce loro di intuire perché l'isolamento del tipo dal contesto di esecuzione sia contraddittorio, come invece abbiamo dimostrato essere qualche pagina prima di questa.

Evidenziate le ulteriori difficoltà che porta con sé l'accettare una determinata idea di storia dell'arte, non mi resta che concludere con un'ultima osservazione. Le opere d'arte che ho via via nominato in questo saggio hanno davvero ricoperto il ruolo di tautologie? A me sembra di no. Il loro opporre una natura sfuggente alla classificazione cristallina

44 Com'è evidente uso qui e nella frase successiva il lessico di Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1962; tr. it. Adriano Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 2009.

45 Si veda per cominciare Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1974; tr. it. Andrea Buzzi, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

proposta da Margolis e Wollheim li ha resi dei veri e propri casi controfattuali. Gli orinatoi di Duchamp e Sturtevant, le opere indecidibili di Smalley, Beier e Vierkant, la sinfonia silenziosa di Cage hanno contribuito a smontare alcuni cardini della teoria basata sulla distinzione *type/token*, a mostrarne concretamente le contraddizioni. In questo senso si sono dimostrati dei potentissimi mezzi di pensiero filosofico. Opere del genere non subiscono inerti le teorie che cercano di definire la loro natura, ma sono in qualche modo esse stesse portatrici di filosofia. Gli oggetti di cui ho parlato non sono solo un oggetto di studio, sono parte integrante del mio apparato bibliografico.

CONCLUSIONI

Le nuove sfide dell'arte.

Lo studio del *ready-made* si è rivelato uno strumento molto utile per isolare un secondo gruppo di tratti che caratterizzano le filosofie di Joseph Margolis e Richard Wollheim. La mia indagine non si è limitata però a sottolineare le caratteristiche che legano, più che dividere, i loro differenti impianti teorici. Ho cercato infatti di innescare un confronto, direi un corpo a corpo vero e proprio, tra le teorie dei due pensatori e alcune particolari opere d'arte contemporanea. Da questo confronto, mi pare, sono emersi alcuni limiti del paradigma a cui Margolis e Wollheim aderiscono che forse non sono superabili del tutto. Stando così le cose, il prossimo passo da fare sarà quindi domandarsi se *type* e *token* siano o no categorie adeguate per spiegare la natura delle opere d'arte. Prima di rispondere, vorrei fare il punto sulle difficoltà che ho finora riscontrato nel mantenere un'ontologia fondata sul binomio tipo/occorrenza.

Per prima cosa ho notato come Margolis e Wollheim presuppongano, senza argomentare, che l'arte si divida in sottoclassi, a loro volta coincidenti con i medium tradizionali. Ognuna di queste classi è concepita in modo tale da contenere, perlomeno al suo interno, elementi ontologicamente omogenei: la pittura è fatta solo di oggetti, la fotografia di occorrenze di tipi, così come la letteratura, la musica, etc. Questa omogeneità tuttavia - e qui sta la contraddizione - non è dimostrata, ma assunta attraverso una sommaria analisi empirica, che sarà stata forse valida all'epoca in cui Margolis e Wollheim scrivevano, ma che non è detto sia verosimile oggi o per sempre. Mentre dunque la distinzione *type/token* è chiamata in causa per descrivere i principi di individuazione degli artefatti, tali principi sono già implicitamente congetturati attraverso il particolare modo in cui ciascun medium è concepito dai due filosofi. È così che un approccio che si vuole descrittivo arriva a mostrare un residuo normativo-funzionale. In questo quadro infatti, le varie categorie ontologiche in gioco non sono applicate all'arte in sé e per sé, ma solo al modo in cui Margolis e Wollheim pensano che l'arte si comporti nel corso di tutta la sua storia.

Per oppormi a questa concezione ho fatto vedere che esistono invece alcune opere d'arte visiva - tra cui quelle di Smalley, Beier e Vierkant - che non sono classificabili né come oggetti, né come occorrenze di tipi in maniera univoca.

Da questa prima contraddizione deriva per certi versi la seconda, che ho chiamato isolamento del tipo dal contesto di esecuzione. Come ormai sappiamo, Margolis e Wollheim concepiscono il *type* come quell'entità astratta che funge da principio di individuazione di tutte le occorrenze di uno stesso artefatto. Mentre le occorrenze sono costituite da ciò che i sensi percepiscono quando una certa opera d'arte viene fruita, il loro tipo corrispondente è identificato invece solo dall'insieme delle proprietà che di quell'opera sono intrinseche e necessarie. Tali proprietà, ne consegue per definizione, non hanno legami con alcun particolare contesto concreto. L'opera è dunque individuata, secondo Margolis e Wollheim, in ultima analisi da una struttura logica del tutto astratta.

Molti critici hanno rilevato che individuare l'essenza di un artefatto in una struttura così concepita pone dei problemi epistemologici importanti.¹ Ci si dovrà per esempio chiedere come sia possibile che le opere vengano effettivamente esperite attraverso stimoli sensibili se il loro *type*, in quanto entità non contingente, per necessità non può innescare alcuna interazione causale con le proprie occorrenze. Andranno forse distinti due modi diversi di conoscere lo stesso fenomeno artistico, uno astratto e l'altro empirico?

Per parte mia, ho cercato di oppormi a questa idea logicista degli artefatti mostrando che ce ne sono alcuni che non possono affatto essere identificati da una struttura specifica, oppure che acquistano significato solo all'interno del proprio concreto contesto di fruizione. È questo il caso della composizione "4'33''" di John Cage e dell'orinatoio che Elaine Sturtevant ha copiato da Duchamp.

In terza battuta infine non ho evidenziato una contraddizione vera e propria. Ho invece sottolineato come sia Margolis sia Wollheim, assumendo una visione genetica e lineare della storia dell'arte, tendano a trattare i *ready-made* e altri casi eccezionali alla stregua di tautologie. Pur non essendo questa visione di per sé contraddittoria, attraverso la mia tesi spero di aver dimostrato che molti artefatti possono essere pensati anche diversamente: non come enunciati della logica, ma come strumenti del tutto filosofici che - wittgensteinamente - servono a mostrare le fallacie dell'una o dell'altra teoria.

¹ Per una bibliografia sul tema si veda Guy Rohrbaugh, *Ontology of Art*, in Berys Gaut, Dominic McIver Lopez (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge [III ed.], Londra – New York 2013, pp. 235-245.

DISFARSI DEL TIPO

Terminato il resoconto di quanto ho fin qui sostenuto, resta ora da chiedersi quale sia l'effettivo guadagno dei miei argomenti contro l'uso della distinzione *type/token* nella filosofia dell'opera d'arte. Poiché le confutazioni che ho cercato di articolare sono tutte basate sul mettere in luce dei controesempi, l'unico risultato ottenuto mi sembra essere il seguente: la certezza che le teorie di Margolis e Wollheim non possano essere generalizzate né rispetto alla loro impostazione mediale, né rispetto alla loro impostazione metafisica. Poiché alcune opere d'arte presentano caratteristiche diverse dalla norma attesa, non tutte sono classificabili tramite le categorie *type* e *token*.

La conclusione, bisogna dirlo, non è però sufficiente per affermare che le teorie fondate sulla distinzione tipo/occorrenza vadano rigettate senza appello. Il paradigma che dagli anni '60 del '900 si è dimostrato il più convincente per interpretare l'ontologia dei fenomeni artistici andrà dunque rigettato oppure no? Esistono delle ragioni più sostanziali rispetto ai controesempi che ho finora portato all'attenzione del lettore?

Un primo sostegno per rispondere alla domanda viene dalla linguistica, disciplina da cui in effetti - lo abbiamo visto all'inizio del primo capitolo - *type* e *token* sono stati presi in prestito. Mentre la distinzione funziona bene nel campo della morfologia e della sintassi, molti studiosi ritengono invece che si applichi molto meno bene quando si arrivi a toccare questioni più propriamente semantiche.² Ci si ricorderà ad esempio che, dal punto di vista della morfologia, la frase “una rosa è una rosa è una rosa” può essere pensata senza difficoltà come formata da tre oppure otto vocaboli, a seconda che le parole vengano contate come tipi o in quanto occorrenze. Quella stessa facilità svanisce però non appena gli enunciati vengano considerati nella loro relazione al contesto entro cui sono proferiti. Prendiamo un caso all'apparenza semplicissimo. Due monosillabi identici:

1. Sì!
2. Sì!

Le due esclamazioni sembrano essere occorrenze dello stesso tipo, e in effetti dal punto di vista morfologico lo sono. Ma supponiamo che mentre (1) sia proferito in

² Per un inquadramento della questione nella prospettiva di un problema concreto si veda Eva Picardi, *Colouring, Multiple Propositions, and Assertoric Content*, in Massimiliano Carrara, Elisabetta Sacchi (a cura di), *Propositions: Semantic and Ontological Issues*, Grazer Philosophische Studien, Vol. 72 n. 1, Gennaio 2006, pp. 49 – 71.

senso letterale, (2) venga invece detto con inequivocabile ironia. Basterebbe questo per gettarci in una situazione paradossale. Dal punto di vista semantico infatti, (2) non condividerebbe per nulla lo stesso *type* di (1), ma piuttosto del suo contrario: No! (3).

Molti altri sono i casi in cui l'applicazione delle categorie tipo/occorrenza vacilla allo scoglio della semantica. Si pensi, per fare un altro esempio canonico, agli enunciati che contengono indessicali, particelle il cui significato dipende direttamente dal contesto a cui si riferiscono: «per *oggi* ho finito di lavorare», «Maria sta leggendo *questo* libro», «voi siete *qui*». Prima di aver chiarito quale sia il loro riferimento contestuale, proposizioni del genere non possono a priori essere associate al *type* corrispondente. Ciò nega però la natura logica del *type* - che appunto sappiamo essere non contingente - oltre che la sua utilità come strumento di individuazione: ammesso che di *type* si possa ancora parlare, dovremmo circoscriverne uno diverso per ogni contesto a cui le frasi potrebbero riferirsi. La vaghezza del concetto di “contesto” potrebbe rendere però le cose ancora una volta impossibili.³

È la comprensione del linguaggio attraverso casi del genere a far desistere molti teorici dall'applicare le categorie tipo/occorrenza al campo della semantica e della pragmatica, se non degli studi linguistici nel loro insieme.⁴ Tornando ora al nostro problema di filosofia dell'arte, bisognerà dire che le stesse perplessità si riscontrano quando ad essere presi in considerazione sono gli artefatti e non le proposizioni. Non solo infatti è stato da me evidenziato che alcune opere trovano significato esclusivamente in riferimento al proprio contesto di esecuzione; è anche Wollheim, contro se stesso, che arriva a suggerire una lettura eminentemente pragmatica dei fenomeni artistici. Nei paragrafi finali di *Art and Its Objects*, il suo riferimento all'arte come forma di vita non può che spingere a pensare tutte le opere senza alcuna eccezione nei termini di giochi para-linguistici.

Certo, quella che ho qui presentato servendomi degli strumenti della semiotica è solo un'analogia, e come tale deve essere intesa. L'ho introdotta al solo scopo di

3 In tema di contesto e deissi si veda Carla Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Laterza, Roma - Bari 2008. In particolare le pp. 120-146.

4 Su questa scia, il filosofo che più ha lottato contro la concezione del linguaggio come grammatica, cioè come struttura astratta, è Donald Davidson. Si veda il suo *A Nice Derangement of Epitaphs*, in Ernest Lepore, *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford 1986, pp. 433-446; tr. it. Luigi Perissinotto, *Una graziosa confusione di epitaffi*, in Donald Davidson, Ian Hacking, Michael Dummett, *Linguaggio e interpretazione. Una disputa filosofica*, Unicopli, Milano 1993, pp. 59-85. Si veda anche Luigi Perissinotto, *Le vie dell'interpretazione nella filosofia contemporanea*, op. cit., pp. 143-163.

illustrare una direzione verso cui l'analisi del linguaggio ha produttivamente virato da molti anni e le cui implicazioni vale la pena sperimentare entro altri orizzonti di studio.

Chi invece ha cercato, dai primi anni 2000, di dare un vero e proprio colpo di grazia alle teorie fondate sulla distinzione *type/token* è Guy Rohrbaugh, oggi professore alla Auburn University in Alabama. Fin dal saggio *Artworks as Historical Individuals*, pubblicato nel 2003, Rohrbaugh si oppone radicalmente all'equivalenza tra qualsiasi opera d'arte e il modello tipo/occorrenze.⁵ Secondo quanto il filosofo si propone di dimostrare infatti, i *type* mancherebbero di almeno tre requisiti che invece gli artefatti possiedono:

- ! flessibilità modale: facoltà di avere attributi diversi in diversi mondi possibili;
- ! flessibilità temporale: facoltà di modificare i propri attributi nel tempo;
- ! temporalità: facoltà di entrare e uscire dall'esistenza.

Per ragione di sintesi, procederò ora esaminando solo le argomentazioni relative al primo punto, tralasciando le altre. Ho tuttavia due buoni motivi per agire così. Da un lato lo faccio perché il tema della flessibilità modale è in sé efficace a rappresentare anche le altre critiche che nel saggio vengono mosse contro l'uso della distinzione *type/token*. Dall'altro lato perché le conclusioni a cui si arriva per quella via sono le più vicine ai convincimenti cui sono arrivato anch'io prendendo in considerazione *4'33''*: vedo le une come una generalizzazione degli altri.

Da principio Rohrbaugh si dedica a precisare cosa intenda per flessibilità modale e fissa alcuni limiti al concetto. Sono flessibili da un punto di vista modale - dice - solo quegli oggetti che, se esistessero in altri mondi possibili, potrebbero avere qualità diverse da quelle che hanno di fatto.⁶ Un quadro di Cézanne, per esempio, avrebbe potuto essere più piccolo, oppure essere realizzato impiegando una maggior quantità di colore, oppure ancora si sarebbe potuto trovare in uno stato di conservazione meno buono.

Tale facoltà trasformativa non va pensata tuttavia come assoluta, ma come vincolata

5 Guy Rohrbaugh, *Artworks as Historical Individuals*, *European Journal of Philosophy*, vol. 11 n. 2, Agosto 2003, pp. 177-205.

6 Rohrbaugh dichiara esplicitamente che per sviluppare il suo concetto di flessibilità modale si è ispirato a Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Harvard University Press [II ed.], Cambridge 1980; tr. it. Marco Santambrogio, *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Torino 1999. Altro importante riferimento, Arthur Norman Prior, *Identifiable Individuals*, in *The Review of Metaphysics*, vol. 13 n. 4, Giugno 1960.

a precise condizioni. Per prima cosa Rohrbaugh puntualizza che il concetto di flessibilità che gli interessa è *de re*, riguarda cioè l'oggetto in quanto tale e non la totalità dei suoi possibili predicati. Quella di flessibilità modale non è dunque per lui una nozione della logica *tout court*, ma resta fondata sulle qualità intrinseche che riguardano la natura e la storia di un oggetto reale. Per capire la differenza, basta prendere in considerazione l'enunciato «*Guernica* è una pompa di benzina». Sebbene la frase non sia in sé contraddittoria da un punto di vista logico, essa dipinge una situazione che non rispecchia nessuno dei modi in cui il capolavoro di Picasso potrebbe essere modificato nella realtà dei fatti.

Ristretto il campo alle qualità intrinseche degli oggetti, Rohrbaugh sostiene che la flessibilità modale, così definita, sia una facoltà propria tanto dell'arte visiva quanto delle diverse arti replicabili. Si è già detto di come una tela possa essere immaginata diversamente, ma si potrebbe fare un esempio altrettanto valido traendolo dalla letteratura: per ipotesi, possiamo immaginare una versione dei *Promessi Sposi* in cui il personaggio di Gertrude si chiami invece Geltrude, come in effetti era nel *Fermo e Lucia*. È proprio su questo punto però che i difensori del binomio *type/token* levano gli scudi, nella convinzione che una posizione del genere sia incoerente perlomeno nel caso delle arti riproducibili. Tra i tanti filosofi che hanno propugnato versioni alternative delle tesi di Margolis e Wollheim, Gregory Currie scrive in proposito:

Ciò che è parzialmente costitutivo di un dato artefatto è la sua configurazione o struttura. Nessuna teoria dell'opera d'arte tale da rendere la struttura estrinseca o accidentale può sperare di essere presa per buona. Non è solo un fatto accidentale che *Emma* [il romanzo di Jane Austen] contenga quella particolare sequenza di parole.⁷

L'equivalenza dell'opera d'arte con una qualche struttura intrinseca viene criticata da Rohrbaugh su tre fronti convergenti.

La prima è una critica che parte da un rilievo semantico. I sostenitori della distinzione *type/token* ritengono che considerare la struttura di un artefatto come una proprietà non necessaria in tutti i mondi possibili significhi per ciò stesso affermare la sua accidentalità, e con ciò il suo essere arbitraria o casuale. Ma si confondono: dichiarare che l'ordine delle parole in un romanzo non è accidentale non corrisponde

⁷ Gregory Currie, *An Ontology of Art*, St. Martin's Press, New York 1989, pp.64-65.

affatto a dire che la struttura del tale romanzo sia necessaria da un punto di vista modale, corrisponde solo a dire che quell'ordine di parole è stato liberamente deciso da qualcuno che avrebbe potuto scegliere tra altre opzioni plausibili.

La seconda è una critica che chiama in causa il principio di economia metafisica. Secondo Rohrbaugh infatti, chi crede che un'opera d'arte sia costituita nella sua essenza da proprietà immutabili - identificate con una struttura-*type* - non fa altro che moltiplicare il numero di potenziali artefatti esistenti nel mondo: ogni variazione, anche minima, nella struttura di un'opera d'arte darebbe luogo necessariamente alla nascita di un'entità nuova. Ciò contrasta però con la nostra comune esperienza di fenomeni come il plagio.

Per mettersi al riparo da obiezioni simili, alcuni teorici hanno cercato di formulare una variante della teoria tale da includere e giustificare non solo le occorrenze corrette di un dato tipo, ma anche quelle leggermente scorrette. Hanno cercato di farlo identificando ciascuna opera non con una struttura, ma con una regola, credendo così di rispettare il principio di economia metafisica invocato anche da Rohrbaugh.⁸ Il filosofo risponde tuttavia che questi tentativi, dal suo punto di vista, non centrano affatto il bersaglio. Gli argomenti relativi alla flessibilità modale non sono infatti incentrati sui *token* scorretti di un *type* reale, ma sulla facoltà che uno stesso *type* ha o meno di variare in un diverso mondo possibile.

Rohrbaugh introduce a questo punto un esperimento mentale che costituisce anche la sua terza e più articolata critica al modello istituito da Margolis e Wollheim. Lo riporto per intero:

Supponiamo di avere due artefatti molto simili ma distinti, W1 e W2, aventi proprietà strutturali simili, rispettivamente S1 e S2. Secondo la *type theory*, dovremmo identificare questi artefatti con tipi distinti, T1 e T2, tali da avere per occorrenze, rispettivamente, oggetti con struttura S1 e S2. Ora si consideri un mondo in cui (i) W2 non sia mai stato creato, e (ii) W1 sia stato creato un po' diversamente in modo da avere S2 invece di S1. Per descrivere la situazione controfattuale nei termini di una qualsiasi variante della *type theory*, si ammette che vi sia un tipo T3 i cui token abbiano tutti struttura S2. Seguendo l'ipotesi che i

⁸ Nel suo saggio Rohrbaugh cita in particolare quelle argomentazioni che usano le teorie di Wittgenstein sul seguire una regola come punto di partenza. Si vedano nello specifico Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford University Press, Oxford 1980 e Julian Dodd, *Works of Music*, op. cit.

tipi possano avere occorrenze strutturate diversamente in differenti situazioni, possiamo dire che $T3 = T1$. Finora niente di strano. Ma il problema è che queste occorrenze possiedono tutte struttura $S2$ e perciò sono anche occorrenze di $T2$, cosicché $T3 = T2$. Ma ciò viola la transitività dell'identità, poiché abbiamo assunto che $T2 \neq T2$.⁹

Come si vede, gli argomenti di Rohrbaugh contro l'equivalenza tra opera e struttura-*type* non si oppongono a questa o a quella variante della teoria, ma le confutano tutte nel loro presupposto generale. Lo studio della flessibilità modale ha infatti dimostrato che i *type* non sono in grado di svolgere il compito per cui sono stati introdotti nella filosofia dell'arte.

Per come sono stati concepiti, i tipi dovrebbero servire a identificare tutte le occorrenze possibili di un dato artefatto, ma proprio quando l'artefatto è pensato nel suo variare in mondi possibili, queste entità metafisiche non fanno che generare incongruenze e contraddizioni. Il paradigma fondato da Margolis e Wollheim - e che per quasi quarant'anni ha mantenuto un'egemonia incontrastata nel panorama dell'ontologia dell'arte - deve essere abbandonato in favore di modelli che rispondano di più ai vissuti che le opere innescano nel loro pubblico. Vissuti che si stanno facendo, per la verità, sempre più complessi.

Cosa ne sarà dell'arte anche solo tra un paio di secoli non è dato saperlo. Il lavoro che alcuni giovani artisti stanno sviluppando online e offline sembra preludere a grandi e imprevedibili cambiamenti. Quel che è certo è che la diffusione massiccia della cultura digitale ha reso da un lato più fragile la nozione di medium e dall'altro più fluide le forme con cui (alcune) opere d'arte si manifestano. In un mondo in cui, a Cannes, Netflix presenta come "cinema" film che non vedranno mai la sala di proiezione, in cui un dipinto può essere eseguito con Tilt Brush by Google, e in cui una scultura in realtà virtuale equivale alla sua tangibile stampa 3D, nuove e appassionanti sfide attendono l'ontologia dell'arte.

9 Guy Rohrbaugh, *Artworks as Historical Individuals*, op. cit., p. 186.

BIBLIOGRAFIA

Volumi

- Aagaard-Mogensen, Lars, *Culture and Art*, Humanities Press, Nyborg and Atlantic Highlands 1976.

- Alberro, Alexander, Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge 1999.

- Karen Archey, Robin Peckham (a cura di), *Art Post-Internet: INFORMATION / DATA*, 10/2014 [21/06/2017].
<<http://post-inter.net/>>

- Bartscherer, Thomas, Roderick Coover (a cura di), *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, University of Chicago Press.

- Battcock, Gregory (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley 1995.

- Bazzanella, Carla, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Laterza, Roma - Bari 2008

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di Theodor Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it. Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

- Bois, Yves Alain, *Ad Reinhardt*, Rizzoli International Publications, New York 1991.

- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires 1952; tr. it. Francesco Tentori Montalto, *Altre Inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 2002.

- Borsa, Davide (a cura di), *Memoria identità luogo*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2012.

- Bourgeois, Caroline (a cura di), *Elogio del dubbio / In praise of doubt / Eloge du doute*, Electa, Milano 2011.

- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York 2002; tr. it. Gianni Romano, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2005.

- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1974; tr. it. Andrea Buzzi, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

- Carr, Adam (a cura di), *Exhibition, Exhibition*, Skira, Milano 2010.

- Chiodo, Simona, *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET, Torino 2007.

- Cooper, David E., *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Press, Oxford 1992.

- Cornell, Lauren, Ed Halter (a cura di), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, The MIT Press, Cambridge 2015.

- Costello, Diarmuid, Margaret Iversen (a cura di), *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Malden 2010.

- Crowther, Paul, *Phenomenologies of Art and Vision: A Post-Analytic Turn*, Bloomsbury Academic, Londra - New York 2013.

- Currie, Gregory, *An Ontology of Art*, St. Martin's Press, New York 1989

- D'Angelo, Paolo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008.

- Danto, Arthur Coleman, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University press, Cambridge 1981; tr. it. *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008.

- Davidson, Donald, Ian Hacking, Michael Dummett, *Linguaggio e interpretazione. Una*

disputa filosofica, Unicopli, Milano 1993.

- Davies, Stephen, *Definition of Art*, Cornell University Press, Ithaca 1991.

- Davies, David, *Art as Performance*, Blackwell Publishing, Oxford 2004

- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Flammarion, Parigi 1978; tr. it. Gianni e Daria Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981.

- Dewey, John, *Art as Experience*, Minton, Balch & Company New York 1934; tr. it. Giovanni Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007.

- Dickie, George, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

- Di Giacomo, Giuseppe, Claudio Zambianchi, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008.

- Di Salvatore, Giuseppe e Luigi Fassi (a cura di), *L'avventura del modernismo*, Johan & Levi, Milano, 2011.

- Dodd, Julian, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford 2007.

- Evans, David (a cura di), *Appropriation*, The MIT Press, Cambridge 2009.

- Evans, Walker, *First and Last*, Harper & Row, New York 1978.

- Foster, Hal, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge 1996; tr. it. Barbara Carneglia, *Il ritorno del reale*, Postmedia Books, Milano 2006.

- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1998.

- Gaut, Berys, Dominic McIver Lopez (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*,

Routledge [III ed.], Londra – New York 2013.

- Gombrich, Ernst, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Foundation, Washington 1957; tr. it. Renzo Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.

- Greenberg, Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, in *Partisan Review* vol. 6 n. 5, Autunno 1939; tr. it. *Avanguardia e kitsch*, in Giuseppe di Salvatore, Luigi Fassi, *L'avventura del modernismo*, Johan & Levi, Milano, 2011.

- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga 1927; tr. it. Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976.

- Heidegger, Martin, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Mein 1950; tr. it. Pietro Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlino-Libau 1790; tr. it. Alfredo Gargiulo, *Critica del giudizio*, in *Kant*, Arnoldo Mondadori, Milano 2008.

- Kholeif, Omar (a cura di), *You Are Here. Art After the Internet*, Cornerhouse, Londra 2014.

- Kholeif, Omar, Emily Butler e Seamus McCormack (a cura di), *Electronic Superhighway: From Experiments in Art and Technology to Art after the Internet*, Whitechapel Gallery, Londra 2016.

- Kivy, Peter, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, New York 1993.

- Kobau, Pietro e Giovanni Matteucci, Stefano Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2008.

- Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge 1991.

- Kraus, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Media Condition*,

Thames and Huston, New York 1999; tr. it. Barbara Carneglia, *L'arte nell'era postmediale Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, Milano 2005.

- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge 1986; tr. it. Elio Grazioli, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.

- Kripke, Saul, *Naming and Necessity*, Harvard University Press [II ed.], Cambridge 1980; tr. it. Marco Santambrogio, *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1962; tr. it. Adriano Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 2009.

- Laerzio, Diogene, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, Bompiani, Milano 2005.

- Lee, Patricia, *Sturtevant: Warhol Marilyn*, Afterall Books, Londra 2016.

- Levinson, Jerrold, *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, New York 1990.

- Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, Londra 1973.

- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998.

- Margolis, Joseph, *What After All Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1999; tr. it. Andrea Baldini, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Mimesis, Milano 2011.

- Moisdon, Stéphanie (a cura di), *Sturtevant Sturtevant*, Electa, Milano 2015.

- Naumann, Francis, *Affectionately, Macel*, Ludion, Antwerpen 2000.

- Ogden, C.K. e I.A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923; tr.

it. Luca Pavolini, *Il significato del significato: studio dell'influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, Il Saggiatore, Milano 1966.

- Pavanello, Giuseppe (a cura di), *Il miracolo di Cana. L'originalità della riproduzione*, Cierre Edizioni, Caselle di Sommacampagna 2011.

- Perissinotto Luigi, *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano 1997.

- Perissinotto, Luigi, *Le vie dell'interpretazione nella filosofia contemporanea*, Laterza, Bari 2002.

- Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design*, Penguin, Londra 1936; tr. it. Enrica Labò, *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderini, Bologna 1960.

- Richards, Ivor A., *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, London 1924; tr. it. Elio Chinol, *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1961.

- Simone, Raffaele, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Roma-Bari 1990.

- Singerman, Howard, *Art History, After Sherrie Levine*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 2012.

- Smith, Zadie, *White Teeth*, Hamish Hamilton, Londra 2000; tr. it. Laura Grimaldi, *Denti Bianchi*, Mondadori, Milano 2001.

- Troncone, Alessandra, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia Books, Milano 2014.

- Veron, Eugène, *L'esthétique*, Reinwald, Parigi 1890.

- Warburton, Nigel, *The Art Question*, Routledge, Londra 2003; tr. it. Guido Bonino, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2004.

- Wetzel, Linda, *Types and Tokens: On Abstract Objects*, The MIT Press, Cambridge 2009.

- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G.E.M. Anscombe e Rush Rhees, Oxford University Press, Oxford 1953; tr. it. Mario Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999.
- Wittgenstein, Ludwig, *Zettel*, a cura di G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, Blackwell, Oxford 1967; tr. it. Mario Trinchero, *Zettel*, Einaudi, Torino 1986.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Keagan Paul, Trench, Trubner and Co. [II ed.], Londra 1922; tr. it. Amedeo G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1998.
- Wollheim, Richard, *Art and Its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Harper & Row, New York 1968; seconda edizione aggiornata, *Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*, Cambridge University Press, New York 1980; tr. it. Giovanni Matteucci, *L'arte e i suoi oggetti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013.
- Wollheim, Richard, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge 1974.
- Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987.
- Wolterstorff, Nicholas, *Works and Worlds of Art*, Oxford University Press, Oxford 1980.

Articoli

- Arning, Bill, *Sturtevant*, *Journal of Contemporary Art*, vol. 2 n. 2, Autunno 1989.
- Boncompagni, Anna, *From the ground to the background. Form of life as "the given" in Wittgenstein*, *L&PS - Logic and Philosophy of Science*, vol. 9 n. 1, Anno 2011.
 - Glickman, Jack, *Creativity in the Arts*, in Lars Aagaard-Mogensen, *Culture and Art*, Humanities Press, Nyborg and Atlantic Highlands 1976.
 - Heider, Fritz e Marianne Simmel, *An Experimental Study on Apparent Behavior*, *The American Journal of Psychology*, vol. 57 n. 2, University of Illinois Press, Chicago 1944.

- Jacquette, Dale, *The Type-Token Distinction in Joseph Margolis' Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 52 n. 3, Estate 1994.
- Danto, Arthur, *Richard Wollheim*, *The Guardian*, 05/11/2003 [17/01/2017].
<<https://www.theguardian.com/news/2003/nov/05/guardianobituaries.booksobituaries>>
- Davidson, Donald, *A Nice Derangement of Epitaphs*, in Ernest Lepore, *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford 1986, pp. 433-446; tr. it. Luigi Perissinotto, *Una graziosa confusione di epitaffi*, in Donald Davidson, Ian Hacking, Michael Dummett, *Linguaggio e interpretazione. Una disputa filosofica*, Unicopli, Milano 1993.
- Halperin, Julia, *Instagram model and makeup artist sues Richard Prince over copyright infringement*, *The Art Newspaper*, 26/08/2016 [01/02/2017].
<<http://theartnewspaper.com/news/instagram-model-and-makeup-artist-sues-richard-prince-over-copyright-infringement/>>.
- Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy*, *Studio International* vol. 178 n. 915, 916, 917, Ottobre, Novembre, Dicembre 1969.
- LeWitt, Sol, *Paragraph on Conceptual Art*, *Artforum* vol. 5 n. 10, Giugno 1967.
- Lowe, Adam, Bruno Latour, *The Migration of the Aura – or How to Explore the Original Through Its Facsimiles*, in Thomas Bartscherer, Roderick Coover, *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, University of Chicago Press.
- Lowe, Adam *Il procedimento usato per creare una accurata copia de Le Nozze di Cana di Paolo Caliari (detto Il Veronese)*, in Davide Borsa, *Memoria identità luogo*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2012.
- Mallarmé, Stéphane, *Brise Marine*, in *Le Parnasse contemporain*, Alphonse Lemerre, Parigi 1866; tr. it. Luciana Frezza, *Brezza Marina*, in *Poesie*, Feltrinelli, Milano 1991.
- Margolis, Joseph, *The Identity of a Work of Art*, *Mind*, vol. 68 n. 269, Gennaio 1959.

- Margolis, Joseph, *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 36 n. 1, Autunno 1977.

- Margolis, Joseph, *Toward a Metaphysics of Culture*, *Human Affairs*, vol. 23 n. 4, Ottobre 2013.

- Giovanni Matteucci, *Towards a Wittgensteinian Aesthetics. Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices*, *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 6 n. 1, Firenze University Press, Maggio 2013.

- Matteucci, Giovanni, *Estetica e natura umana: considerazioni programmatiche*, *Studi di Estetica*, vol. 4 n. 6, Febbraio 2016.

- Picardi, Eva, *Colouring, Multiple Propositions, and Assertoric Content*, in Massimiliano Carrara, Elisabetta Sacchi (a cura di), *Propositions: Semantic and Ontological Issues*, *Grazer Philosophische Studien*, Vol. 72 n. 1, Gennaio 2006.

- Prior, Arthur Norman, *Identifiable Individuals*, in *The Review of Metaphysics*, vol. 13 n. 4, Giugno 1960.

- Rohrbaugh, Guy, *Artworks as Historical Individuals*, *European Journal of Philosophy*, vol. 11 n. 2, Agosto 2003.

- Rohrbaugh, Guy, *Ontology of Art*, in Berys Gaut, Dominic McIver Lopez (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge [III ed.], Londra – New York 2013.

- Soulellis, Paul, *Artist Profile: Travess Smalley*, *Rhizome*, 15/07/2016 [22/03/2017].
<<http://rhizome.org/editorial/2016/jul/15/artist-profile-travess-smalley/>>.

- Stevenson, Charles L., *On "What Is a Poem?"*, *The Philosophical Review* vol. 66 n. 3, Duke University Press, Luglio 1957.

- Vierkant, Artie, *The Image Object Post-Internet*, 10/2010 [17/01/2017].
<http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf>

- Weitz, Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism vol. 15 n. 1, Settembre 1956.

- Wollheim, Richard, *Minimal Art*, Arts Magazine, vol. 39 n. 4, Gennaio 1965.

- Richard Wollheim, *On Pictorial Representation*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 56 n. 3, Estate 1998.

- Wolterstorff, Nicholas, *Toward an Ontology of Art Works*, *Noûs*, vol. 9 n. 2, Maggio 1975.