



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La rinuncia al titolo
Il fenomeno del *Senza titolo* in arte
contemporanea

Relatore

Ch. Prof. Luigi Perissinotto

Correlatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Laureando

Valentina Cabassi

Matricola 826192

Anno accademico

2011/2012

INDICE

- Pag. 5 Introduzione
- Pag. 9 **Capitolo 1**
BREVE STORIA DELLA COMMITTENZA
Il secolare pregiudizio platonico nei confronti dell'arte
- Pag. 34 **Capitolo 2**
LA LIBERTÀ DEL MESTIERE
Verso l'emancipazione del ruolo dell'artista e la
conquista dell'autonomia iconologica e iconografica
- Pag. 54 **Capitolo 3**
ARTHUR C. DANTO, L'INDISCERNIBILITÀ TRA
PERCEZIONE E INTERPRETAZIONE
L'Artworld e l'opera sovrasensibile
- Pag. 87 **Capitolo 4**
L'ESSENZIALISMO DANTIANO E L'ARTE
CONCETTUALE
Una possibilità di percezione e interpretazione
sovrasensibile
- Pag. 107 **Capitolo 5**
GEHLEN, LA PAROLA E L'IMMAGINE
Una teoria sull'astrazione e la sua lotta contro i limiti
dell'enunciabile e del riconoscibile

- Pag. 124 **Capitolo 6**
ASTRAZIONE E COMPARSA DEL FENOMENO DEL
SENZA TITOLO
La rinuncia al nome e l'interpretazione sensoriale
- Pag. 139 **Capitolo 7**
IL RITORNO ALLA REFERENZIALITÀ SENZA NOME
Lo shock estetico del dato reale ontologicamente
trasfigurato
- Pag. 162 Bibliografia
- Pag. 166 Sitografia

«Call it anything.»

Così rispondeva ai giornalisti Miles Davis
su come avrebbero dovuto chiamare
il brano di 35 minuti eseguito sul palco
dell'Isola di Wight il 29 agosto nel 1970.

«Chiamatelo come vi pare.»

Introduzione

Questo non vuol essere un compendio né tantomeno un elenco descrittivo di opere *Senza titolo*, ma si propone di rispondere alla domanda che ogni generazione di fruitore dai primi decenni del '900 in poi ha iniziato a porsi davanti alle oscure ed enigmatiche opere senza nome inaugurate dall'astrattismo europeo: che cosa nasconde ontologicamente il titolo *Senza titolo*?

La faccenda non può di certo esaurirsi con una risposta banale e scontata perché essa affonda le radici nell'evoluzione della figura dell'artista e della sua committenza sin dall'antichità. Se fino alle soglie del XX secolo l'artista in quanto creatore era legato a una committenza privata, statale o religiosa profondamente invadente e vincolante, con gli albori dell'impressionismo e successivamente a pieno nelle avanguardie storiche l'artista risolse definitivamente quel processo di libertà della propria opera e della propria creatività a lungo inseguita. Ora egli gestisce il suo lavoro, è padrone di se stesso ed opera secondo la propria intenzione. La rinuncia al titolo, o meglio il titolo *Senza titolo*, fu dunque un segno artistico prettamente contemporaneo ma che, a partire dalla seconda metà del ventesimo secolo, si sviluppò in tutti i campi dell'arte, fino a divenire un fenomeno di moda tra le ultime generazioni di artisti e addirittura di legittimazione estetica di un dato prodotto artistico o dell'autore che lo utilizza.

Molta arte contemporanea ha esaltato, praticato e valorizzato la mancanza della secolare e tradizionale referenzialità

rappresentata dal titolo. L'opera non ha a che fare con nulla ed, anzi, il tentativo di collegarla ad altro esterno a essa viene pagato con l'inevitabile perdita della dimensione estetica di originalità ed eccezionalità. La comunicazione non appartiene all'arte perché essa è autoreferenziale e proprio tale incomunicabilità genera l'unicità. Se il compito ultimo dell'arte è il dover rompere ogni schema prestabilito, dover produrre uno shock che porti lo spettatore in una dimensione altra, al di fuori della quotidianità, allora è chiaro che il meccanismo psicologico del portare le cose ignote, oscure, esterne al noto non funziona più perché l'opera che rimanda a qualcosa perde quella dimensione di shock. L'arte che comunica, cioè che mette in comune il suo significato, non colpisce, e quindi l'arte che si fa riconoscere non può essere considerata tale.

Nel concepire una riflessione sul concetto del *Senza titolo* nelle esperienze artistiche e nelle opere d'arte contemporanea, è necessario in prima istanza riflettere sui soggetti protagonisti della comunicazione. Bisogna dunque soffermarsi in primo luogo sulla figura dell'artista che promuove tale mossa artistica ed estetica disorientando volutamente la comprensione del suo lavoro, chiedersi se la sua sia una strategia comunicativa oppure artistica e perché esso abbia sentito la necessità di scrivere "senza titolo" quando poteva invece limitarsi direttamente a non scrivere il titolo, e in secondo luogo sulla figura del fruitore, a cui viene assegnato per la prima volta nella storia delle arti il compito della riflessione, un nuovo ruolo intellettuale poiché dotato di pensiero autonomo e di libera e soggettiva interpretazione.

Ma è anche necessario porsi alcune questioni di fondamentale importanza sul vettore di tale comunicazione, sull'elemento del titolo. Il titolo serve solo al mero riconoscimento degli elementi

più esteriori dell'opera da parte del fruitore oppure riguarda la percezione, la comprensione profonda dell'opera? Ovvero nella contemporaneità il titolo costituisce ancora parte integrante del contenuto, del messaggio intrinseco alla finalità ultima dell'opera? E allora anche il titolo *Senza titolo* riguarda gli aspetti estrinseci ed intrinseci dell'opera d'arte pur dando l'impressione di non riferire a nulla? Da questi presupposti emerge di conseguenza il problema della referenzialità dell'opera: l'artista pensa esclusivamente all'opera o pensa anche al lettore dell'opera? Ma soprattutto l'opera ha una referenzialità esterna oppure essa è arte per l'arte?

Nel 1910 Kandinsky intitola uno dei suoi primi acquerelli astratti *Senza titolo* e pone il fruitore davanti a un nuovo tipo di esperienza artistica, non più la rassicurante mimesi platonica, ma la spiazzante non referenzialità nei confronti del mondo esterno che pone l'individuo a uno sforzo mentale superiore, e a una esplorazione di universi psichici soggettivi che nessuno aveva avuto il coraggio di scrutare sino ad allora.

Molte riflessioni sono state condotte da allora dalla critica e dalla filosofia in cerca di una qualche risposta. Foucault attraverso le opere di Magritte indagherà il nuovo rapporto instauratosi tra immagine e parola; Danto affronterà il concetto di *aboutness* (a-proposito-di) delle opere d'arte con e senza titolo e del loro diverso grado di identificazione e interpretazione artistica in relazione al loro contesto; Gehlen proporrà una teoria più storicizzata della referenzialità dell'opera nei confronti del dato reale prendendo atto dell'estromissione dell'imitazione dall'arte contemporanea che lascia dunque posto alla totale libertà interpretativa.

Dagli albori dell'astrattismo in cui l'arte si fa forma, colore e linea, all'arte concettuale in cui il titolo diviene tautologia

dell'idea espressa dall'opera, all'arte povera in cui torna l'elemento reale e referenziale, sino alle sperimentazioni contemporanee, il fenomeno della rinuncia al titolo ha preso piede in tutti gli ambiti artistici divenendo quasi un segno di moda o di presunta qualificazione artistica, perdendo tuttavia quel nobile carattere iniziale di libertà, di non limitazione di giudizio e non univoca direzione della fruizione.

Capitolo 1

BREVE STORIA DELLA COMMITTENZA

Il secolare pregiudizio platonico nei confronti dell'arte

Fu nella Grecia del IV secolo che, per la prima volta nel mondo occidentale, si assistette al fenomeno dell'emancipazione della figura dell'artista dal ruolo di mero lavoratore artigiano. Tuttavia tale processo di elevazione sociale, se da una parte vide l'individualizzazione degli artisti in quanto tali, dall'altra vide la totale indifferenza del pubblico nei loro confronti, anche se sin dai primordi dell'attività artistica, la figura dell'artista in quanto creatore ebbe sempre il potere di affascinare il pubblico, acculturato o meno che fosse.

«Il foggiatore di idoli infonde nei suoi artefatti una sorta di magica vitalità; il creatore di opere d'arte avvolge gli spettatori come in un'aura fatata [...] il reverenziale timore dell'uomo primitivo per l'oggetto magico si trasferisce all'artista stregone.»¹

La pratica di firmare le proprie creazioni già a partire dal VI secolo, con l'intento di indicare e tramandare il proprio nome, conferma come i maestri considerassero le loro creazioni vere opere artistiche e non meri oggetti alla stregua di manufatti artigianali. Nel V secolo, l'età classica dell'arte greca, si assistette alla comparsa di una prima forma di letteratura artistica, autobiografica, a opera insomma degli artisti stessi, che tentarono probabilmente di iniziare una discussione teorica intorno al problema di considerare l'arte come professione spirituale ed intellettuale in opposizione alla tradizionale concezione secondo cui l'arte apparteneva a quella categoria di professioni che impiegavano non tanto l'utilizzo dell'immaginazione ma la manualità, alla pari di un mestiere come gli altri. Nessun trattato è arrivato a noi e nemmeno nella letteratura contemporanea sono menzionati artisti e opere

¹ WITTKOWER R. M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi editore, 1996, p. 9.

contemporanee o passate, a riconferma della sufficienza e del disinteresse con cui gli intellettuali dell'epoca consideravano l'attività artistica e i suoi protagonisti, a cui veniva rifiutato chiaramente di entrar a far parte del novero delle arti liberali.

Tale indifferenza per i grandi maestri greci e le loro opere aveva alla base due ragioni, una sociale e l'altra filosofica. Innanzitutto guadagnarsi da vivere con un mestiere che impiegasse le mani e la forza fisica a scapito dello sforzo mentale situava gli artisti al fondo della gerarchia sociale. In Grecia il lavoro manuale era compito degli schiavi, e di conseguenza la figura del pittore, ma soprattutto quella dello scultore, che richiedeva un maggior sforzo fisico, erano equiparate, o considerate solo di poco superiori, a quelle degli schiavi, dal momento che, come questi, gli artisti traevano guadagno per vivere dalla loro attività prettamente manuale. Inoltre dell'opera artistica, al pari dei manufatti artigianali, si apprezzava sostanzialmente la fattezza, il rispetto dei canoni del mestiere, la tecnica, a scapito dell'ingegno e della creatività. Secondariamente, tale tendenza si può imputare al persistere del pregiudizio platonico sull'arte, un preconcetto, per altro, mai superato nel mondo classico.

La questione platonica merita un breve excursus.

Nel X libro della *Repubblica*, Platone condanna duramente l'arte in quanto pratica imitativa del mondo tangibile. Socrate, protagonista del dialogo platonico, porta ad esempio oggetti concreti, letti e tavoli, ed immagini di letti e di tavoli riprodotte da artigiani ed artisti, e dimostra che queste ultime sono copie di oggetti materiali che a sua volta sono mere copie dell'idea di quegli oggetti e allora solo l'idea originale, di principio, è la vera realtà, la verità. Allora Socrate ne deduce che l'opera d'arte è solo copia di una copia, è mimesi di un qualcosa che è già di per sé apparenza, ma non della verità. L'arte è inutile, è un prodotto

residuale della realtà, e in quanto tale è imperfetto, per chiarire: «le opere d'arte [...] sono parti di realtà alla stessa stregua di una casa, un treno oppure un telefono, però mentre questi ultimi oggetti riproducono i corrispettivi universali – le idee di casa, di treno e di telefono – le opere riproducono [...] gli oggetti del mondo: appunto le case, i treni e i telefoni di cui ci serviamo tutti i giorni. Riproducono dunque oggetti a loro volta imperfetti che ricalcano almeno le stesse imperfezioni della realtà che viene riprodotta e, a volte, ne aggiungono altre.»²

Secondo una gerarchia ontologica, possiamo affermare allora che se al culmine viene l'idea, immediatamente dopo si colloca l'oggetto tangibile e sensibile e solo in ultima istanza vi è la riproduzione, la mimesi: «l'imitazione è riproduzione di parvenza, *phantasmata* [...], e mostra le cose non come sono, secondo verità, ma come appaiono»³.

Socrate parla di simulacri, di oggetti simili, duplicati somiglianti di oggetti che invece sono veramente. Ne consegue che l'artefice di simulacri non ha alcuna competenza, requisito irrinunciabile per la reale conoscenza degli oggetti che invece esso si limita meramente a replicare. Non riesce a coglierne la verità attraverso il suo fare, e quindi è ignorante perché non sa quel che fa e in questo sta la sua pericolosità. Gli artisti sono declassati al di sotto della categoria degli artigiani che invece non riproducendo, ma dando forma sensibile a quell'idea primordiale dell'oggetto, presuppongono una conoscenza in un campo specifico di tali oggetti, un metodo e una tecnica per la loro creazione.

² ANDINA T., *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 43.

³ GASTALDI S., *La mimesis e l'anima*, in Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, vol. VII, libro X, Napoli, Bibliopolis, 2007, p. 104.

Se l'artigiano demiurgo fabbricava rivolgendosi all'idea, gli artisti erano incoscienti imitatori della realtà che a sua volta era rappresentazione dell'universo sovrasensibile e divino.

Dunque l'arte produceva solo illusioni fuorvianti che distraevano l'anima e l'intelligenza degli uomini dalla retta via⁴. Platone paragona poeti e pittori ai sofisti: prestigiatori e maghi ingannatori di coscienze. Dipinti e poesie davano agli uomini l'impressione e l'illusione di rappresentare oggetti reali, e allo stesso modo i sofisti, venditori di merci spirituali, ammaliavano con le loro parole le orecchie di ignari ascoltatori, ricreando fantasie ed immagini che avevano dunque lo stesso effetto corrompente delle raffigurazioni dipinte.

Si può parlare di potere della fascinazione e della seduzione. L'opera poetica riproduceva sentimenti e comportamenti umani ma senza alcuna considerazione dei valori etici dal momento che il suo artefice li ignorava; ne consegue che il pubblico, anch'esso privo di conoscenza e posto davanti solo a una copia dell'idea, continuava a ignorarne il primo statuto ideale limitandosi a subirne il fascino. Le arti vennero allora precluse alla teoria del Bello. L'arte è bella, ma la sua bellezza è fittizia e passeggera, essa inganna con la sua fasulla armonia congegnata *ad hoc* dai suoi artefici.

Mimesis non è esperienza, conoscenza o intelligenza. «Chi imita non conosce gli oggetti da lui imitati, come ha fatto Omero, e perciò non possiede né scienza né retta opinione di quanto imita.»⁵

⁴ Platone si riferisce in particolar modo alla poesia tragica e a quella comica che offuscavano la razionalità perché toccavano le corde più profonde delle passioni umane. Esse vennero addirittura condannate, assieme ai suoi creatori ed esecutori, e bandite dallo stato, a meno che non se ne riuscisse a giustificare realmente l'utilità.

⁵ SARTORI F., *Libro decimo*, in Platone, *Repubblica*, a cura di F. Sartori, Roma, Editori Laterza, 1992, p. 182.

Fu con Aristotele che avvenne un primo embrionale cambiamento di direzione.⁶

L'indagine Aristotelica nella *Poetica*, fu sostanzialmente una rivendicazione della poesia dalla condanna platonica. Aristotele non contestò il concetto di *mimesis*, ma lo rivalutò sotto un duplice aspetto: l'imitazione che si rivela utile all'istruzione dell'uomo e all'elevazione dell'animo allietandolo. Tuttavia Aristotele non si limitò solo alla considerazione dell'abilità artistica e al diletto prodotto da questo valore, ma rivolse lo sguardo soprattutto all'effetto che la poesia generava sull'interiorità e sulla psiche dell'uomo. Innanzitutto va premesso che Aristotele, diversamente da Platone, non sottovaluta il libero arbitrio umano, la capacità di discernere e decidere autonomamente, di capire che l'arte è finzione e che non necessariamente la cattiva azione messa in atto nella tragedia verrà assunto automaticamente come comportamento lecito dal fruitore. A contatto con l'opera, l'essere umano subisce piuttosto un processo di *kàtharsis* che di emulazione: «nella tragedia tale effetto si produce attraverso vicende rappresentate (mimesi) che destano "commiserazione" e "terrore", [...] ma tali vicende producono nell'animo umano, e sulla passionalità latente in ciascuno, quel sollievo liberatore della eccessiva passionalità, [...] che deriva dalla considerazione di sciagure altrui, quando sono reali, e tanto più quando sono soltanto rappresentate»⁷. In tal modo Aristotele trovò una soluzione a quella nozione di arte

⁶ Va precisato che sia nel pensiero platonico che in particolar modo in quello aristotelico, il mondo delle arti visive e materiche, ovvero della pittura e della scultura, vennero collocate in un gradino sociale e teorico di molto inferiore rispetto alla musica, alla poesia e ai suoi protagonisti. L'ispirazione, il genio artistico, l'immaginazione e il fervore creativo erano abilità e sensazioni riservate esclusivamente a musicisti e poeti.

⁷ GALLAVOTTI C. (a cura di), *Lineamenti storici della «Poetica» di Aristotele*, in *Aristotele, Dell'arte poetica* a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori Editore, 1974, p. XI.

come fomentatrice di violenti e incontrollabili moti passionali biasimati da Platone attraverso la netta distinzione tra l'esperienza che noi facciamo degli oggetti di finzione o degli oggetti tangibili del mondo, tra l'esperienza estetica e quella ordinaria dal momento che è emotivamente ben diverso ritrovarsi davanti a una tragedia nella vita reale o davanti alla rappresentazione di tale tragedia. Tale cesura ci lascia dunque liberi di concentrarci su dettagli che altrimenti, se posti in condizioni normali, tralascieremo proprio perché noi siamo costantemente implicati e influenzati dai legami che intratteniamo con la realtà circostante.

Da allora l'arte assunse un valore inedito, una luce nuova.

Sapere di arte e possedere le opere dei grandi maestri venne a contraddistinguere lo status degli uomini colti. E, per la prima volta nella storia dell'umanità, venne a profilarsi un vero e proprio sistema dell'arte attraverso la costituzione delle prime collezioni private, la nascita di un mercato, di rapporti tra domanda e offerta, le prime committenze, l'ingresso della pratica artistica nelle attività educative e nelle ore di svago (lo stesso Aristotele ne promuoveva l'esercizio e l'insegnamento nelle scuole).

Successivamente, con la svolta soggettivista della filosofia ellenistica ed in particolar modo grazie allo stoicismo, si incoraggiò la considerazione delle opere d'arte in quanto frutto di creazione individuale, di ispirazione ed estasi. Tuttavia, accanto a questi primi segni di emancipazione della personalità e della creatività artistica, sopravvisse a lungo il pregiudizio platonico sulle arti visive e sui suoi artefici; preconetto del resto mai completamente superato nel mondo antico. Nemmeno Roma accolse mai le arti visive nel novero delle arti liberali, nonostante molti imperatori ne praticassero l'esercizio e se ne ritenesse

l'indispensabilità all'interno della vita e della società. In particolar modo pittura e scultura non assunsero mai al rango di quelle pratiche teoriche la cui padronanza era ritenuta fondamentale per la formazione dell'uomo libero.

La situazione rimase tale con l'avvento della cristianità. Il Medioevo spazzò via ogni dubbio sulla posizione che dovevano assumere la figura dell'artista e il suo lavoro, le conquiste intellettuali ed estetiche faticosamente raggiunte nel corso dei secoli caddero nell'oblio e l'artista si ritrovò nuovamente al pari di operai ed artigiani, privato di committenze e di intellettuali disposti a parlarne e tramandarne il nome. L'artista divenne allora «un artigiano [...] pago d'essere un membro anonimo della sua corporazione operante soltanto per la gloria di Dio»⁸.

Con il graduale sviluppo delle città europee e dei comuni italiani si impose un'organizzazione gerarchica della società e delle professioni, cosicché artigiani, operai e dunque anche gli artisti dovettero entrare nelle gilde nordiche o nelle arti italiane⁹.

Le corporazioni rappresentavano gli interessi professionali dei suoi membri, che solo entrandone a far parte potevano godere dei rispettivi diritti civili. Oltre a ciò le gilde si occupavano di tutta la vita dei loro membri – l'educazione, la formazione, l'apprendistato, l'osservanza religiosa, l'assistenza giuridica, il benessere fisico e morale – e dell'organizzazione del loro operato – i rapporti con la committenza, la soprintendenza dei contratti, l'esecuzione, l'iconografia insita nelle opere. Attraverso una rigida sorveglianza era assolutamente impossibile per l'artista

⁸ WITTKOWER R. M., *op. cit.*, p. 17.

⁹ Le prime corporazioni di pittori furono costituite in Italia alla fine del 1200: a Perugia nel 1286, a Venezia nel 1290. Con il '300 si assistette alla massima fioritura in tutta Europa fino alla prima metà del secolo successivo. Le gilde dei pittori comprendevano anche arti affini come quelle degli intagliatori, dei doratori, dei vetrai o dei fabbricanti di carta, mentre scultori e architetti erano organizzati con tagliapietre e muratori.

affermare la propria individualità e la propria creatività soggettiva. «Le corporazioni ebbero un'influenza livellatrice, poiché gli artisti erano di diritto e di fatto degli artigiani, sottoposti a un tirocinio ben regolato e con una ben regolata routine quotidiana.»¹⁰

Si dovette attendere l'avvento del Rinascimento per un'iniziale liberazione dell'individuo, e contestualmente dell'artista, dal monopolio delle arti. E sorse un nuovo tipo artefice, non più mero artigiano perché consapevole del proprio potenziale creativo ed intellettuale. Ci troviamo davanti a un nuovo ideale di artista partecipe della cultura e degli interessi intellettuali del proprio tempo. L'arte, associata alla matematica e alle scienze, entrò di diritto nell'universo delle professioni liberali.

Ma ancora ben pochi onorati cittadini avrebbero scelto d'intraprendere la carriera d'artista. Sin dal Medioevo artigiani e artisti venivano arruolati dagli strati inferiori della società, e, salvo poche eccezioni di personalità provenienti dalla borghesia o dalla nobiltà, la professione veniva considerata con sufficienza e discredito dagli alti ceti aristocratici, dalla Chiesa, dai mercanti e dalla committenza, che vedeva negli artefici d'arti essenzialmente capacità tecniche e manodopera da sfruttare.

Nonostante questi impermeabili retaggi, nel corso del Rinascimento e della sua progettazione individuocentrica dell'universo, apparve evidente che l'artista non dovesse più essere considerato esclusivamente un eccellente artigiano specializzato. Il nuovo artefice doveva essere padrone della geometria, della matematica, dell'ottica e della prospettiva. Avvenne insomma definitivamente il passaggio dal rango di lavoratore manuale a quello di lavoratore intellettuale e l'arte

¹⁰ Ivi, p. 18.

entrò di diritto nel novero delle arti liberali al livello della poesia e delle scienze teoretiche; risultò logico quindi che per l'artista emancipato ed indipendente le tradizionali corporazioni artigianali risultassero una sopravvivenza superflua e anacronistica.

Per quanto riguarda più precisamente il discorso sulla committenza, è proprio attraverso questa emancipazione dal corporativismo che avvennero i primi passi verso la libera gestione e organizzazione dei rapporti tra artista e committente. Il primo sussulto di rivolta contro la tradizione corporativista sfociò nel decreto granducale fiorentino del 1571 quando i membri delle accademie vennero esonerati dall'appartenere alle gilde, mentre in Europa il processo di affrancamento fu più lento e si protrasse fin quasi alle soglie del Settecento. Tuttavia nonostante questi moti d'indipendenza, ancora sino alle soglie dell'Ottocento la tendenza fu quella di considerare la pratica artistica un'occupazione poco onorevole¹¹.

L'arte, come ogni merce d'uso quotidiano, dipendeva dall'esistenza di artisti-produttori e fruitori-consumatori e il destino del creatore era indissolubilmente legato alla disponibilità della committenza. La posizione assegnata nel Medioevo all'artefice-artigiano assoggettato al costante controllo delle confraternite sostanzialmente non differisce di molto al ruolo assegnato da Platone agli artisti nella sua repubblica ideale. Già nei libri II e III della *Repubblica* Socrate si pose la questione «è ammissibile la totale libertà di inventiva del poeta? La risposta è

¹¹ Nel Medioevo alla corte di Francia, i pittori avevano rango di poco superiore ai servitori e agli sguatterri. Alle soglie del '500 raggiunsero lo status pari a quello di poeti, musicisti e buffoni, comunque molto al di sotto del personale amministrativo, ecclesiastico e militare. Tuttavia è necessario precisare che i pregiudizi ottocenteschi nei confronti degli artisti derivavano più probabilmente dal rifiuto e dall'ostilità della tendenza bohème da parte della borghesia più che dal retaggio secolare di una loro reale inferiorità professionale e intellettuale.

no.»¹² Platone propose sorprendentemente l'idea di sorvegliare tramite l'ufficio della censura e della revisione gli artefici d'arte per impedire l'introduzione dell'amorale, dell'indecoroso, delle passioni sfrenate e incontrollabili negli animi dei cittadini.¹³

Per Platone il problema era sostanzialmente la non utilità dell'arte, ovvero l'educazione forviata dell'uomo. L'arte, aveva la possibilità di determinare le emozioni e le azioni del pubblico ignorante che partecipava all'opera con *sympatheia*, veniva coinvolto cioè in un totale meccanismo di identificazione che impediva di tenere sotto controllo le reazioni emotive conseguenti a un allentamento del controllo da parte della ragione. L'arte allontanava i cittadini dall'etica morale, produceva solo illusione e rifletteva i sentimenti inferiori dell'anima. Essa, in particolar modo la poesia comica e tragica, andava perciò bandita dal probato stato; mentre un buon esempio produce emuli altrettanto valorosi, il cattivo esempio indirizzava alle azioni malvage, e così «ai poeti sarà impedito di dire cose diverse o contrarie a quelle imposte dal legislatore, e capaci di sollecitare il principio del piacere [...], ma, nell'ambito dell'educazione dei giovani, nuovi testi verranno a sostituirsi a quelli poetici tradizionali. È lo stesso dialogo che si è via via svolgendo tra gli interlocutori a costruire il modello per quel logos educativo ora

¹² MATI S., *La decisione di Platone. Sulla "condanna dell'arte"*, Genova, Il nuovo melangolo, 2010, p. 33.

¹³ Platone, attraverso la voce di Socrate, propose addirittura nel II e nel III libro della *Repubblica* di revisionare e purificare i poemi di Omero, padre della poesia greca, al fine di eliminarne i contenuti non educativi, dannosi al processo di maturazione e formazione corretta dell'uomo perché imputati di scatenare le passioni più recondite e incontrollabili dello spirito umano. Platone vuole dimostrare l'inutilità e la pericolosità dell'opera di Omero nell'ambito della vita pubblica, essa appariva eticamente inadeguata ai fini educativi che la poesia avrebbe dovuto avere sulle coscienze umane o più in generale sulla morale del cittadino.

proposto ai poeti: se essi non lo accetteranno, è preparata [...] la loro cacciata dalla città.»¹⁴

Quando le tradizioni medievali cessarono di stringere il loro giogo attorno al sistema delle arti, l'artista fu finalmente in grado di negoziare, amministrare e condurre i propri rapporti con la clientela in quanto investito di una nuova posizione di forza decisionale, commerciale, organizzativa. Si venne finalmente a delineare la figura di un'artista che fosse imprenditore di se stesso, che non necessitasse quindi più dei rapporti di mediazione e negoziazione tra confraternita e committenza.

Un'artista desideroso di lavorare per se stesso aveva due possibili vie da scegliere: poteva mettersi a capo di una bottega o poteva entrare al servizio di una corte.

La figura dell'artista di corte, ufficio di derivazione medievale, acquisì importanza man mano che venne a svilupparsi un generalizzato culto della magnificenza e del lusso tra le alte classi sociali. Il maestro solitamente entrava a far parte del personale di corte con alloggio e salario fisso o a provvigione¹⁵ e

¹⁴ GASTALDI S., *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁵ Sin dall'antichità gli artisti, di bottega o di corte, venivano pagati giornalmente o settimanalmente, esattamente come gli artigiani. Ma più spesso il loro guadagno dipendeva da elementi variabili e legati alla specificità del loro mestiere: la quantità di oro o d'azzurro utilizzato, le dimensioni dell'opera, il numero di giorni impiegati per la sua realizzazione, il numero di figure inserite in essa. A volte per commissioni povere come quelle monastiche si arrivava a compensi in natura, a ogni modo anche il baratto divenne pagamento consuetudinario tra il genio creativo e il ricco committente che si sdebitava attraverso donativi di varia natura, segno anche della particolare stima e riconoscenza accordata a un dato artista. Solo quando si cominciò ad acquisire coscienza della diversità che intercorreva tra l'artista e il lavoratore artigianale, il tradizionale sistema di pagamenti decadde lentamente, almeno sino agli inizi del '500 quando gli artisti iniziarono a battersi per un compenso che dovesse essere retribuito in relazione all'ingegno e non al tempo o ai materiali utilizzati.

Così se nel Medioevo il genio era meramente soggetto al prezzo deciso dall'acquirente, unica forza in gioco con la possibilità di stabilire il giusto compenso, a partire dal XVI secolo, la situazione si capovolsse e il compratore si dovette limitare ad accettare il prezzo indicato dall'artista. Era arrivata la stagione degli artisti ricchi e famosi, dei compensi altissimi. Agli occhi dell'élite la figura dell'artefice era cambiata, emancipata, liberata e aveva finalmente acquisito il diritto di essere considerata a pieno titolo di artista in quanto creatore.

non aveva più l'obbligo di entrare a far parte di una corporazione. Esso avrebbe in cambio messo totalmente a disposizione la propria abilità, avrebbe dipinto e scolpito solo ciò che desiderava il signore; era tenuto inoltre a occuparsi delle decorazioni e degli allestimenti per le feste e non avrebbe mai potuto accettare incarichi per conto di altri clienti senza il benestare del suo signore. L'artista di corte poteva poi aspirare a diventare un cortigiano, a ricevere somme in più di denaro o preziosi doni al termine di un lavoro, o addirittura a essere investito da titoli cavallereschi; ma sostanzialmente esso rimaneva un mero servo del suo padrone.

Le botteghe rinascimentali traevano anch'esse radici nella tradizione medievale. In esse si potevano contare addirittura decine di aiutanti, di apprendisti, di artigiani e di lavoratori specializzati a capo del maestro imprenditore e libero professionista, dal momento che tali organizzazioni venivano a configurarsi come vere e proprie attività commerciali che incrementavano i propri guadagni dalle commissioni, da incarichi pubblici, da uffici stipendiati o addirittura da regolari sovvenzioni che mettevano a disposizione degli artisti i fondi pubblici. Spesso, lavorando su commissione, i capi di bottega erano abituati a lasciarsi andare a speculazioni finanziarie di ogni genere, ma questa attività di mercante in qualche modo snaturò la vera figura dell'artista che si limitava così il più delle volte ad apporre la firma, a dare l'ultima mano o ad aggiustare gli ultimi particolari su opere già preparate dalla moltitudine di manodopera impegnata nella bottega, cosicché la produzione seriale di tali lavori, spesso identici, riavvicinò nuovamente la figura dell'artista a quella dell'artigiano.

Spesso gli artisti intrappolati all'interno delle loro gilde e senza committenze personali si ritrovavano a offrire la propria merce

per la strada, alle porte delle corti, delle botteghe o delle chiese, nelle fiere o nei pubblici mercati. E quando non bastava si dedicavano pure a occupazioni secondarie anche estranee al loro mestiere, cosicché spesso le corporazioni per contrastare tale fenomeno si videro costrette a organizzare e legalizzare aste e vendite di opere d'arte e a vietare ai pittori e agli scultori di impiegarsi in occupazioni di mercante d'arte. Questo rimase un fatto abituale per molti secoli.

«L'opera d'arte [...] risente [...] delle concezioni e dei sentimenti propri del mondo degli affari? Senza dubbio»¹⁶. Tuttavia la figura del mercante d'arte specializzato non comparve sulla scena del mondo dell'arte prima del XVI secolo, in seguito all'aumento della richiesta di oggetti artistici facilmente trasportabili, come le opere da cavalletto o le piccole sculture, ma soprattutto nel momento in cui l'artista venne a emanciparsi definitivamente dalla figura dell'artigiano tradizionale, nel momento in cui le opere d'arte vennero considerate finalmente opere di grandi maestri valutate ad alti prezzi perché realizzate da quei maestri, da quei nomi, tanto che vennero a esistere botteghe di mercanti allestite come vere e proprie gioiellerie di opere d'arte contemporanee e antiche. Fino ad allora l'arte veniva invece considerata alla pari di ogni altra mercanzia ed era commerciata da agenti e venditori ambulanti di ogni genere di bene di consumo. A ogni modo il mercante d'arte venne via via a inserirsi di diritto come terza forza, come reale mediatore tra la figura dell'artista e quella del committente, spodestando definitivamente il monopolio delle confraternite. Cosicché il rapporto diretto artista-mecenate continuò ma su basi più informali, poiché in esso si inserì questa nuova figura con la

¹⁶ JEANNIN P., *Dall'avventura al mecenatismo*, in P. Jeannin, *I mercanti del '500*, s.l., Mondadori Editore, 1962, p. 145.

funzione di intercessore tra i due tradizionali protagonisti. Ma «bisogna dire [...] che nella diffusione della cultura italiana in tutta Europa, l'irradiarsi del commercio italiano è stato assolutamente determinante»¹⁷, il mercante è insomma più di un semplice intercessore economico, esso rappresenta un veicolo di cultura e conoscenza e a esso è legata la sorte e la celebrità dell'artista.

È fondamentale però a questo punto chiarire la natura della committenza. Il principale cliente dell'artista a partire dal Medioevo fu la Chiesa, quindi i sovrani e infine la nobiltà. A partire dal XII vennero a inserirsi nel panorama anche le municipalità, le corporazioni e i comuni, introducendo un nuovo tipo di richieste pubbliche e civiche a pittori, scultori e architetti. In tal modo le città si svilupparono e crebbero culturalmente tanto da generare una vera e propria committenza privata costituita da cittadini abbienti che divennero una potente clientela. A partire dal XIV la borghesia subentrò alla vecchia aristocrazia, alla conquista di prestigio sociale, ricchezza e potere politico e alla ricerca di uno stile di vita culturalmente raffinato in grado di competere con quello secolare della vecchia nobiltà. Cosicché si diffuse la pratica tra il nuovo ceto mercantile di costruire e decorare cappelle e chiese come atto d'orgoglio familiare, come dovere devozionale e mezzo di emulazione e concorrenza nei confronti dell'aristocrazia.

Le corti italiane ed europee, con le loro nuove aspirazioni estetiche e culturali, riflettono chiaramente i segni del prossimo mutamento, dell'emancipazione, della libertà e del rovesciamento dei rapporti tra artisti e committenti. Fu da allora infatti, che gli artisti iniziarono a essere accolti in società, a

¹⁷ Ivi, p. 147.

essere ammessi a ricoprire ruoli di cariche pubbliche, tanto da legare intimamente con i propri committenti che iniziarono a riconoscere la nobiltà del loro sapere e della loro arte. Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento molti artisti facevano ufficialmente parte dell'élite sociale. Riprendendo le parole dei coniugi Wittkower: «La nuova classe di committenti – ricchi borghesi o nobili d'origine borghese –, spiccatamente individualistica, di spirito libero e intraprendente, incline al progresso e all'emulazione, guardava agli artisti con occhi diversi da quelli dei poteri costituiti.»¹⁸

Il rivolgimento dell'atteggiamento degli artisti nei confronti della committenza non fu di certo un atto repentino, i geni creativi ricorsero a raggiri delle convenzioni e delle tradizioni, a tattiche evasive che ignorassero la normativa delle corporazioni e le richieste della clientela. In particolar modo gli artisti presero libertà sempre maggiore, più che nell'iconografia delle opere e nella fantasia individuale, nell'imposizione di tempi di consegna, ritenuti inconciliabili con il processo creativo dell'artefice emancipato¹⁹.

¹⁸ WITTKOWER R. M., *op. cit.*, p. 45.

¹⁹ Tramandateci dal Vasari, proverbiali furono le accese discussioni epistolari e i ritardi cronici di Michelangelo nei confronti di Gilio II (cosicché anche la Chiesa, custode e preservatrice della tradizione, era dovuta scendere a patti con la nuova figura dell'artista). O ancora quando il Perugino nel gennaio del 1503 stipulò un contratto con Isabella d'Este che lo impegnava nella produzione di un'opera allegorica; secondo tradizione medievale, l'artista doveva seguire fedelmente le indicazioni iconografiche imposte dalla committenza (numero delle figure, dimensioni dell'opera, atteggiamenti ed espressioni dei personaggi, trama, caratteristiche, particolari allegorici, paesaggio circostante); egli non avrebbe potuto aggiungere nulla di suo, ne veniva totalmente negata l'individualità creatrice, e l'opera sarebbe dovuta essere consegnata tassativamente nel giugno dello stesso anno. Nonostante i solleciti, le continue pressioni e l'interminabile e minacciosa corrispondenza epistolare esercitata dagli agenti di Isabella, l'opera fu consegnata addirittura due anni dopo.

Questi episodi ci fanno ben comprendere il grado di repressione ed esasperazione a cui erano arrivati gli artisti nel corso dei secoli, il senso di estraneità verso il mondo e la società rinascimentale e la loro necessità di essere finalmente affrancati dal passato e svincolati dalle limitazioni, dalle imposizioni e dalle repressioni della committenza.

Tra il Rinascimento e anche nel Barocco seicentesco, si deve insomma riconoscere al committente e alle sue volontà una figura centrale, decisiva per l'atto creativo. Ma, com'è noto, alle soglie della Rivoluzione francese, dalla seconda metà del Settecento, si assistette a una sostanziale svolta storico-culturale che coinvolse l'intera società europea.

Con l'eversiva diffusione delle teorie illuministe si professò la fiducia nella ragione, nelle capacità individuali e critiche dell'uomo, nella superiorità dello spirito scientifico, logico e razionale contro ogni superstizione e ogni forma di tradizionalismo. Si posero le basi per una nuova concezione del mondo e si entrò definitivamente nella cultura del mutamento, nell'ideologia della trasformazione in ogni campo del sapere umano. Si venne a profilarsi una generazione di intellettuali e di artisti liberi finalmente possessori di uno spirito proprio e critico nei confronti delle secolari istituzioni politiche, religiose e culturali. Nel corso della seconda metà del Settecento vennero insomma poste le fondamenta per quella che può essere definita una vera e propria rivoluzione del pensiero psicologico che liberò la coscienza soggettiva dell'uomo non più asservita ai dogmi del passato. Per rivoluzione psicologica si deve intendere «quell'insieme di idee, espressioni poetiche, letterarie e filosofiche che gravitano intorno alla scoperta dell'inconscio e che sono caratterizzate dalla piena consapevolezza del suo intervenire nel campo dell'immaginazione artistica»²⁰, che investì appieno il mondo dell'arte nel corso del secolo successivo.

Nel corso del Settecento l'intellettuale e l'artista furono sempre meno legati all'umiliante sottomissione e dipendenza della committenza e cominciarono ad acquisire una notevole se non

²⁰ BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Milano, Electa/Mondadori Editore, 1992, p. 10.

totale dipendenza sia economica che di pensiero. La revisione critica del sapere umano coinvolse infatti anche il dibattito artistico e si approdò all'agognato riconoscimento dell'autonomia del genio creativo e della specificità del fare artistico, alla rivalutazione della tecnica della pratica artistica e del processo operativo che traduce in segno concreto l'idea dell'uomo e alla differenziazione linguistica delle arti attraverso la presa di coscienza della specificità dei mezzi espressivi propri di ciascuna disciplina con un rovesciamento del secolare dogma oraziano dell'*ut pictura poësis* sul quale si fondava la concezione delle arti sorelle fino al Rinascimento²¹. Da questo nuovo interesse estetico da parte dei filosofi illuminati per il mondo dell'arte emerse allora il superamento definitivo della separazione tra arti liberali e meccaniche e la valorizzazione del lavoro umano, qualsiasi esso fosse.

Non si può più parlare di confraternite o arti del mestiere, perché ora entrano in scena le accademie e gli *ateliers* d'artista.

Siamo alle soglie dell'Ottocento e Schlegel dichiara la libertà della poesia. La libertà doveva essere primo postulato. L'arbitrio del poeta non doveva essere più intrappolato entro limiti e imposizioni, ma si doveva affermare la soggettività, il primato dell'individualismo, dell'interiorità, del libero giudizio affidato alla riscoperta della fantasia, della creatività, del sentimento e dello spirito. Il romanticismo pervase l'intero mondo artistico, e per la prima volta l'Europa si trovò di fronte a un totale «abbandono

²¹ "La poesia è come un quadro". Il dogma oraziano celebra la stretta correlazione esistente tra poesia e pittura, tra poeta e pittore dal momento che entrambi creano attraverso parole e immagini mimesi della realtà, nelle quali l'ascoltatore e lo spettatore riconoscono oggetti e sentimenti della propria vita.

Il superamento di tale correlazione avvenne definitivamente *nel Laocoonte, ovvero dei confini fra la poesia e la pittura* (1766), nel quale Lessing afferma che mentre la pittura ha per oggetto ciò che esiste nello spazio, i corpi e la materia tangibile, la poesia si occupa di ciò che accade nel tempo, le azioni, il non tangibile. Dunque esse sono discipline sostanzialmente estranee.

dell'artista [...] alle forze istintuali, alle potenzialità creatrici che sottolineano l'orgogliosa consapevolezza dell'irripetibilità della propria condizione umana. L'artista creatore diviene simile a Dio: per questo è insofferente dei limiti, delle convenzioni; per questo deve seguire la sua ispirazione, se del caso anche in contrapposizione al mondo. Nasce così la figura dell'eroe romantico, spesso ribelle e bandito dalla società, tormentato, mosso da un bruciante desiderio di creare, da una forte impazienza di vivere. Insoddisfatto del presente, l'artista romantico aspira continuamente ad altro, a una continua fuga nello spazio»²² e nel tempo. L'artista nella nozione romantica, fu dunque quel genio che si pose al di fuori di regole codificate e tradizionalismi e che generò nuove istanze di soggettivismo e libertà creatrice individuale.

Tornando al ruolo della committenza nella società moderna, come già detto in precedenza, sino al Barocco, fino agli inizi del XVIII secolo, la committenza svolse un ruolo fondamentale dello sviluppo del fare artistico. Ma nonostante ciò gli storici dell'arte assegnarono sempre alla figura del committente moderno un ruolo marginale nel processo creativo, fin quasi a farlo sparire di scena, sostenendo al contrario una totale indipendenza dell'artista. Se nel mito borghese l'artista era guidato dal suo genio interiore a realizzare capolavori unici e irripetibili e il processo artistico era visto come la somma manifestazione dell'individualismo, apparve dunque naturale eclissare la figura del committente e del sovvenzionatore dietro alla personalità superiore dell'artista. In realtà questo è impreciso dal momento che in epoca moderna il rapporto artista-cliente cambia sostanzialmente di livello, ma esiste, non scompare

²² BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *op. cit.*, p. 96.

completamente, perché ora il committente non pretende più di esercitare un'influenza attraverso richieste e regole ma affida al genio la sua protezione affinché il suo talento possa svilupparsi e prendere il volo. È giusto allora affermare che l'arte non fu mai un atto compiutamente individuale perché la sua base è collettiva, sociale, è fondata su un libero gioco tra domanda e offerta, tra committenti e artisti fusi in un'unica entità sociale. Da sempre i committenti hanno avuto bisogno degli artisti per tramandare alle future generazioni le tracce di sé stessi, la loro fama e i loro successi individuali e sociali, ma d'altra parte anche gli artisti assicuravano attraverso la committenza la sopravvivenza della loro opera ai posteri e in più ne traevano una base ideologica.

Prima di proseguire merita un breve excursus la situazione dei nuovi centri di aggregazione del sistema dell'arte nati tra la fine del XVIII secolo e il corso del XIX secolo. Se prima della Restaurazione l'Accademia era sostanzialmente l'unica istituzione atta alla divulgazione e alla trasmissione artistica, ovviamente supervisionata e approvata dalle sfere dell'alta società, con l'autonomia acquisita dagli artisti nacquero nuovi poli come i *Salons*, il mercato privato, le gallerie, le collezioni private e i musei.

L'Accademia si assumeva l'incarico della formazione degli artisti ammessi a essa e svolgeva una funzione precipua nella gestione delle esposizioni e delle modalità di concessione di incarichi pubblici, premi, concorsi e pagamenti. Essa venne sostanzialmente a subentrare al sistema di sponsorizzazione del passato.

Per capire il rapporto di dipendenza che intercorreva ancora tra gli artisti e l'istituzione accademica è interessante analizzare le modalità di gestione di quest'ultima nell'ambito della direzione

delle esposizioni pubbliche, e in questo senso i *Salons* francesi fungono da modello per decifrare un atteggiamento diffuso in tutto il sistema artistico europeo.

Il *Salon* di Parigi nacque già nel lontano 1667. Alla sua organizzazione furono preposti due organi ufficiali e specifici, il primo dei quali fu la Direzione dei Musei, successivamente sostituita dalla Direzione delle arti, il cui potere era però di fatto esautorato dal secondo organo, l'Accademia, i cui membri avevano potere decisionale sull'ammissione e sull'assegnazione dei premi agli artisti. In questo modo era l'Accademia statale che, privilegiando un artista o un'opera rispetto ad altre, decretava e legittimava il gusto e gli orientamenti artistici, monopolizzando la promozione, la sponsorizzazione economica, la divulgazione sociale, assumendo perciò il ruolo di tramite principale tra artista e committente. C'è però da puntualizzare che comunque i *Salons* furono un elemento costitutivo fondamentale nell'attività professionale degli artisti europei. Il *Salon* fu il polo fondamentale del dibattito critico attorno a opere e artefici, fu il luogo della diffusione di nuove teorie e di dibattiti estetici e filosofici, di scambi di idee, di incontri tra artisti, tra artisti e committenti, tra critici, cultori, collezionisti. Ma esso si configurò principalmente come il fondamentale centro preposto alla diffusione in un rapporto, per la prima volta nella storia, diretto con il pubblico, il quale accorreva alla novità come a un evento mondano più che culturale.

È nel *Salon* che nasce e si riunisce l'arte contemporanea.

In seguito alla Restaurazione si intensificò la pubblicizzazione di musei e gallerie diretti a un pubblico sempre più vasto e si rafforzò l'impegno di istruire e formare gli artisti accademici attraverso l'attività della copia, esattamente l'arcaica tecnica

della *mimesis* impiegata dalle botteghe medievali e rinascimentali nella preparazione professionale degli artisti.

Tuttavia va allo stesso tempo segnalato un processo inverso di ammodernamento delle istituzioni museali, sempre più svincolate dal controllo dall'Accademia. Molte furono le antiche collezioni che si riorganizzarono, arricchite dall'acquisizione di opere provenienti da conquiste e soppressioni conventuali, da donazioni o dalle vendite dei ricchi patrimoni delle famiglie aristocratiche cadute in miseria. Salirono alla ribalta le figure di mediatori, mercanti e agenti che offrivano la loro consulenza sugli acquisti e sulle vendite. Gli stessi artisti iniziarono a porsi il problema della conservazione futura delle loro opere disponendo testamenti e lasciti vincolati alla creazione di apposite gallerie monografiche o collezioni personali (tra i quali Turner, Rodin, Thorwaldsen, Moreau). Essi divennero a pieno titolo imprenditori di sé stessi, iniziando a promuovere, vendere ed esporre le proprie opere.

Nacquero così le Società di artisti indipendenti accomunati da tematiche e teorizzazioni estetiche, o da interessi commerciali e promozionali, atte a regolamentare l'operato e la vendita delle creazioni degli iscritti che esprimevano dunque una ferma e definitiva volontà di indipendenza dalla tutela dello Stato-committente²³. «Le varie società diventano parte integrante del sistema artistico e contribuiscono in generale alle variazioni del gusto e delle tendenze dando spazio anche a orientamenti meno paludati e tradizionali di quelli accademici, in sintonia con le preferenze di un pubblico-clientela differenziato, che comprendeva grande e piccolo collezionismo, compratori

²³ La più celebre tra queste fu sicuramente la *Société anonymes des artistes peintres, sculpteurs, graveurs* fondata a Parigi nel 1874 da Pissarro, Monet, Sisley, Guillaumin, Renoir, Lepic, Rouart, Levert, Degas e Berthe Morisot che organizzò la prima mostra degli Impressionisti.

occasionali, e in alcuni casi anche il Governo e istituzioni di tipo nuovo»²⁴ come musei, pinacoteche e gallerie pubbliche o private. Il dominio dell'Accademia sull'organizzazione e la sua supervisione sull'operato dei *Salons* sembrò definitivamente cessare nel 1791 quando, per la prima volta, l'accesso viene aperto indiscriminatamente a tutti gli artisti, senza preventiva selezione da parte della giuria. Nel 1793 l'Accademia reale di Parigi venne abolita, ma ripristinata già nel 1816 a riconferma di un ritorno disincantato al passato assolutistico nel corso della Restaurazione e dunque al rinnovo del rapporto tra arte e Stato e alla dicotomia tra arte ufficiale neoclassica e arte rivoluzionaria e d'avanguardia nettamente in subordine. A tale riorganizzazione si opposero le voci di teorici e artisti che si videro nuovamente esautorati del loro diritto di libertà. Nacque esattamente in questi anni il mito romantico dell'artista genio ribelle posto ai margini delle regole codificate e che professava la supremazia di libertà e soggettività nel fare artistico.

Bisognerà aspettare il 1848, con l'avvento della Repubblica, per avere il primo provvedimento atto a emancipare nuovamente il mondo dell'arte indipendente dall'accademismo conservatore attraverso la soppressione dell'istituzione della giuria. L'incredibile quantità di opere esposte in quell'anno, indicativo della volontà di cambiamento e ricerca di autonomia, indussero a reistituire una commissione nella quale però furono ammessi, per la prima volta, anche maestri e critici esterni all'Accademia.

Ma il desiderio di cambiamento è tanto ed è esasperato da secoli di sottomissione, dipendenza e denigrazione.

Il 1863 fu l'anno della provocatoria contestazione del *Salon de Refuses*. Fu l'inizio del declino dell'influenza accademica e dei

²⁴ BORDINI S., *Il sistema dell'arte: dall'Accademia al mercato privato*, in S. Bordini, *L'Ottocento. 1815-1880*, Roma, Carocci editore, 2002, p. 26.

retaggi del passato sul mono dell'arte. La giuria preposta all'ammissione al *Salon* rifiutò l'ingresso di tremila opere sulle cinquemila presentate, suscitando feroci proteste che portarono lo stesso imperatore Napoleone III alla decisione di istituire un'esposizione degli artisti respinti, delegando direttamente al pubblico il giudizio ultimo sulle opere esposte e desautorando di fatto il ruolo dell'Accademia e della sua contestata giuria.

Esemplare di questa conquista di tanto sospirata libertà, fu l'episodio del Padiglione del realismo organizzato nel 1855 a Parigi da Courbet che fece pagare al grande pubblico il biglietto d'ingresso, sostenendo e celebrando in questo modo l'autonomia di gestione del proprio prodotto. L'idea di un corrispettivo in denaro anche solo per fruire e non acquistare le opere, era un fatto decisamente in contrasto con la tradizionale concezione di bellezza quale valore assoluto e inestimabile. Ai visitatori doveva essere ben chiaro invece che ormai le opere esposte avevano acquisito il valore di beni immessi nel libero mercato. Ad affermare tale nuova identità della creazione artistica nacque ben presto la figura *tout court* del collezionista-critico-mercante che divenne il principale intermediario tra gli artisti e pubblico.

Il crescente senso di emancipazione si accompagnò a un forte aumento del numero di artisti e creazioni non più gestibile dalla sola istituzione accademica e dalla committenza aristocratica, con un conseguente allargamento del pubblico fruitore e compratore. Nacque così un mercato privato e un apparato di gallerie indipendenti che segnarono l'avvento del moderno sistema dell'arte e che scalzarono di fatto le tradizionali e radicate istituzioni ufficiali. L'eversione del canone ufficiale delle embrionali forme d'avanguardia artistica dava poche garanzie di valore e qualità delle opere, stimate invece secondo i precetti accademici. Dunque all'autonomia dell'arte corrispose ben presto

la libertà da parte del pubblico di accogliere o rifiutare le nuove forme di linguaggio²⁵. La nascita di un mercato libero si accompagnò a una marcata frammentazione e differenziazione del pubblico e delle tendenze di gusto, tra estimatori e cultori (collezionisti, galleristi, studiosi, filosofi, letterati, galleristi) e semplici curiosi senza competenze ma ugualmente dotati di capacità di discernimento secondo le proprie esperienze e inclinazioni.

Vanno fatte risalire esattamente in questo periodo le origini e le ragioni dell'incomprensibilità dell'arte moderna. «La fondamentale conquista della libertà di ricerca artistica arricchiva la produzione artistica di un'impensata molteplicità di stimoli (anche extra-artistici) e di possibilità d'indagine: ma un'attività artistica sempre più [...] specialistica e svincolata da codici di più generale accessibilità avrebbe portato a una quantità di linguaggi sempre più difficilmente traducibili tra loro, oltre che all'esterno del mondo artistico.»²⁶ Caro fu il prezzo pagato dagli artisti in conflitto con le idee estetiche dominanti, fedeli invece alle proprie ricerche interiori e agli originali esiti di linguaggio scaturiti da esse. Spesso si arrivò alla totale chiusura e incomunicabilità con il pubblico. Nel libero mercato dell'arte, in cui vige la dicotomia tra lavoro artistico, libertà d'invenzione linguistica, d'immaginazione individuale e corpo sociale, ebbero luogo i primi disastri commerciali come la ferma contestazione e il disprezzo dei contemporanei nei confronti delle opere degli impressionisti. Eppure anche questo traumatico dazio fu un preziosissimo sussulto di trovata libertà.

²⁵ Ricordiamo nuovamente la reazione di rifiuto e contestazione da parte del pubblico nei confronti del primo *Salon des Refuses* (1863). Fu l'inizio di una costante frattura tra arte indipendente e grande pubblico destinatario delle opere, che di lì a poco sarà confermata dal disprezzo dell'Impressionismo.

²⁶ BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *op. cit.*, p. 156.

Capitolo 2

LA LIBERTA' DEL MESTIERE

**Verso l'emancipazione del ruolo dell'artista e la conquista
dell'autonomia iconologica e iconografica**

Il definitivo mutamento dei rapporti tra creazione artistica e sistema sociale si ebbe con l'avvento dell'epoca capitalistica e la conseguente perdita di rilevanza sociale dei ceti dell'élite aristocratica e del clero, che venivano minacciate nei loro giochi di potere dall'entrata in scena di una nuova forza concorrente, la borghesia, che aveva spazzato via la tradizione feudale del concetto di classi dominanti proprietarie di terre e uomini e di suddivisione sociale tra servi e padroni. Anche se sostanzialmente veniva da reinstaurarsi una nuova, e già vista, dicotomia tra borghesia e proletariato.

Nella sua evoluzione, la borghesia, portatrice di valori e principi progressisti, democratici e antifeudali contro clero e aristocrazia, non appena percepì la minaccia dei primi mormorii di scontento del proletariato fece immediatamente ricorso a quegli stessi ideali religiosi e di forza reazionaria di oppressione per la quale si era battuta e che misero a tacere ogni sussulto di libertà della classe proletaria. La borghesia utilizzò contro le classi meno elevate della società armi la cui natura era palesemente di inclinazione feudale e assolutista, con la soppressione definitiva del principio di libertà di pensiero, che era stato la base per la sua nascita. Il passato era morto, ma non concretamente superato, e il sistema dell'arte si ritrovò ancora relegato a una funzione meramente utilitaristica. L'arte venne (nuovamente) asservita alla missione storica borghese, che tendeva alla celebrazione della propria ascesa e dei suoi progressi spirituali e materiali in qualità di nuova classe dominante.

Tuttavia viene contemporaneamente a delinearsi qualcosa di mai visto sino ad allora. Vero, alcuni protagonisti sostituirono sostanzialmente la figura dell'artista di corte, legato ai voleri dell'élite, ma allo stesso tempo si compì una netta cesura tra artista e corpo sociale, un sostanziale mutamento di rapporti

dettato da questo nuovo modello economico capitalistico posto alle basi della società.

Al capitalismo corrispose un differente modo di creazione artistica rispetto alla produzione feudale. Se l'arte fu autocelebrazione, ma anche arricchimento spirituale e intellettuale, nell'epoca in cui si stagliava un abisso tra spirito e materia, in cui ciò che contava era sostanzialmente il lavoro e l'accrescimento del capitale, è ovvio che alla creazione artistica venne assegnato un posto marginale, che non interferisse minimamente con il processo produttivo, con la vita pubblica, economica e sociale.

Fu allora che l'arte venne paradossalmente affrancata e liberata dalle sue funzioni tradizionali, cosicché si sviluppò per la prima volta in maniera originale, incondizionata e relativamente indipendente dalle condizioni materiali e sociali. In un contesto del genere l'arte ebbe la possibilità di svilupparsi addirittura in contrasto con l'ideologia dominante, opponendosi al nuovo sistema societario.

A secoli di distanza si avverò la previsione di Platone, nel processo della divisione del lavoro, nell'ascesa di valori materiali e tangibili, arte e poesia si ritrovarono ai margini della società, definitivamente escluse. Proprio tale esclusione liberò l'arte dalle sovrastrutture e dalle strutture della società contemporanea e mise nelle sue mani il suo destino. In tale isolamento l'artista iniziò a pensare per se stesso, venne a creare una propria sfera individuale assolutamente personale, e divenne finalmente artefice del suo avvenire.

«Quando la produzione artistica si è emancipata dalle concrete funzioni utilitarie – sia da quelle artigianali che da quelle religiose, pedagogiche e simili – si è determinata per la prima volta una situazione in cui poteva insorgere un'arte nel vero

senso moderno di questa parola e cioè come speciale campo poetico, una situazione in cui l'arte poteva imboccare la strada dell'emancipazione dai mezzi espressivi ereditati, che in passato avevano servito ai compiti d'illustrazione, interpretazione, documentazione e propaganda ideologica».²⁷

Questo processo di emancipazione ebbe però una controparte drammatica, dal momento che decretò il declino di molte forme artistiche che erano sostanzialmente nate e sopravvissute grazie alla loro funzione utilitaristica, elogiativa, pedagogica, di edificazione morale, religiosa e spirituale e che avevano avuto una precipua importanza nel passato, come la tecnica dell'affresco, la vetrata decorativa o il poema epico in poesia. Molte forme videro un processo d'industrializzazione, dall'artigianato artistico entrarono a far parte del processo meccanizzato industriale. Devastante fu infine l'impatto che ebbe la funzioni descrittiva e mimetica svolte prima dalla fotografia e dalla macchina da cinepresa poi, che vennero man mano a sostituirsi all'utilità documentaria dell'opera pittorica e poetica.

La rivoluzione francese aveva determinato una netta cesura con il passato, nei rapporti tra arte e società e nella posizione dell'artista nei confronti della capitalistica divisione sociale del lavoro. Ora l'artista si trova disorientato, proiettato in un nuovo mondo nel quale i suoi consueti committenti provenienti dall'*ancien régime* erano caduti in disgrazia oppure erano stati ghigliottinati. Se prima pittori, musicisti, architetti, scultori, poeti, compositori, decoratori appartenevano alla corte reale o papale, erano cortigiani, i preferiti di nobili e cardinali, fidi servitori dell'aristocrazia laica o ecclesiastica, l'ascesa della borghesia consegnò agli artisti quello per cui sin dall'antichità si

²⁷ TEIGE K., *Il mercato dell'arte*, in K. Teige, *Il mercato dell'arte. L'arte tra capitalismo e rivoluzione*, a cura di G. Pacini, Torino, Einaudi editore, 1973, p. 12.

erano strenuamente battuti: la libertà di pensare, la libertà di creare quel che si voleva e per chi si voleva. La Convenzione proclamò l'emancipazione e conferì a tutti gli artisti di esporre nei *Salons*, privilegio riservato solo agli accademici, e la morsa della censura delle opere letterarie venne allentata. Tuttavia la libertà e l'eguaglianza dovevano essere pagate a caro prezzo e presentarono in fretta il rovescio della medaglia: gli artisti divennero poveri, si immiserirono economicamente. La vita nelle corti rubava sì l'indipendenza all'artista salariato, ma se non altro esso sapeva di che vivere e molte volte di che arricchirsi.

Dunque a tale progresso artistico dovuto alla liberazione dagli obblighi di categoria, dalla soppressione della disciplina e della censura, dalla cessazione della supervisione e dell'indicazione iconografica, dalla fine del matrimonio concettuale dell'unione con l'artigianato, corrispose un generale impoverimento della categoria, che ora viveva sull'onda della nuova concezione borghese dell'attività umana, che vedeva l'artista come un lavoratore con potere decisionale di vendere o non vendere la propria forza lavoro. *Self-Made man*: per gli artisti questa conquista voleva dire ovviamente molto più di un semplice affrancamento economico o commerciale, all'interno della nuova organizzazione della società interessata unicamente al profitto personale; per l'artista tutto ciò significava libertà dello spirito del pensiero e dell'uomo.

Tuttavia, abolite le forme di schiavitù e oppressione feudale, la liberazione dell'arte borghese equivalse in realtà alla degradazione, al declassamento e alla svalutazione dell'opera a mera merce in vendita sul mercato. Da ora editori e mercanti d'arte trattarono di oggetti artistici come di mobili e merci di scambio d'uso comune. Essi diventarono veri e propri

imprenditori e impresari di artisti-operai, lavoratori produttivi retribuiti a provvigione, che creavano allo scopo di accrescere il capitale interno; decadde definitivamente il concetto di gloria attribuita al genio perché anch'essa venne capitalizzata sul mercato e messa all'asta. L'arte venne sottomessa al dominio del denaro. E tale visione capitalistica entrò nettamente in profondo contrasto con la natura stessa dell'attività artistica dal momento che lo scrittore o il pittore o lo scultore devono guadagnare per poter vivere e creare ma non devono assolutamente scrivere, dipingere o creare al solo scopo di guadagnare. L'arte finisce di essere tale nel momento in cui essa diviene per l'artista solo un mezzo di sostentamento e non un lavoro che rappresenti un fine in se.

Marx, nelle sue *Discussioni sulla libertà di stampa*, spiega bene questa dicotomia tra libertà intesa nell'ottica del borghese e in quella dell'artista. Mentre il borghese concepisce la libertà dell'arte come libertà nei rapporti esteriori al mondo della produzione artistica e dunque all'artista è concessa massima autonomia nel dipingere una Natività, una natura morta, un paesaggio o un ritratto, l'artista considera la libertà nel suo carattere sostanziale, cioè la possibilità di non sottostare al volere altrui, alla Chiesa, all'autorità, alla corte o alla classe dominante. Libertà è facoltà di creare in piena indipendenza secondo necessità interiore, con i propri tempi, la propria ispirazione e fantasia, in modo tale da dar origine a opere che siano realmente la manifestazione tangibile dello spirito e del pensiero del loro creatore.

Ma dal momento che ogni opera, sia essa manifestazione o meno del carattere del suo artefice, mosso in maniera naturale, istintiva alla creazione o meno, che sia opera utilitaristica o libera, il cui scopo è l'essere fine a se stessa o meno, viene

indiscriminatamente immessa nel mercato, in quel meccanismo borghese di interessi mercantilistici, il concetto tipicamente ottocentesco de *l'art pour l'art* coniato da Théophile Gautier, si rivela di fondo errato perché eccessivamente totalizzante, legato al concetto estetizzante di arte cosmica, fine solo a se stessa e al suo perfezionamento e dunque completamente scollegata dal contesto economico, politico e sociale contemporaneo. Tale nozione fu uno strumento retorico abilmente architettato atto a celebrare quell'*ethos* di liberalismo di cui si faceva forte il capitalismo, ma di fatto gli artisti continuarono a lavorare per qualcuno o per qualcosa.

Marx affermò che un'autentica e completa liberazione dell'arte sarebbe potuta avvenire solo nel momento in cui fossero state superate le condizioni della società borghese; solo così l'opera avrebbe potuto conservare il suo vero spirito, essere cioè fine a se stessa. Tuttavia anche Marx propose una visione fin troppo restrittiva di questo romantico motto estetizzante, troppo legata alla sua critica valutazione e disincantata riflessione sulla società capitalistica coeva.

Si deve invece trarre da tale assioma il fatto che nel corso dell'Ottocento l'opera non fu più vista esclusivamente come un mezzo di profitto o di trasmissione di funzioni e contenuti utilitaristici fondamentalmente estranei alla sua natura; un'arte davvero libera non sarebbe stata possibile finché gli artisti avessero atteso l'arrivo di un compratore sul mercato. Nel fatto che l'arte possa essere amata per se stessa, non esclusivamente per ciò che rappresenta e comunica, sta il vero progresso, la vera rivoluzione, la vera conquista se vogliamo, di indipendenza e libertà dai retaggi del passato. «Il motto "l'arte per l'arte" va compreso storicamente e sociologicamente come un rifiuto della dipendenza di un tempo dell'arte nei confronti della chiesa e

degli imperativi autoritari, e come rifiuto della degradazione dei rapporti artistici a rapporti mercantilistici.»²⁸

Se il fine ultimo dell'uomo è la libertà e se, come sosteneva Hegel, creare un'opera libera, senza fini utilitaristici, significava esteriorizzare, porre fuori l'io e la verità del suo spirito²⁹, allora la strada per la libertà è la rivoluzione contro la società che rendeva schiave le più alte facoltà umane avvilendo i rapporti umani a volgare mercantilismo.

La libertà liberale accordata dalla borghesia capitalistica era di fatto una concessione illusoria che concedeva all'artista di abbandonarsi a vezzi e innovazioni futili e legate a fini opportunistici e di assumere una posizione di apparente superiorità nei confronti della divisione sociale ma di fatto costantemente controllata e manovrata dal regime. La libertà arrivò nel momento in cui l'artista abbandonò il mondo della necessità, del capitale, e imboccò la strada della lotta per i propri diritti e per la facoltà di poter scegliere liberamente argomenti e contenuti della propria creazione artistica, la ricerca di nuovi mezzi espressivi, l'utilizzo di nuove vie e nuovi linguaggi, impedendo che il suo lavoro fosse considerato un mero prodotto della quotidianità, ostacolando confini e regole al raggio d'azione, all'immaginazione e all'osservazione dell'artefice. Insomma per l'artista moderno e contemporaneo la libertà non risiedeva più nell'emancipazione del proprio mestiere da una determinata base sociale ed economica, o nell'affrancamento da atavici dogmi

²⁸ Ivi, p. 18.

²⁹ Se è vero ciò allora l'arte non sarà mai totalmente liberata da fini, perché pur non dipendendo da nessun compito o scopo utilitario ed esteriore, se il suo fine ultimo è la libertà umana attraverso la trasposizione dello spirito, la materializzazione dell'interiorità, allora è chiaro che essa non sarà mai una pratica totalmente disinteressata.

religiosi o dell'ideologia dominante, ma coincise con un concetto di libertà più profondo e intimo dell'essere umano.

Ma nonostante tali nobili propositi di redenzione, dopo la dilagante dottrina capitalistica, la creazione artistica divenne inevitabilmente oggetto di scambio e di speculazione accrescendo costantemente il suo valore e il giro d'affari attorno a essa. Se quindi riuscì a emanciparsi dalla dittatura aristocratica e religiosa, ora cadde preda della dittatura del mercato, accompagnato da un dilagante fenomeno di prostituzione dell'artista alle leggi del denaro piuttosto che alla libertà poetica.

L'artista da ora conquistò indubbiamente la possibilità di creare secondo l'intima necessità e la possibilità di scegliere il lavoro da svolgere esautorando di fatto il potere della polizia ecclesiastica e della censura ufficiale, ma allo stesso tempo si trovò a essere considerato dal ceto borghese un nuovo artigiano salariato, sminuendo il suo operato a impiego manuale e le sue creazioni degradate a merci destinate alla vendita su un mercato impersonale che il mercante dirigeva esclusivamente secondo personali preferenze. Il mercante-borghese suffragava taluni generi o movimenti per mezzo delle acquisizioni che faceva e di conseguenza mandava a morte certa quelle espressioni artistiche che rifiutava di acquisire. La commercializzazione dell'arte esigeva inoltre che l'opera diventasse un prodotto trasportabile facilmente affinché le occasioni di speculazione fossero le più vaste possibili (basti pensare all'abbandono definitivo delle grandi opere da collocare entro elementi architettonici in favore di piccole tele, incisioni e statue da studio). L'artista iniziò a venderci a questa nuova figura di impresario, a questo sconosciuto acquirente del passato, alle sue regole e ai nuovi standard commerciali. Mercanti e pubblico, sotto forma di venditore spersonalizzato, avidi di bizzarrie e stravaganze

soggiogarono l'artefice che per far denaro fu costretto a obbedire solo ai capricci della moda. Non erano più in vendita solo quadri ma anche artisti.

L'art pour l'art traslitera in arte per il denaro. La commercializzazione si sostituisce di fatto al discernimento lirico e spirituale delle ricchezze artistiche.

Facciamo brevemente un balzo ai primi decenni del '900, alla nascita e diffusione dell'astrattismo. Kandinsky nella sua opera-manifesto *Lo spirituale nell'arte* indagherà e respingerà anch'egli l'assioma arte per l'arte.

«La grande massa gira per le sale e trova le tele "carine" e "meravigliose". Chi poteva parlare non ha detto nulla e chi poteva udire non ha udito nulla.

É questa "l'art pour l'art".

Questo annullare i suoni interiori, che sono la vita dei colori, questo disperdere nel vuoto le energie dell'artista è "l'arte per l'arte".»³⁰

L'artista insomma ha abbandonato gli ideali dell'arte, e si rivolge solo all'ambizione e al compenso in cambio delle sue abilità creative, d'invenzione e i suoi sentimenti ora coincidenti solo all'arricchimento. Kandinsky denuncia il dilagare di un'arte materialista, banale e inutile, critica i colleghi che sprecano le energia a lamentarsi solo della concorrenza, della sovrapproduzione di opere, e della svalutazione economica del loro mestiere. Il pubblico inesorabilmente si allontana da quest'arte senza scopo, rivolta a gretti ideali utilitaristi.

Nasce la borsa dell'arte, opere antiche e contemporanee vengono quotate in un sistema finanziario internazionale. Se all'inizio dell'epoca moderna il mercante si proponeva di aiutare il lancio

³⁰ KANDINSKY W., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Se, 1989, p. 20.

di artisti tra la borghesia e di un'arte d'avanguardia contribuendo al trionfo dei suoi protagonisti anche a scapito di grossi guadagni, ma per amore di una nuova arte che fosse emancipata e ripulita dai retaggi passatisti, con la concorrenza delle grandi imprese il mercante si fece un affarista spietato. Il destino della creazione artistica venne gestita dai temperamenti della borsa, si speculò sul futuro di artisti o addirittura sulla sua morte che innalzava vertiginosamente il prezzo dei suoi lavori, si creò un sistema sofisticato di propaganda e di pubblicità, si corrupevano critici e intenditori influenti che determinavano in anticipo la sopravvivenza di alcuni indirizzi artistici a scapito di altri messi quindi a tacere e condannati all'oblio. «La commercializzazione dell'arte, negli anni del dopoguerra, è arrivata a un punto tale che ormai si potrebbe quasi dire che è il mercante di quadri o il collezionista-speculatore a scrivere in anticipo la storia dell'arte. [...]. Dipingere, giudicare, vendere, comprare, queste erano prima funzioni distinte, mentre oggi anche un solo uomo le può svolgere tutte. La differenza che separa un critico d'arte da un mercante è stata quasi cancellata.»³¹

Il tipo del collezionista deviò, da amatore disinteressato dell'arte e contemplatore della creazione artistica si trasformò in faccendiere disilluso, comprava a buon mercato, sperando di ricavare più denaro con una successiva rivendita. Scompareva quello stretto legame viscerale, quel senso di appartenenza tra uomo e opera d'arte, venne a mancare quell'atavica magia e reverenzialità suscitata dall'arte. Ora dipinti e statue vengono e vanno, passano di mano in mano imbarbariti e negati della loro aura di comunicatrici e arricchitrici di animi. Il nuovo collezionista scrutava il mondo delle arti antiche e contemporanee come si

³¹ TEIGE K., *op. cit.*, pp. 28-29.

indagavano le notizie di borsa, le previsioni e i bollettini economici; essi compravano opere non per nobili fini o per spinta lirica interiore, ma esclusivamente per segno distintivo di ricchezza e posizione sociale, ma soprattutto per investimento in vista di un possibile futuro introito più redditizio. Questi nuovi collezionisti-speculatori, pervasi da volgari sentimenti di snobismo, acquistavano per affermare al mondo il proprio status sociale, il proprio costoso modo di dilettersi. Più eccentrica, imperscrutabile e d'avanguardia è l'opera e più essa diveniva un vanto, un volgare trofeo da esibire senza instaurare nessun profondo sentimento con essa, la sua storia e il suo vero significato.

Tale atteggiamento del capitalismo pose insomma l'artista e la sua opera in una situazione estremamente equivoca. Scomparsi i dogmi feudali e principeschi, subentrarono gli umori, i gusti e le preferenze della nuova società borghese, scomparve il tipo del mecenate, del cliente e del collezionista amatore ai quali succedettero mercanti e rivenditori, nuovi benefattori e un nuovo pubblico. Si assistette insomma a un conseguente parziale declino del committente aristocratico scalzato dall'acquirente borghese, che vide nell'acquisizione di opere d'arte un prestigioso elemento di possibilità di innalzamento di status sociale. Protagonisti di tale sistema furono i mercanti indipendenti dalle istituzioni ufficiali, nuove figure che interagirono dinamicamente tra artisti e compratori, imprenditori cultori, collezionisti tradizionali, nuovi ricchi e che iniziarono a investire nell'arte intravedendo in essa motivazioni sociali ed economiche più che culturali e di arricchimento interiore. «Rapidamente questi nuovi mercanti si trasformarono in mercanti-affaristi e organizzatori intraprendenti e rivoluzionarono il commercio dell'arte contemporanea investendo sul futuro

successo di artisti ancora poco conosciuti»³², determinandone la fortuna critica e commerciale attraverso una gestione puramente manageriale e imprenditoriale del sistema dell'arte.³³

Con l'avanzare del capitalismo in tutti gli ambiti della società prese piede un nuovo fenomeno che portò gli storici a riconsiderare le categorie sociali tradizionali alla base della committenza moderna. L'affermazione dei grandi sponsor industriali dimostrò la necessità delle nuove élite in ascesa di instaurare una unione tra cultura contemporanea e moderna impresa capitalistica, in una crescente intromissione diretta del potere finanziario ed economico nella produzione e nella distribuzione artistica. Questa fu l'epoca dell'inaugurazione delle esposizioni-spettacolo supportate dalle grandi società che in esse investirono ingenti somme di capitale. Fondamentale è sottolineare anche il cambiamento di motivazioni e obiettivi che risiedevano alla base di tali speculazioni finanziarie. Se sino ad allora l'opera d'arte fungeva da emblema economico e di potenza acquisita o per diletto o devozione, ora l'arte assunse una funzione sociale inedita. Gli investimenti culturali erano rivolti alla riqualificazione del territorio, dei luoghi di lavoro, dei servizi e della vita del proletariato; la dichiarazione di una responsabilità civile con il fine ultimo dell'accrescimento culturale e dell'istruzione atte principalmente alla riqualificazione della

³² BORDINI S., *op. cit.*, p. 31.

³³ I nuovi mercanti si specializzarono nell'anticipare il successo di un'artista acquistando le sue opere a prezzi bassi con l'appoggio economico di uomini d'affari ed imprenditori per poi rivendere speculando sugli interessi, nell'incrementare la circolazione commerciale anche attraverso nuovi canali di promozione e sponsorizzazione, nella fondazione di gallerie e succursali estere, nell'organizzazione di esposizioni personali, collettive o a tema, nella creazione di scuderie di artisti stipendiati in cambio dell'amministrazione delle loro creazioni, nella gestione del rapporto con la critica e i giornali, nella pubblicazione e diffusione di cataloghi e monografie, nella competizione tra artisti e con gli altri mercanti concorrenti.

manodopera per raggiungere sempre più alti livelli di produttività.

«Gli sponsor assimilano alla creatività artistica, quasi ne fosse il modello, il loro spirito innovativo e la vitalità dell'azione individuale, ma di fatto si sa che la grande industria ostacola l'iniziativa individuale e l'autonomia dell'attività»³⁴.

Accadde paradossalmente che il mecenatismo industriale, pur divenendo un fondamentale garante per lo sviluppo pluridirezionale dell'arte contemporanea – molti artisti sono sopravvissuti proprio grazie a questi ricchi committenti d'eccezione che ne incoraggiavano la libertà d'espressione e ne supportavano i nuovi linguaggi – si rivelò ben presto un rapporto affatto disinteressato nei confronti dell'artista. Come nella tradizione il fine ultimo era il prestigio sociale. L'arte contemporanea doveva servire ancora come celebrazione di *status symbol*, come promozione dell'immagine economica e sociale di un certo *patron* o di una certa società finanziaria agli occhi degli azionisti. Esattamente come successe nelle grandi corporazioni medievali, o nelle corti papali e principesche rinascimentali, l'artista contemporaneo si ritrovò nuovamente ingabbiato, lavorando su commissione dal momento che il nuovo committente-imprenditore non rinunciò a fornire indicazioni, indirizzi e regole di lavoro.

Boime afferma che da sempre «il sistema della committenza non agisce soltanto come Super-io culturale, ma incide direttamente sullo stile, sulla tecnica e sulla scelta dei soggetti»³⁵. È dunque lecito chiedersi se l'artista sia mai stato veramente libero di esprimere il proprio spirito, o se anch'esso sia entrato di fatto nel vortice dell'economia capitalistica, e se quindi, anche se

³⁴ BOIME A., *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 13-14.

³⁵ Ivi, p. 14.

inconsciamente, la sua opera sia vera espressione dell'Io o se sia da considerare come un bene di consumo su cui speculare al pari dei tavoli e dei letti platonici.

Certo è che l'opera di un'artista è imprescindibile dal suo contesto sociale, politico, economico e culturale, da cui trae il suo bagaglio ideologico. L'artista interiorizza in larga misura modelli e contenuti della cultura dominante, l'arte è figlia del suo tempo grazie al quale si inserisce nel sistema di relazioni. Basti pensare al bombardamento pubblicitario legato indissolubilmente alla pop-art e alla sua incessante riproduzione di loghi industriali. Nell'arte postmoderna poi non sono affatto spariti i ritratti dei committenti che riprende l'antica consuetudine di raffigurare l'immagine del mecenate o del donatore di una cappella votiva. Con il declino moderno della committenza individuale salirono alla ribalta le anonime forze di mercato o le istituzioni statali o nuove figure di mecenate appartenente a categorie sociali diverse rispetto al passato. Ma sostanzialmente non mutò mai il ruolo della committenza come garante dell'immagine dell'élite dominante³⁶ attraverso il sostegno e il controllo dell'artista che a lui si donava e offriva le proprie abilità, con la speranza di essere ricordato per sempre. Insomma la fisionomia della committenza si adeguò man mano ai cambiamenti politici, economici e sociali, ma ne restarono invariati fini, obiettivi e valori ideologici. Il committente è da sempre protettore dell'artista e controllore della cultura dominante di cui ne detta ininterrottamente da

³⁶ Committenti, mecenati e collezionisti sono espressioni dell'appartenenza e della partecipazione a una realtà economico-sociale. Essi non sono singoli enti, individui, società o istituzioni, ma sono rappresentanti di una certa classe sociale. Dunque l'acquisto o la commissione di opere d'arte servono all'affermazione e al riconoscimento della loro posizione all'interno della multiforme compagine sociale. Il committente in quanto rappresentante del ceto dominante, esige il monopolio dell'arte alta.

secoli le regole³⁷. Nella maggior parte dei casi l'imprenditore non ha nemmeno bisogno di esercitare in prima persona il proprio patrocinio dichiarando una certa volontà e influenzando di conseguenza l'attività artistica, perché egli modifica l'espressione dell'arte occupandosi del proprio business. Con la diffusione di materiali sintetici, dell'elettronica, delle innovazioni tecnologiche si aprono agli artisti universi nuovi, tecniche, materie inutilizzate e linguaggi insondati.

Ciò che cambia a partire dall'epoca moderna è il controllo esteriore e interiore del messaggio visivo che trasmette l'opera. In epoca contemporanea se è vero che l'autorità detta il fine ultimo dell'opera, è altrettanto vero che non impone più limitazioni e confini su ciò che può o deve essere espresso, dunque la committenza non ha più quel carattere negativo di repressione dell'interiorità e della fantasia ma offre la possibilità di lavorare liberamente e creativamente assolvendo alla funzione di stimolo, di libertà di tecnica, di simboli e di linguaggio che consentono così all'artista di spingersi oltre i limiti normalmente consentiti e tollerati, oltre il disprezzo e il rifiuto pubblico. Ancora Boime: «il committente si pone nei confronti dell'arte come un "significante trascendentale", il significante ultimo della catena dei significati»³⁸.

Nella società moderna la nuova figura dell'uomo d'affari veniva considerata negativamente, egli era un mero *parvenu* arricchito, emerso dalla compagine proletaria, e per questo intellettualmente e culturalmente inferiore agli occhi della

³⁷ Basti pensare alla riscoperta di metà '800, da parte degli imprenditori dell'arte orientale che invase ogni campo delle arti applicate, dei prodotti di consumo e del collezionismo e dell'antiquariato. Una moda iniziata dalla committenza borghese e che ipnotizzò e offrì nuovo stimolo a molti artisti francesi del calibro di Manet, Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, Van Gogh.

³⁸ BOIME A., *op. cit.*, p. 17.

nobiltà, che ne disprezzava in particolar modo la visione materialistica e commerciale della realtà e che rifiutava qualsiasi compromesso nato tra il mondo dell'arte e il mondo economico delle speculazioni e dei facili guadagni. Fu quindi la stessa committenza imprenditoriale che richiese agli artisti la ricerca di stili esotici, rivoluzionari ed estremi per esaudire il bisogno di emancipazione nei confronti dell'ufficialità dei modelli aristocratici dominanti. Una costante necessità di autoaffermazione, di ricerca di segni distintivi per l'attestazione di una indipendenza anche da parte della nuova committenza. Sulla scia di tali desideri si protrae sino alla contemporaneità la ricerca in arte di un gusto d'avanguardia, inedito e destabilizzante appartenente solo alla nuova borghesia emergente, inaccessibile sia al pubblico proletario ignorante che a quello mentalmente limitato e chiuso della vecchia aristocratica.

Come in un circolo infinito, la nuova committenza ricercò l'emancipazione dalla tradizione e allo stesso modo l'apporto personale dell'artista, la sua peculiarità, nacquero dalla volontà di infrangere le regole e i confini imposti dal sistema della stessa committenza. L'ostacolo alla sua originalità sta fondamentalmente nel vincolo dell'autorità.

Alla luce di quanto detto l'artista vive da sempre una problematica dicotomia tra lealtà e autonomia, tra opera in quanto verità e opera in quanto risultato di volontà altrui. L'artista è costantemente straziato da questa continua ambivalenza tra sfida e soggezione, ma è proprio tale lacerazione, tale desiderio di fuga che porta a manifestazioni artistiche dalle forme eccezionali e inaspettate. Dal momento che l'artista è anche uomo del suo tempo, e la sua opera è imprescindibilmente legata dagli aspetti della contemporaneità e dalla sua collettività, la rivoluzione si rivela molto difficile.

Ribellarsi veramente significa «escludersi temporaneamente da qualsiasi dinamica comunitaria»³⁹, allontanarsi dalla propria comunità, dal dogma estetico borghese riconosciuto e autorizzato, correndo il rischio di essere incompreso, disprezzato o allontanato.

Nascono su queste spinte di ribellione l'astrattismo, la non referenzialità con l'esterno, con il riconoscibile in qualcosa appartenente al mondo sensibile, alla vita reale e al codice dell'esistenza quotidiana. La fuga in un mondo altro, in una natura ultrasintetica. «Il mondo dell'arte è diventato così un mondo artificiale, in cui valgono misure e addirittura leggi naturali diverse, dove il bene e il male, il bello e il brutto e tutti i canoni dominanti della morale e dell'estetica vengono messi a testa in giù.»⁴⁰

Pensiamo per un istante all'opera di Kandinsky che egli stesso riconosce essere nata da un principio dettato dalla necessità interiore, ovvero individuale. Egli arriverà a definire il realismo come la più pura fantasia, la visione soggettiva del mondo tradotta in immagini di materia tangibile. Tra puro realismo e pura astrazione vi è la libertà infinita e la possibilità altrettanto illimitata dei mezzi espressivi al servizio dell'artefice. «La "libertà" che oggi si sta affermando nasce dalla necessità interiore, che è [...] la forza spirituale dell'oggettività. L'oggettività dell'arte sta cercando nervosamente di esprimersi.»⁴¹

La qualità di questo isolamento è direttamente proporzionale al disvalore capitalistico nei confronti della vita e alla sua mancanza di spiritualità che ha fatto dell'incomprensibile un nuovo valore.

³⁹ VETTESE A., *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 121.

⁴⁰ TEIGE K., *op. cit.*, p. 60.

⁴¹ KANDINSKY W., *op. cit.*, pp. 85-86.

Si arriva alla cesura con il fruitore qualunque, con il pubblico di massa; verso nuove tecniche e inediti moduli espressivi che spingono all'abolizione del concetto autore-artigiano-specializzato, per sviluppare invece un tipo di creatività e di lirismo non professionale. Una rivoluzione d'avanguardia conflagrata all'interno di studi e soffitte che si rifiutava di essere inghiottita dalla società contemporanea e per non essere sbrigativamente liquidata sul mercato o in borsa.

L'arte contemporanea non si inseriva più nel flusso dell'evoluzione storica lineare, dopo la scoperta della natura dell'arte, nessun artista può più inserirsi, in particolar modo dalla seconda metà del '900, all'interno di una direzione storica perché ora l'artefice era libero e poteva esprimere tale libertà come preferiva. Si deve allora parlare di un'epoca post-storica più che postmoderna.

«L'arte contemporanea non ha una maniera univoca di espressione e anzi è un campo molto aperto, dove si passa in un medesimo luogo dalla creazione di oggetti per il mercato del lusso, alla disanima di metodi e problemi senza alcun risultato tangibile [...].

L'arte contemporanea consente di esprimere tematiche personali oppure sociali, di scivolare nel diario come nella protesta, di essere ancorata alle tecniche tradizionali o di prendere spunto dall'attivismo. È difficile definire un settore che può essere un campo per la speculazione finanziaria così come per la speculazione filosofica. Dalla poesia al denaro e viceversa. Ma questa estrema libertà è la sua malìa.»⁴²

Nasce allora il concetto di rinuncia al titolo, l'abbandono all'utilizzo di un linguaggio comunemente accettato, al

⁴² VETTESE A., L'arte contemporanea, cit., p. 9.

riferimento con qualcosa o qualcuno di esterno e tangibile, all'ascendenza sulla fruizione, in un ottica di una ricezione da parte del pubblico che fosse anch'essa libera da dogmi e preconcetti, aperta a tutti coloro capaci di poeticità, di discernimento pur non avendo ricevuto alcun tipo di istruzione specializzata in un rapporto libero e primordiale tra uomo e opera.

Emblematica in questo senso la testimonianza di Giacometti: «Io faccio della pittura e della scultura, le faccio da sempre, da quando per la prima volta ho disegnato o dipinto per mordere nella realtà, per difendermi, per nutrirmi, per crescere; crescere per meglio difendermi, per meglio attaccare [...] per essere libero il più possibile; il più libero possibile per cercare – con i mezzi che oggi mi sono più propri – di vedere meglio, di capire più a fondo per essere più libero, più forte, per dare, per darmi di più in ciò che faccio, per correre i miei rischi, per scoprire nuovi mondi, per fare la mia guerra.»⁴³

⁴³ VETTESE A., *Artisti si diventa*, Roma, Carocci editore, 2001, p. 27.

Capitolo 3

ARTHUR C. DANTO, L'INDISCERNIBILITÀ TRA PERCEZIONE E INTERPRETAZIONE L'*Artworld* e l'opera sovrasensibile

Introduciamo la questione del fenomeno del *Senza titolo* in arte contemporanea, partendo tuttavia da uno *step* antecedente al problema vero e proprio, ovvero dalla riflessione di Arthur Coleman Danto sul caso degli indiscernibili, sul significato (*meaning*) insito nelle opere d'arte, su ciò a cui l'opera si riferisce (*about*, ovvero a-proposito-di) e sulla sua interpretazione teorica.

Se l'artista del XXI secolo, al di là dell'indissolubile dipendenza dalla committenza, è sostanzialmente uomo libero nella scelta iconografica, nell'autodeterminazione dei contenuti dell'opera d'arte, nella significazione del proprio lavoro, allora possiamo ritrovarci a tentare di fruire opere d'arte spiazzanti, sconcertanti, incomprensibili, come fu il noto caso delle *Brillo Box* per lo stesso Danto.

Il primo fu Duchamp a compiere la rivoluzione e a trasformare oggetti d'uso quotidiano, mere cose dell'esistenza comune, lontani per questo da ogni forma di sentimentalismo e affezione estetica, in opere d'arte⁴⁴ (*Ready made*, ovvero "bell'è fatto") e a sottolineare come il discernimento estetico e la bellezza possano trovarsi anche nei luoghi più impensabili. Ma fu Andy Wharol con le sue copie di scatole di spugnette detergenti Brillo a suscitare in Danto la questione della trasfigurazione, dell'estetizzazione e della banalità che si fa arte.

⁴⁴ Ricordiamo solo alcuni dei più celebri *ready-made* di Duchamp: *Roue de bicyclette* (1913), primo esempio di *ready-made*, una ruota di bicicletta montata su uno sgabello di legno; uno scolabottiglie da bancone *Égouttoir o Hérisson* (1914), una pala da neve *In advance of the broken arm* (1915); il celebre orinatoio di porcellana bianca *Fountain* (1917).



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



Marcel Duchamp con *Fountain*.



Andy Warhol, *Brillo Box*, Stable Gallery, 1964.



Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964.



Una confezione industriale di *Brillo Pad Box*.

«Ricordo l'eccitazione filosofica – sopravvissuta anche alla ripugnanza estetica – per la sua mostra del 1964, in quella che allora era la Stable Gallery sulla 74^a Strada Est, dove c'erano, impilati uno sull'altro, dei facsimili di scatole di Brillo, come se la galleria fosse stata trasformata in un magazzino di spugnette saponate. [...] A parte qualche irrilevante brontolio negativo, Brillo Box fu accettata immediatamente come arte; ma la questione del perché le scatole di Brillo di Andy Warhol fossero opere d'arte, mentre le loro controparti comuni, stipate nei magazzini dei supermercati dell'intera cristianità, non lo fossero, si fece seria.»⁴⁵

In prima istanza il filosofo propone una riflessione a livello di contenuto dell'opera, un'analisi del tutto critica. A rigor di logica il contenuto di *Brillo Box* è dato dall'interpretazione che si dà dell'opera in quanto tale e non a ciò che fisicamente si trova dentro alle scatole, e quindi è giusto affermare che non è possibile identificare il contenuto con la mera exteriorità e gli aspetti materiali dell'opera d'arte. Teniamo bene a mente questo enunciato.

La significazione delle "follie" di Warhol sta proprio nella trasfigurazione, nel donare a oggetti d'uso quotidiano, banali e parte integrante della nostra vita⁴⁶, quell'importanza, quei significati che tendiamo a non dare per distrazione e che invece sono fondamentali dal momento che proprio attraverso l'osservazione e l'interpretazione di tali oggetti noi possiamo ricostruire la vita di una società, scoprendone usi, esigenze e mentalità.

⁴⁵ DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, p. XXV.

⁴⁶ Pensiamo anche alle lattine di zuppa Campbell's che nel 1962 Warhol trasformò in un'icona tutt'oggi riconosciuta.

Assodata l'interpretazione a livello di contenuto, Danto si spinge allora oltre nella questione di questa nuova e sorprendente forma d'arte, e si chiede come sia possibile che due esemplari dalle caratteristiche fisiche del tutto simili⁴⁷ siano allo stesso tempo identici ma diversi, ovvero modelli diversi di una stessa cosa. Com'è possibile che la scatola ricontestualizzata di Warhol sia arte e incarni tali contenuti elevati di riflessione anche critica nei confronti della società e della sua industrializzazione che ha portato l'uomo alla ottica dell'usa e getta e della non significazione, mentre le scatole delle spugnette Brillo (le cosiddette *Brillo Pad box*) siano meramente involucri di cartone contenenti spugne insaponate del valore di una manciata di centesimi?

«Nella seconda parte del Novecento la teoria imitativa si mostra incapace di rispondere alla domanda ontologica posta dalle avanguardie»⁴⁸, gli artisti come accennato si concentrano ora sull'utilizzo di oggetti colti dal mondo reale, traslitterati di significato, lasciati invariati oppure accostati ad altri a formare moduli improbabili, e innalzati sul piedistallo dell'arte. Il paradosso ontologico tra opera d'arte e artefatto comune aventi le stesse proprietà si fa quanto mai complesso, e dunque posto che le *Brillo Box* di Warhol sono indiscernibili dalle Brillo industriali, e che solo una dei due esemplari ha le caratteristiche per essere legittimata come opera d'arte, è logicamente

⁴⁷ Precisiamo tuttavia che le scatole di Warhol non sono in tutto indiscernibili, esse si differenziano per l'utilizzo del materiale e delle dimensioni dalle scatole industriali contenenti vere spugnette insaponate. Le prime sono riproduzioni serigrafate, in compensato e leggermente più grandi delle seconde invece più piccole e di cartone. Eppure tali caratteristiche passano inosservate se non scrutate con attenzione, sono percettivamente indistinguibili. Contrariamente ad esempio, allo *Scolabottiglie* di Duchamp: un indiscernibile realmente indiscernibile dalla sua controparte presente sui banconi dei bar.

⁴⁸ ANDINA T., *op. cit.*, p. 55.

conseguente che il discernimento estetico tra le due non avvenga su basi materiali e percettive ma semmai interpretative.

Le scatole di Warhol sono palesemente a-proposito-di-qualcosa (*about*) dal momento che si distinguono dalle controparti quotidiane, perché esse incarnano un sistema di significati proprio e inedito che le innalza allo *status* di arte.

Tuttavia Danto non tarderà a riconoscere che non si può parlare a tutti gli effetti di indiscernibili. Pur asserendo a livello percettivo una similitudine, una comunione di proprietà fisiche, ma comunque non l'uguaglianza delle due opere come nel caso dello *Scolabottiglie* di Duchamp con la sua controparte ordinaria; nemmeno a livello logico possiamo affermarne l'indiscernibilità dal momento che se le *Brillo* di Warhol incarnano una proprietà per cui sono assurde ad arte, le scatole di Brillo non detengono la stessa proprietà e per questo *Brillo* è arte mentre Brillo invece resta mero oggetto ordinario. I due esemplari hanno insomma proprietà diverse, l'uno è opera l'altro non lo è, non è corretto allora parlare effettivamente di indiscernibili.

Tuttavia negli scritti successivi, Danto si spingerà oltre nella riflessione aggirando se vogliamo forzatamente questo problema della non-indiscernibilità, e riconoscerà che le box sono in qualche modo entrambe forme d'arte, l'una pubblicitaria e industriale, l'altra appartenente alla tradizionale categoria di arte esteticamente bella. E in quanto forme d'arte, entrambe incarnano un sistema di significati. La scatola ordinaria di Brillo, è infatti anch'essa opera di un'artista espressionista, Steve Harvey, che in qualche modo nobilitò semanticamente il contenitore. Esso non è infatti una semplice opera di *packaging* commerciale, ma piuttosto incarna una vera e propria «celebrazione della Brillo. La scatola è decorata da due zone rosse ondulate separate da una bianca, con lettere blue e rosse.

Rosso, bianco e blu sono i colori del patriottismo, così come l'onda è una caratteristica dell'acqua e delle bandiere. Questo mette in relazione pulizia e dovere e trasforma la facciata della scatola in una bandiera di igiene patriottica. Due ragioni tra loro connesse per usare Brillo, che è stampato a lettere squillanti B-R-I-L-L-O (le consonanti in blu, le vocali – I e O – in rosso). La parola stessa è l'espressione latina "Risplendo!". [...] Le spugnette sono GIGANTESCHE. Il prodotto è NUOVO, e fa BRILLARE L'ALLUMINIO ALL'ISTANTE. La scatola trasmette emozione, perfino estasi, ed è a suo modo un capolavoro di retorica visiva, che sollecita la mente ad acquistare e usare.»⁴⁹

Warhol è assolutamente cosciente di tale pregnanza iconografica e iconologica, la ammira e decide di trasfigurare la mera scatola e di trasferirla dagli scaffali dei supermercati americani alla Stable Gallery legittimandone così un valore artistico e ideologico. Warhol insomma trasfigura l'oggetto ordinario di arte pubblicitaria in arte bella tradizionalmente intesa, e la dà in pasto alla critica che ne rimane scioccata e disarmata dei suoi tradizionali metodi di interpretazione e valutazione. *Brillo Box* è la cesura con il passato.⁵⁰

⁴⁹DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C. (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea. Testi di Fry, Schapiro, Benjamin, Greenberg, Steinberg, Danto, Krauss, Adorno*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008, p. 149.

Sottolineiamo a proposito che una tale interpretazione è preclusa agli addetti ai lavori e che una tale opera di astrazione *hard edge* la si può riscontrare anche in altri prodotti del dopoguerra come nell'inconfondibile lattina patriottica di Pepsi Cola.

⁵⁰ Nel breve scritto *Arte e significato* del 2000, Danto aggiunge una terza esperienza di Brillo Box. Si tratta dell'opera di Mike Bidlo che espose alla Bruno Bishofsburger Gallery di Zurigo ottantacinque scatole delle famose spugnette installate alla stessa maniera in cui Warhol le espose alla Pasadena Museum of Art nel 1964. Pur assomigliando esteticamente e percettivamente più alle scatole originarie di Harvey, esse sono a-proposito-di quelle di Warhol e infatti ne emulano numero e ordine. Seppur quella di Warhol sia da definirsi opera d'arte, mentre per quanto riguarda l'esperienza di Bidlo ci troviamo più che altro davanti a un'installazione, e nonostante sia le scatole di Harvey, di Warhol e di Bidlo possano sembrare dei sinonimi le une delle altre, specifica Danto che qui ci troviamo piuttosto davanti a un problema filosofico, all'esemplificazione

Danto nella sua riflessione sulla possibilità di definire ontologicamente l'opera d'arte, intraprende il metodo analitico secondo cui è fondamentale indagare quali siano le condizioni necessarie e sufficienti affinché un oggetto possa essere discernito in quanto opera d'arte.

I detrattori del filosofo americano puntualizzarono immediatamente la differenza visiva tra la *Brillo box* di Warhol dalla loro controparte comune, le prime serigrafate, leggermente più grandi e in compensato⁵¹. Danto è assolutamente cosciente di ciò e controbatte a difesa della propria tesi sugli indiscernibili: «ciò che fa diventare un oggetto un'opera d'arte è esterno all'oggetto stesso»⁵². La *real thing* (la scatola industriale di Harvey) differisce ontologicamente dall'artefatto-opera (*Brillo Box*) nella dimensione che va al di là del percettibile e delle proprietà materiali immediatamente osservabili. Ipotizzando l'esistenza di opere/artefatti realmente indiscernibili, ovvero accomunati da medesime proprietà visibili, allora ciò che differenzia le due e decreta l'una appartenente al mondo dell'arte mentre l'altra al mondo delle cose reali, è qualcosa di invisibile, che non può essere percepito attraverso i nostri sensi. «In virtù della trasfigurazione, le proprietà percettibili dell'oggetto-opera rimangono inalterate rispetto alle proprietà dell'oggetto comune, pertanto ciò che definisce l'opera d'arte si situa al di fuori

concetto di *aboutness* che a una questione estetica di mera considerazione formale dell'aspetto delle varianti delle Brillo Box prese in esame.

⁵¹ Lo stesso orinatoio di Duchamp, ennesimo esempio dimostrativo preso in considerazione da Danto presenta non differenze di dimensioni o di materiale, la *Fountain* si differenziava piuttosto dalla sua controparte comune e utilizzabile dal momento che l'artista la capovolve e la poggia sulla parte posteriore che nel mondo reale e non dell'arte collega l'orinatoio alle tubature nella parete.

⁵² DANTO A. C., *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia Books, 2008, p. 20.

dell'oggetto-opera, ed è riconducibile al mondo dell'arte»⁵³. La fruizione dell'opera richiede insomma più delle capacità fisiche e anatomiche dei nostri occhi, e dei nostri sensi perché alla sua corretta interpretazione serve piuttosto una teoria ausiliaria, l'esperienza, la padronanza, la competenza in materia artistica, la profonda conoscenza del mondo dell'arte e dell'intenzionalità dell'artista.

«Ragiona Danto, se un'opera d'arte è identica all'oggetto comune al punto che non è possibile distinguere opera d'arte e res sulla base delle proprietà materiali percettibili, ciò che determina la distinzione dovrà essere individuato all'esterno dell'oggetto, in un dominio non accessibile ai sensi, quello del mondo dell'arte, un universo discorsivo e teorico in cui l'intenzionalità dell'artista occupa la posizione centrale quale criterio di riferimento per la definizione e la comprensione dell'opera.»⁵⁴

Nella questione degli indiscernibili, Danto riconosce innanzitutto nel titolo la proprietà più evidente del sintomo dell'estetico: «Il sintomo più evidente di una distinzione ontologica fra un'opera e una cosa è il titolo: l'opera, infatti, può avere un titolo o essere Senza titolo o essere veramente senza un titolo, mentre non avrebbe senso chiedersi qual è il titolo di una mera cosa. La possibilità di avere un titolo conduce facilmente alla prima caratteristica delle opere d'arte, alla prima proprietà non manifesta che ha il compito di definirle.»⁵⁵ Ovvero l'essere a-proposito-di qualcosa, avere una struttura intenzionale che le *real things* dell'esistenza comune non possiedono.

⁵³ GIACOBBE L., *Intenzionalità e interpretazione: la teoria di Arthur C. Danto e la (s)materializzazione dell'opera d'arte*, 2001, p. 4.

<http://www.palimpsesti.net/index.php/Palimpsesti/article/viewArticle/4>

⁵⁴ Ivi, p. 1.

⁵⁵ DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. XV.

Danto prosegue allora la sua argomentazione individuando le due condizioni necessarie e sufficienti affinché un'opera d'arte sia tale e le riconosce nelle nozioni di *aboutness* ed *embodiment*.

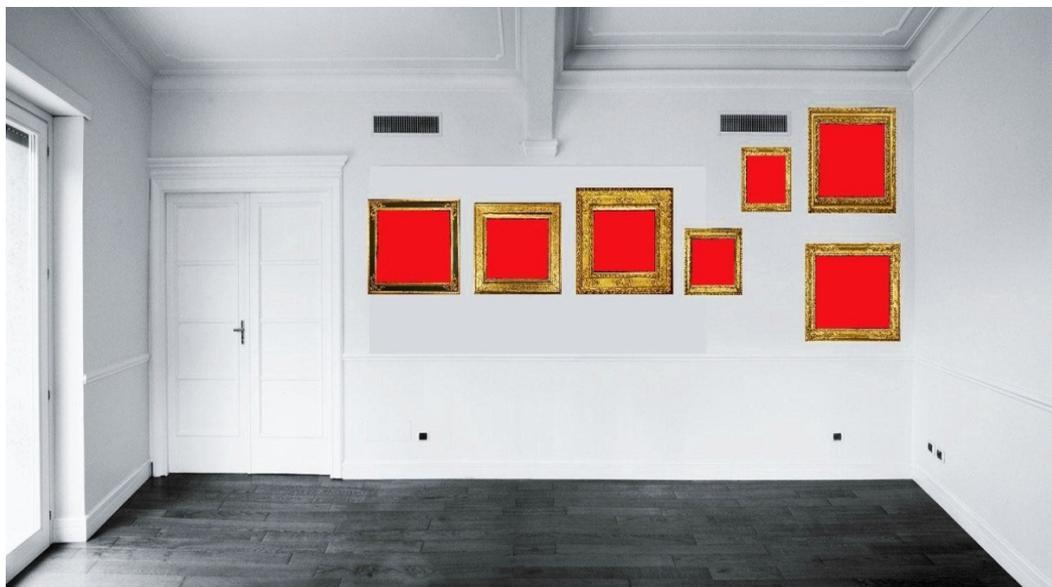
Per ottenere la qualifica di opera d'arte, l'artefatto appartenente al mondo reale deve inderogabilmente riferire, essere a-proposito-di qualcosa, rimandare, incarnare un contenuto significante. Se allora l'opera deve possedere un contenuto e assimilare ovvero trasmettere un significato, essa può essere definita un significato incorporato. Le opere d'arte sono degli *embodied meanings*. Essendo a-proposito-di le opere sono traduzioni simboliche di un significato.

Ma facciamo un passo indietro.

Oltre all'orinatoio di Duchamp esposto con il titolo emblematico di *Fountain*, soffermiamoci su uno degli esempi funzionali⁵⁶ suggeriti da Danto e con cui apre *La trasfigurazione del banale*. Si tratta di un'immaginaria galleria di indiscernibili quadrati rossi, visivamente indistinguibili ma diversamente intitolati. Una misteriosa e assurda rappresentazione dell'enigma dello statuto dell'arte tipicamente contemporanea secondo cui dal momento che un'opera può essere indiscernibile da un'oggetto della realtà, allora si deve accogliere il caso secondo cui una serie di oggetti identici e indistinguibili può costituire una sequenza di opere diverse tra loro data la specificità dei significati incorporati, ossia degli *embodied meanings*. La galleria di quadrati rossi come

⁵⁶ Proprio tali esempi sono ritenuti unanimemente il tallone d'Achille della riflessione dantiana sugli impercettibili dalla critica legata invece agli aspetti più materiali ed esteriormente percettibili dell'opera d'arte. Se l'opera non potesse essere visivamente distinguibile dalla mera cosa allora il concetto stesso di arte potrebbe crollare. Ferraris dichiara la teoria di Danto una teoria eccezionalista in cui gli indiscernibili rappresentano l'eccezione, il caso limite, il caso problematico che invece Danto considera come se fosse la norma generale; quindi la definizione ontologica dell'arte non può dipendere e trarre il proprio statuto da tali eccezionalità, unicità. In questo sta l'errore teorico di Danto, nel non considerare la non-ovvietà dell'errore soffermandosi piuttosto sull'eccezione che infrange la regola comune su cui invece dovrebbe basarsi una teoria ontologica.

Fountain o come *Brillo box* sono insomma atti a «mettere fuori gioco la percezione»⁵⁷.



L'immaginaria galleria rossa di Arthur C. Danto.

«Consideriamo un dipinto, descritto una volta dal genio danese Søren Kierkegaard, in cui sono ritratti gli israeliti che attraversano il Mar Rosso. Guardandolo, si sarebbe visto qualcosa di molto diverso da quel che ci si sarebbe aspettati di vedere in un quadro con questo soggetto se si fosse immaginato, per esempio, che cosa avrebbero dipinto artisti come Poussin o Altdorfer: truppe di israeliti in varie posture di panico, appesantite dal carico delle loro masserizie e, in lontananza, la potenza della cavalleria egizia che si avvicina. Qui, invece, troviamo un quadrato dipinto di rosso: la spiegazione data dall'artista è che "gli israeliti avevano già attraversato il mare e gli egiziani erano annegati". Kierkegaard commenta che il risultato della sua vita è come quel dipinto. Tutto il travaglio spirituale, il padre che bestemmiava intorno al focolare, la

⁵⁷ PIZZO RUSSO L., *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, Rivista di estetica vol. 47, n. 35, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2007, p. 105.

rottura con Regina Olsen, la ricerca interiore di un senso cristiano, l'intensa polemica di un'anima angosciata si fondono infine, come negli echi delle grotte di Marabar, in "uno stato d'animo, un singolo colore".»⁵⁸

Continua l'esposizione contemporanea.

Accanto a tale opera intimamente introspettiva, Danto immagina una sequenza di opere simili, tele quadrate monocrome rosse, apparentemente indiscernibili se non per le differenti dimensioni, e la cui distinzione contenutistica e di genere risiede unicamente nel titolo. Egli suppone *in primis* di inserire nella fantastica esposizione un dipinto di profonda analisi psicologica di un ritrattista danese che intitola la sua opera *Lo stato d'animo di Kierkegaard*. È il turno allora di *Red Square (Piazza Rossa)*, una suggestiva fotografia moscovita e *Red Square (Quadrato rosso)*, opera di sintesi minimalista astratta. Una natura morta *Tovaglia rossa* di uno sconosciuto seguace di Matisse e *Nirvana*, tela metafisica e religiosa sui postulati di tale dottrina e la tradizione di denominarla Polvere Rossa. L'opera successiva non è un dipinto vero e proprio ma una preparazione di una tela a minio rosso del Giorgione, intrisa di interesse storico-artistico proprio perché appartenente al grande maestro. In ultima analisi Danto immagina di inserire arditamente un artefatto comune, una mera cosa, una semplice superficie cosparsa di colore rosso ma il cui statuto di opera d'arte risiede solo nel fatto di essere stata inserita all'interno della galleria stessa ed essere accostata a opere il cui *status* d'arte, anche se a vario titolo, sia stato ufficialmente riconosciuto⁵⁹.

L'esposizione immaginaria ideata da Danto tenta di dimostrare la subordinazione del percettibile nella fruizione e nella

⁵⁸ DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 3.

⁵⁹ Cfr. Ivi, pp. 3-4.

comprensione dell'opera. Ne risulta quindi una frattura tra percezione e conoscenza, tra percezione e pensiero. L'atto percettivo non è più necessario a identificare, conoscere e interpretare, perché noi conosciamo e interpretiamo i quadrati rossi alla luce di qualità estetiche interne e silenziose. L'opera è per così dire sovrasensibile. Ci troviamo allora davanti a una vera e propria scissione tra pensiero e acquisizione fisica-oculare del dato artistico dal momento che «nessuna definizione può essere basata su un'ispezione delle opere d'arte»⁶⁰, ma deve sempre riferirsi alla teoria dell'arte, al discorso dell'arte esterne all'opera. «Intendo sostenere che per le opere d'arte c'è un'estetica speciale, e anche uno speciale linguaggio per esprimerne l'apprezzamento»⁶¹. Posto dunque che Danto afferma fortemente l'esistenza di un senso estetico, di una bellezza in arte, di un gusto umano, ma, contrariamente alle alte scuole di pensiero filosofico, egli afferma che tale facoltà di discernimento estetico in quanto appartenente all'essere umano, è legata inevitabilmente ai cinque sensi esterni, e in particolar modo a quello della vista e dell'udito. Scostandosi in parte dalla sua tesi principale secondo cui i sensi non possono dirci nulla di interessante riguardo all'interpretazione. Ne consegue che nella teoria dantiana l'estetico è legato al percettibile, al sensoriale: a differenze estetiche corrispondono differenze sensorie. È vero, l'estetica può dirci qualcosa riguardo alla bellezza e alle qualità dell'estetico, ma non ci aiuterà nel discernimento tra opere percettibilmente identiche e cose reali.

Noi fruiamo i quadri rossi diversamente l'uno dall'altro pur essendo fisicamente e visivamente indistinguibili, attraverso i sensi; allo stesso modo percepiamo sensorialmente lo

⁶⁰ Ivi, p. VVX.

⁶¹ Ivi, p. 115.

scolabottiglie di Duchamp o *Brillo Box* di Warhol in maniera dissimile dalle loro controparti reali. Ma una cosa è la percezione estetica, mentre tutt'altra storia vale per la facoltà di interpretare tali opere e tali quadrati rossi, perché interpretare profondamente significa andare oltre la mera percezione esteriore e sensoriale che si limita alla superficie delle cose.

«La mia idea è che un'opera d'arte ha molte qualità che sono completamente diverse dalle qualità proprie degli oggetti materialmente discernibili da esse ma che non sono opere d'arte. E alcune di queste qualità possono benissimo essere estetiche, o qualità che possono essere esperite esteticamente o che sono percepite come "dotate di valore e di merito".»⁶² Continua discutibilmente Danto «Ma per rispondere esteticamente a queste qualità, bisogna prima sapere che l'oggetto è un'opera d'arte, e dunque la distinzione tra ciò che è arte e ciò che non lo è viene presupposta affinché sia possibile rispondere diversamente a quelle diverse entità. In fondo siamo rimasti colpiti fin dall'inizio dall'idea di Aristotele secondo cui il piacere che si ricava dalle opere mimetiche presuppone la consapevolezza che si tratti di imitazioni, visto che quel piacere non è ricavabile dagli originali, per quanto le imitazioni e gli originali possano essere indiscernibili.»⁶³

Se allora la teoria, la legittimazione di statuto di opera d'arte arriva a priori dell'opera stessa⁶⁴, svalutando e deponendo di fatto il potere conoscitivo delle qualità e delle facoltà percettibili, per il filosofo la questione ontologica riguarda a questo punto

⁶² Ivi, p. 114.

⁶³ Ivi, pp. 114-115.

⁶⁴ In questo, secondo parte del mondo della critica, sta l'errore metodologico di Danto, ossia nel supporre l'essere opera d'arte per un'oggetto a priori, senza ricorrere alle funzioni percettive materiali e sovrasensibili. Tiziana Andina dichiara che la teoria dantiana pecca nel non presupporre una dimostrazione concreta dello *status* di opera.

elementi esterni, extra-materiali ovvero l'intenzionalità dell'artista e l'interpretazione, in particolar modo quest'ultima dal momento che in assenza di questa il rischio sarebbe quello di limitarsi alla percezione esterna dell'oggetto, alla sua individuazione senza riconoscerne le proprietà che la rendono un'opera, e allora l'atto interpretativo «è costitutivo dell'identità di un'opera»⁶⁵.

Ancora Danto: «Interpretare un'opera significa offrire una teoria su ciò a proposito di cui l'opera è, quindi sul suo soggetto. [...] Non interpretare l'opera è non essere capaci di parlare della struttura dell'opera, che è quel che intendevo quando dicevo che vederla in modo neutro, per esempio come la controparte materiale dell'opera, è non vederla come arte.»⁶⁶

L'interpretazione trasfigura l'oggetto a opera d'arte.

Alla luce dell'asserzione secondo cui un'opera d'arte è un significato incorporato, si può affermare tale equazione: se il soggetto dell'opera equivale alla teoria, allora l'opera è la somma tra oggetto e teoria. È solo la teoria che nobilita la *res* comune facendola assurgere a opera d'arte, ovvero soltanto attraverso l'interpretazione l'opera diviene opera d'arte ed esce dalla mera sfera del materiale e del percettibile. In merito a una possibile interpretazione dei quadrati rossi precisa Danto: «un oggetto o è dunque un'opera d'arte solo a condizione di un'interpretazione I, dove I è una specie di funzione che trasfigura o in un'opera: $I(o) = \text{opera}$. Quindi, anche se o è una costante percettiva, delle variazioni in I costituiscono opere diverse.»⁶⁷

Torniamo ancora alla galleria immaginaria.

⁶⁵ DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. XVI.

⁶⁶ Ivi, p. 145.

⁶⁷ Ivi, p. 151.

Danto decide di accogliere nella sua esposizione anche l'opera *Senza Titolo* del giovane J, un artista principiante, indignato per il fatto di aver attribuito la qualifica di opera d'arte indistintamente a tutte le opere incluse nella sua mostra, anche alle mere cose, e che decide di dipingere un oggetto, una copia, ovvero una tela rossa del tutto identica alle altre, asserendo che anch'essa possa ricevere la qualificazione di opera d'arte a tutti gli effetti proprio in forza della sua indiscernibilità.⁶⁸

Danto allora introduce nella riflessione filosofica proprio l'elemento del titolo. Merita citarne gli argomenti: «Chiedo a J quale sia il titolo della sua nuova opera e, prevedibilmente, mi risponde che *Senza Titolo* può andare benissimo. Ma questo è una specie di titolo e non un enunciato fattuale, come talvolta capita quando un artista trascura di dare un titolo alla sua opera o noi non sappiamo che titolo le abbia dato o se glie lo abbia dato. Potrei osservare che anche la mera cosa, alla cui causa politica J ha dedicato la sua opera, è priva di titolo, ma ciò è dovuto a una classificazione ontologica: le mere cose non hanno titoli per avere un titolo»⁶⁹. Prosegue allora con una definizione: «Un titolo è qualcosa di più di un nome; spesso è un'indicazione di lettura o un suggerimento interpretativo, che non è necessariamente sempre utile, come quando qualcuno dà il titolo Annunciazione a un dipinto che raffigura delle mele.»⁷⁰

Esattamente in quest'ultimo enunciato sta il nucleo della questione.

Con riferimento al mondo latino, con il *titulus* si indicavano le iscrizioni incise su lastre di marmo che specificavano il nome di un proprietario e il suo titolo di appartenenza di un certo

⁶⁸ Cfr. Ivi, pp. 3-4.

⁶⁹ Ivi, p. 5.

⁷⁰ *Ibidem*.

immobile. Ma il *titulus* traslò presto di significato e venne a indicare le incisioni apposte alle rappresentazioni degli antenati, agli archi trionfali, alle immagini pittoriche e alle statue. A oggi il suo valore esplicativo e interpretativo resta sostanzialmente invariato se consideriamo la definizione comunemente accertata secondo cui il titolo è «Il nome o la frase che serve a individuare uno scritto o un'opera letteraria, teatrale o artistica e musicale, una produzione cinematografica, oppure gli articoli di un quotidiano, di un periodico, di una rivista, alludendo più o meno chiaramente all'argomento o al soggetto: *t. di un romanzo, di un racconto, di una raccolta di poesie, di un'ode; t. di un saggio storico, critico; t. di un dramma, di una commedia, di un'opera lirica, di un film; t. di un dipinto, di una scultura; t. di una composizione musicale, di una sinfonia.*»⁷¹

Se tradizionalmente il titolo riguarda ed esplica il contenuto dell'opera e solitamente ci dà le direttive e le giuste indicazioni interpretative, possiamo affermare che il titolo è l'eredità dell'artista che vuole metterci in grado di sondare il significato del suo lavoro. Ciò che ci interessa è che Danto accoglie all'interno della sua riflessione sul *titulus* e l'indagine artistica anche i casi di opere intitolate *Senza titolo*, o quelle effettivamente senza titolo e di cui possiamo parlare di un'intenzionalità autoriale che in questo caso non vuole consegnarci le chiavi per una giusta percezione interpretativa.

Egli afferma che al di là della funzione da sempre affidata al titolo, esso è più di un mero nome o di un'etichetta, esso è la via per l'interpretazione lasciataci dall'artista. Dare all'opera un titolo comprensibile, mimetico al significato dell'opera stessa, oppure

⁷¹ *Treccani.it l'enciclopedia italiana, vocabolario on line, s.v. "titolo".*
<http://www.treccani.it/vocabolario/titolo/>

nominarlo con un titolo forviante, ermetico oppure non chiamarlo o chiamarlo addirittura *Senza titolo* non vanifica la relazione tra titolo e significato dell'opera, ma ne altera la connessione. Quello che varia è invece l'attività della fruizione e il rapporto tra i suoi due protagonisti: ossia tra l'artista e il contemplante che ora è semmai costretto a una relazione molto più profonda con l'opera che costringe a mettere in moto il pensiero, il ragionamento e l'introspezione. Se in questo caso il pittore o lo scultore sono mossi dall'intento di coinvolgere in una libera interpretazione pluridirezionale del suo lavoro il pubblico, altrettanto spesso l'artista ha il desiderio di rinchiudersi all'interno del suo mondo, del suo lavoro e quella dicitura *Untitled*, quel non-nome così paradossale nella volontà di non dare un titolo pur essendo un titolo a tutti gli effetti, isolandoci e non lasciando alcuno spiraglio a una possibile interpretazione che quindi si fa impossibile, criptica e si nega al pensiero e all'interpretazione. Danto tuttavia chiarisce che come un titolo tradizionalmente inteso, anche *Senza titolo*, solo per la sua presenza, implica che l'oggetto non sia una mera cosa ma un'opera d'arte. Precisa Velotti in merito allo statuto ontologico delle opere d'arte Senza titolo: «ammettiamo, per esempio, che ogni dipinto – figurativo o non figurativo – rappresenti qualcosa, sia 'a-proposito-di' qualcosa o, detto altrimenti, che abbia potenzialmente dei significati che non risultino da proiezioni incontrollate, a differenza del muro imbiancato della mia stanza o di una tela che sia stata imbrattata casualmente in un incidente domestico. È questa la ragione, per cui ci aspettiamo che un dipinto abbia un titolo, o ci interroghiamo perché sia senza titolo o Senza titolo,

mentre questa domanda non sorge per il muro imbiancato o la tela accidentalmente imbrattata.»⁷²

Trovandoci davanti a opere il cui titolo ci è sconosciuto, *Senza titolo* o, ennesimo caso indagato, il cui titolo sia la verbalizzazione tautologica del visibile, come nel caso della galleria rossa, *Quadrato rosso* a indicare un'opera che è un quadrato scarlatto, l'interpretazione si estende e si fa problematica perché il titolo non rappresenta più la giusta direttiva della percezione del suo significato univoco; ma ne consegue piuttosto l'ampliamento multidirezionali potenzialmente infinito delle possibilità di interpretazione, o che addirittura *Quadrato rosso* limiti a un'unica interpretazione ridondante delle sue caratteristiche meramente visibili. Danto non è cieco e riconosce la problematicità di tali casi e allora ci dice che in questi casi precipue sono le facoltà del fruitore da momento che «rispondere a un dipinto è un'attività complementare alla sua creazione, e che lo spettatore intrattiene con l'artista, come il lettore con lo scrittore, un rapporto di collaborazione spontanea.»⁷³

Posto allora che un'opera d'arte *Senza titolo* è a tutti gli effetti, legittimamente, un'opera d'arte, possiede cioè uno statuto estetico in virtù di possedere una denominazione, ciò che la differenzia dall'opera intitolata è la libertà di passare il testimone dal creatore al fruitore; lascia cioè a noi il compito di scoprirne il significato recondito e dunque trovare la via più congeniale alle nostre facoltà e attitudini per avvicinarci a essa. Ognuno, attraverso la propria interiorità, la propria coscienza e il proprio grado di esperienza ricava interpretazioni dissimili dell'opera

⁷² VELOTTI S., *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012, pp. 33-34.

⁷³ DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 144.

proprio perché essa prevede strutturazioni ogni volta potenzialmente differenti.

Se l'atto dell'identificazione avviene insomma isolando e interrogando le caratteristiche percettibili dell'opera d'arte⁷⁴ a cui di volta in volta diamo una rilevanza semantica, *Quadrato rosso* può essere identificato come sangue, uno spazio rosso, la traslazione del Mar Rosso, etc. Tali identificazioni lavorano sinergicamente all'interpretazione che investe di significato l'oggetto materiale. A ogni identificazione corrisponde un'interpretazione semantica ed è per questo che ogni opera della galleria rossa pur essendo visibilmente indiscernibile nelle sue caratteristiche principali, è un'opera diversa dalle altre in forza della sua differenziazione semantica.

Se dunque per essere opera d'arte l'opera deve ricevere un'interpretazione, Danto riconosce un'ulteriore condizione necessaria, ovvero il mondo dell'arte, il contesto storico in cui nacque l'opera. Dal momento che la significazione e la legittimazione di *status* di opera viene attribuita dalle istituzioni del mondo dell'arte mediante un atto sociale, è la storicità dell'opera che indirizza l'interpretazione sulla giusta via, non più

⁷⁴ Danto porta ad esempio *La caduta di Icaro* di Bruegel. Il titolo è assolutamente forviante, non ci sono ragazzi alati come ci si aspetterebbe, ma un tramonto sul mare inserito all'interno di un paesaggio contadino. Danto afferma allora che per interpretare tale tela in relazione alla tragedia mitologica di Icaro implica l'identificazione del sole e la sua relazione con il mito. Prevede insomma la conoscenza della narrazione per poter interpretare l'opera nella giusta via anche attraverso l'integrazione di elementi immaginari, non ravvisabili all'interno dell'opera stessa, ma presenti nelle nostre conoscenze pregresse, nel nostro bagaglio culturale variabile da individuo a individuo.

Noi possiamo comprendere l'immagine solo attraverso la nostra immaginazione. Quando pensiamo a un'opera che rappresenti l'enigma della Sfinge nella tragedia di Edipo (*Edipo e la Sfinge* di Jean Auguste Dominique Ingres del 1908), noi non ci poniamo la questione se sia esistito o meno in natura un leone con la testa di un essere umano, eppure pur riconoscendo l'impossibilità dell'esistenza di un tale ibrido comprendiamo l'immagine e il suo significato perché conosciamo pregressamente il mito. È irrilevante che l'immagine rappresentata esista oppure no nella realtà, perché noi elaboriamo una sua interpretazione attraverso un'identificazione del contenuto rappresentato con qualcosa che conosciamo a priori.

le caratteristiche fisiche-percettibili non pertinenti al contesto, scongiurando così, secondo il filosofo, il pericolo di arbitrarietà e di una proliferazione infinita di interpretazioni. È insomma fondamentale tener conto dell'intenzionalità e del mondo dell'artista perché esse permeano e determinano l'opera. Bisogna guardare al mondo dell'arte.

Specifica il nostro filosofo: «come atto finale della pratica artistica, nel caso in cui venga dato dal pittore stesso, si presume che il titolo dia un'indicazione sulle intenzioni dell'artista riguardo al modo in cui strutturare l'opera. E ciò significa ammettere ipso facto la possibilità di strutturazioni diverse. Se qualcosa è un'opera d'arte, non ci sono modi neutrali di vederla; vederla in modo neutrale, quindi non è vederla come opera d'arte.»⁷⁵

Ma allora se non abbiamo un'indicazione precisa e siamo per così dire disorientati dalla rinuncia al titolo come posso interpretare un'opera?

Come accennato in precedenza, la condizione necessaria per l'interpretazione è che l'oggetto sia un'opera d'arte a tutti gli effetti. Potremmo banalmente rispondere a tale domanda dicendo che è arte tutto ciò che il suo autore la presenta come tale, come nel caso dell'opera di J tronando alla galleria immaginaria. Ma per il nostro filosofo, dal momento che è la teoria, ovvero il mondo dell'arte, che ci aiuta nel discernimento, è corretto supporre che la teoria del mondo dell'arte arrivi prima dell'interpretazione. Danto parlerà di *Artworld*⁷⁶ e del suo fondamentale coinvolgimento nell'interpretazione semantica,

⁷⁵ DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale*, cit., pp. 144-145.

⁷⁶ Danto fu uno dei primi filosofi a proporre l'utilizzo del concetto di *Artworld* in un articolo datato al 1964 intitolato *The Artworld*.

all'identificazione artistica, ossia al giudizio su cosa è arte e cosa non lo è.

Brillo Box fu per Danto il confine, la cesura con la storia. «Prima del *Brillo Box* l'arte era assoggettata dal *narrative* occidentale, da una storia vettoriale e progressiva, ma la scatola warholiana ha posto fine ad un racconto di questo tipo: l'arte si è congedata dalla storia inaugurando un "nuovo territorio", un mondo dell'arte dopo la fine della storia che ha cambiato in maniera radicale il modo di produrre percepire ed esibire l'arte. É questo il mondo di cui parla Danto.»⁷⁷

Ma che cos'è il mondo dell'arte ovvero *L'Artworld* condizione necessaria e sufficiente all'indagine interpretativa dell'opera?

Posto che i giudizi di gusto e di valutazione estetica, legati indissolubilmente ai cinque sensi, non ci aiutano nel discernimento di un'opera, sono invece le istituzioni (mercato, istituzioni, musei, curatori, collezionisti) a riconoscere e giudicare le opere dichiarandone i significati. Allora si deve parlare di interpretazione di un'opera, non di valutazione estetica dell'opera.

Danto identifica insomma il mondo dell'arte come vero referente dell'arte, non più il mondo iconico e mimetico degli oggetti della quotidianità, ma non ne darà mai una definizione precisa, dobbiamo allora rivolgerci alle parole di George Dickie: «Il nucleo che compone il mondo dell'arte è un gruppo di persone organizzato in modo lasco, ma legate da qualche relazione, che include artisti (pittori, scrittori, compositori), produttori, direttori di museo, visitatori di musei, giornalisti culturali, critici che lavorano per ogni sorta di pubblicazione, storici dell'arte, filosofi dell'arte [le istituzioni statali, ecclesiastiche, una categoria

⁷⁷ DANTO A. C., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, a cura di M. Rotili, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010, p. XI.

professionale] e così via. Queste sono le persone che fanno funzionare il mondo dell'arte e con ciò si occupano di mantenerlo in esistenza»⁷⁸. Sono tali gli enti del mondo dell'arte che si arrogano la facoltà di legittimare le opere d'arte dello *status* estetico attraverso l'autorità della teoria.

Quindi anche un'opera *Senza titolo*, se ricontestualizzata e indagata all'interno del suo periodo storico, se ricondotta all'interno di una valutazione teorica e se posta in relazione all'intenzionalità del suo creatore può avere un'univoca lettura dal momento che «l'opera costituita nell'interpretazione debba essere tale che l'artista che crediamo ne sia l'autore possa averne inteso l'interpretazione in termini di concetti disponibili e all'epoca in cui ha operato.»⁷⁹ I limiti che abbiamo della conoscenza del contesto e del mondo dell'arte si traducono in limiti interpretativi, sarebbe quindi corretto dire che l'interpretazione è sostanzialmente soggettiva e varia al variare della nostra conoscenza dell'intenzionalità autoriale, della nostra capacità di immaginare, di coordinare e di esperire l'*Artworld*. In questo sta la libertà individuale e la relazione di volta in volta multiforme che il fruitore intreccia con l'artista e il suo lavoro.

Ma non per questo Danto, si fa incantare da una presunta generosità autoriale nei confronti del contemplante. Esso sa bene che l'ultima parola spetta all'artista e al suo mondo. In questo sta la fallacia intenzionale criticata all'autore americano: se Goodman ammette l'esistenza di più interpretazioni per un unico testo, ovvero un'unica opera, dal momento che non sempre un'opera traduce in immagini l'intenzionalità del suo creatore e che la rilevanza di tali informazioni dipendono da testo a testo, e che bisogna tener conto della diversità del bagaglio teorico e

⁷⁸ ANDINA T., *op. cit.*, p. 68.

⁷⁹ DANTO A. C. , *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 157.

conoscitivo di ogni fruitore; Danto forte della sua riflessione sull'intenzionalità coercitiva, ovvero sull'*auctoritas* dell'artista afferma invece fermamente l'unidirezionalità dell'interpretazione, opponendosi così al rischio di un universalismo ermeneutico.

Per mettere a tacere tali obiezioni soggettiviste specifica che, posta la necessità di indagare l'intenzionalità dell'artista per una giusta interpretazione, bisogna differire tra interpretazione ermeneutica, ossia profonda e interpretazione di superficie⁸⁰. Se nella prima non è contemplabile l'effetto forzato dell'intenzionalità dell'autore, lo stesso non deve essere affermato per la seconda che invece la prevede. «Le interpretazioni profonde, a cui è ricondotta l'ermeneutica, sono interpretazioni esplicative, che possono essere molteplici e sono differenti dall'interpretazione di superficie, la quale è invece costitutiva dell'opera. L'interpretazione di superficie, afferente alla sfera autoriale, richiede la conoscenza della storia della produzione dell'opera e del relativo in cui essa è iscritta. All'interpretazione di superficie appartengono le informazioni laterali rispetto all'oggetto-opera percettibile che richiedono la competenza storico-artistica.»⁸¹

Per interpretazione di superficie Danto non considera allora come farebbe presupporre il termine, le caratteristiche percettive, immediatamente visibili e sensoriali, ma anzi esse sono informazioni poste accanto all'opera d'arte perché ne sono il sostrato e il corollario, appartenenti all'*Artworld* e atte a indirizzarci alla corretta interpretazione. Danto allora non si discosterà mai dall'estromissione del percettibile e dall'idea che la conoscenza dell'intenzionalità e dell'interpretazione alla luce

⁸⁰ Cfr. DANTO A. C., *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2008, pp. 83-84.

⁸¹ GIACOBBE L., *op. cit.*, p. 7.

del mondo dell'arte siano gli unici criteri referenti necessari e sufficienti implicati nella rivelazione semantica dell'opera. Data l'idea secondo cui ogni opera è un significato incorporato, il suo disvelamento sta nella teoria ossia nella conoscenza del mondo dell'arte e non nei sensi. Danto si discosta drasticamente quindi da quelle teorie secondo cui l'arte intitolata o meno sia da riferirsi solo ed esclusivamente alla soggettività sensibile di ogni uomo, perché l'arte è un universo sovrasensibile in cui noi esercitiamo anche involontariamente le conoscenze che abbiamo del mondo dell'arte per arrivare alla sua interpretazione. Comprendere il significato dell'opera significa accostarci a essa sforzandoci di capire la sua organizzazione, e il contesto in cui è stata strutturata, non limitandoci a una banale e repentina percezione sensoria di un quadrato rosso intitolato *Senza titolo* perché esso potrebbe apparirci inevitabilmente senza alcun significato recondito, ma proprio in virtù della sua connotazione di opera d'arte, esso è necessariamente un *embodied meaning*, a-proposito-di qualcosa del mondo esterno.

Tuttavia «un'opera d'arte [...] per quanto sia chiaramente un prodotto culturale [...], dipendente da un «mondo dell'arte» [...] non è davvero comprensibile in base alla sola cultura. Danto la considera alla stregua di una lingua incarnata in un medium non necessariamente linguistico»⁸².

Questa è la vera fallacia che può essere contestata alla teoria dantiana. Danto esclude a priori dalla comprensione dell'opera contemporanea le sue proprietà percettive tacciandole di non pertinenza interpretativa e considera necessario invece il significato incorporato. Egli non riconosce la validità del concetto di forma significante, ovvero di unione indissolubile tra forma e

⁸² VELOTTI S., *op. cit.*, p. 60.

contenuto altrimenti sarebbe costretto a rivalutare l'autorità del percettibile, ossia di riconoscere l'importanza della veicolazione semantica degli aspetti materiali dell'opera.

Il nostro filosofo si tradirà però in parte sotto questo punto di vista ammettendo invece, anche se in minima parte, una valenza delle proprietà percettive e materiali dell'opera: come accennato in precedenza, egli di fatto utilizza proprio tali proprietà per discernere le differenze fisiche visibili che rendono le scatole di Warhol (serigrafate, in compensato e leggermente più grandi) e le loro controparti comuni (più piccole e di cartone) realmente dei non-indiscernibili. L'argomento degli indiscernibili viene allora in parte invalidato perché essi non sono manifestamente la stessa cosa pur condividendo la maggior parte delle proprietà, ma non tutte, come abbiamo visto e come lo stesso Danto fu costretto ad ammettere. Allora possiamo asserire che ci troviamo distintamente davanti a una *real thing* e a un'opera sin dal principio dal momento che sin dal principio esse non sono indiscernibili né a livello visivo-percettivo né tantomeno a livello logico-significante.

Probabilmente Danto avrebbe potuto oculare meglio la scelta dei suoi esempi e rivolgersi piuttosto a opere veramente indiscernibili come ad esempio lo scolabottiglie di Duchamp (*Égouttoir o Hérisson*), evitando la generalizzazione normativa di tutti i *ready-made* ("belli e fatti") come avviene anche con *Fountain*, anch'essa non-indiscernibile dalla sua controparte. Si dovrebbe parlare piuttosto di oggetti simili che di indiscernibili.



Marcel Duchamp, *Égouttoir o Hérisson*, 1914.

Ma per Danto la forma significativa non è ammissibile dal momento che un'opera diviene tale attraverso la sua interpretazione solo ed esclusivamente mediante la teoria, il mondo dell'arte e l'intenzionalità del suo autore alla luce della convinzione che essa non sia meramente un'oggetto fisico legata alla dimensione della tangibilità: «le opere si caratterizzano quindi come entità teoriche create da una filosofia dell'arte ontologicamente produttiva.»⁸³

⁸³ GIACOBBE L., *op. cit.*, p. 8.

Ma questo non è possibile, pena il rischio di considerare l'arte come una mera essenza evanescente, fantasmatica, esistente solo a condizione dell'esistenza di una pregressa teoria. Se escludiamo dall'identificazione e dall'interpretazione la funzione di medium significativa delle proprietà percettibili il rischio è quello di non poter più porsi davanti a casi di indiscernibili (*Brillo Box* o *Fountain*) la domanda qual è una mera cosa comune e qual è invece un'opera d'arte? Se infatti scompare la materialità dell'opera d'arte, solo teoricamente percepibile, potremmo non trovarci più davanti a opere d'arte ma solo davanti a visibili *real things*. Il rischio è quello di ridurre l'opera a un mero atto di enunciazione, non contemplandola più come fatto presente

«L'irriducibilità dell'arte all'oggetto fisico e la definizione della natura dell'opera d'arte come entità teorica suggeriscono l'idea che l'arte sia in sostanza riducibile a una sorta di enunciato relativo allo statuto ontologico dell'arte stessa e alle sue modalità di significazione.»⁸⁴

Torniamo in questo senso all'opposizione dantiana all'universalismo ermeneutico, al rischio di una pluralità delle interpretazioni. È doveroso osservare che in quanto traduzione tangibile di un'idea, l'oggetto non potrà mai essere ridotto a impalpabile teoria, a fantasmatica oggettualità. È altresì vero che se l'opera è un significato incorporato interpretabile solo alla luce del mondo dell'arte, è anche vero che Danto non nega la possibilità di percepire attraverso i sensi, ma nega piuttosto la possibilità di interpretare l'opera basandoci su una percezione epidermica, ne consegue che la percezione materiale, è pur sempre percezione di qualsivoglia significato, ribadiamo, proprio perché l'opera è un significato incorporato. E allora è giusto

⁸⁴ Ivi, p. 9.

ritenere l'opera una forma significativa, ed è proprio la sua forma che si oppone alla deriva ermeneutica; sono la sua corporeità e i suoi valori percettivi che costituiscono alla fine dei conti gli unici elementi di verifica nel mare delle interpretazioni. Insomma l'opera oggettiva è un fatto tangibile e materiale che accoglie più interpretazioni pertinenti, eppure è solo la verifica visiva dell'opera in ultima istanza che circoscrive e legittima la validità di tali interpretazioni.

Allora un'interpretazione formalista, negata da Danto, ha valore nell'ipotesi in cui essa non si soffermi solo agli aspetti materiali e formali e verificabili oggettivamente, ma ponga questi in prima istanza rispetto al contesto e all'intenzione dell'artista che comunque non sono state escluse.

Supposto che quando ci troviamo davanti a un'opera d'arte intitolata o meno, ci troviamo sempre davanti a «veicoli semantici [...] che incorporano dei significati, cose che "trasportano" altre cose»⁸⁵, e che comunicando semanticamente mettono in azione le peculiari facoltà umane di percepire e interpretare; immaginiamo ora di trovarci davanti a un'enigmatica e materica opera *Untitled* che vuol raccontarci il meno possibile del mondo dell'arte che la pervade. Com'è possibile precludere alla nostra immediata facoltà interpretativa gli aspetti percettibili del quadro? Com'è possibile porci davanti a essa ostacolando nell'atto percettivo l'innata e umana conoscenza attraverso i sensi? Ovvero è possibile una teoria dell'arte essenzialista in cui la forma significativa lascia il posto alla teoria, al discorso sull'arte come norma interpretativa esterna all'oggetto?

⁸⁵ ANDINA T., *op. cit.*, p. 193.

Freedberg «è convinto che sia "venuto il momento di ammettere la possibilità che le nostre reazioni alle immagini siano dello stesso ordine delle nostre reazioni alla realtà"»⁸⁶, ovvero percepibili attraverso la sensorialità primaria, allora sarà più corretto dire che le caratteristiche percettive e di significato viaggiano quasi parallele ammettendo interiorizzazioni e interpretazioni multiple, variabili da individuo a individuo, di luogo in luogo e di tempo in tempo.

In conclusione, nel giudizio estetico dantianamente inteso, ciò che aiuta il fruitore nel discernimento estetico, nel dire se un quadro "è bello" o "non è bello", "è arte" o "non è arte", "mi piace" o "non mi piace" si affida esclusivamente alla percezione epidermica, immanente della fisicità dell'opera, dei suoi valori materiali e tecnici, mediante la ricezione dei cinque sensi. Ma giudicare esteticamente un'opera non significa solo interpretarla, perché la sua profonda conoscenza prevede invece delle informazioni a priori sul contesto nel quale è stata creata e ha vissuto, nonché la sua strutturazione e la volontà del suo creatore. Una simile teoria essenzialista e anti-formalista è relativa dal momento che ha valore considerare l'oggetto visibile, e le sue qualità immanenti in una posizione preminente rispetto all'interpretazione alla luce delle informazioni laterali del contesto, dell'intenzionalità autoriale, e della produzione dell'opera, perché è l'interpretazione che succede alla percezione e non il contrario. È assolutamente inopinabile il fatto che tali informazioni debbano trovare comunque riscontro nella conoscenza profonda dell'opera, ma non devono assurgere a uniche condizioni necessarie e sufficienti dell'indagine conoscitiva. Insomma non è l'interpretazione che conferisce uno

⁸⁶ VELOTTI S., *op. cit.*, p. 16.

statuto ontologico all'opera arrivando prima di essa, perché essa è definita innanzitutto in base alla percezione sensibile.

È l'opera il soggetto, è lei che vuole dirci qualcosa del mondo del suo autore, ed è a lei e alla sua immanenza che dobbiamo rivolgerci in prima battuta.

Capitolo 4

L'ESSENZIALISMO DANTIANO E L'ARTE CONCETTUALE

**Una possibilità di percezione e interpretazione
sovrasensibile**

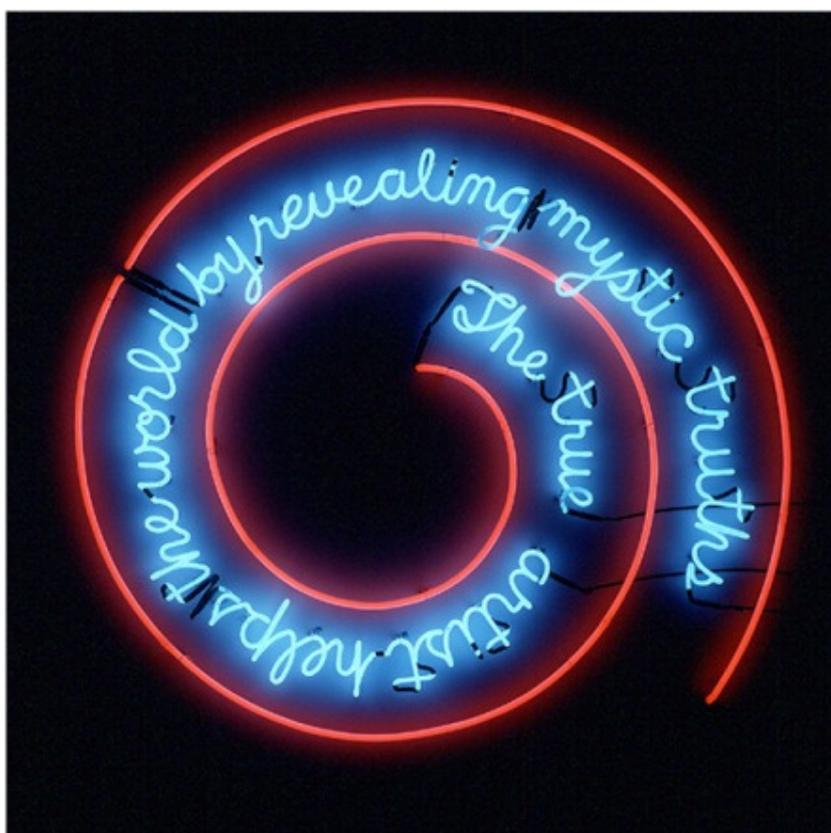
Ricorda Danto.

«Sono stato estremamente fortunato a sentire il bisogno di trovare una definizione in un momento in cui gli artisti stessi si stavano sbarazzando di alcune condizioni che erano sempre parse necessarie. L'arte degli anni Sessanta, in particolare, eliminò poco alla volta tutti quei tratti che in precedenza erano stati considerati essenziali per il concetto di arte. Con i Fluxus si comprese che l'arte poteva assomigliare a qualsiasi cosa, che qualsiasi cosa [...] poteva essere arte. Dalla Pop Art abbiamo imparato che tutte le immagini della vita moderna quotidiana [...] potrebbero essere arte. Il Minimalismo ha nobilitato i materiali industriali di ogni tipo [...]. Con L'Arte Concettuale, alla fine degli anni Sessanta, le opere d'arte non richiedono più un oggetto, e se esiste un oggetto, uno qualsiasi, non è necessariamente un artista che lo produce.»⁸⁷

Danto, ribadiamo, ha incanalato nella sua teoria dell'estromissione del visibile immanente dal processo interpretativo e dell'emozione immediata data dalla percezione epidermica dell'opera d'arte dando il fondamento dell'arte concettuale. Allora forse se le teorie dell'americano non possono essere generalizzate alla comprensione di ogni forma d'arte, come per *Brillo Box* egli infatti si rivolge all'eccezione e non alla norma della totalità delle esperienze artistiche, le sue parole hanno trovato per così dire nell'arte concettuale una loro trasposizione in forme, in immagini, in opere contemporanee in cui effettivamente conta solo il valore semantico, solo l'ordinamento ontologico dell'opera d'arte di per sé.

⁸⁷ DANTO A. C., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 31.

«Essere artisti oggi significa mettere in questione la natura dell'arte.»⁸⁸ Così asseriva nel 1969 il capostipite americano dell'arte concettuale Joseph Kosuth, sicuramente il più vicino alla teoria essenzialista di Danto. Ovvero ogni opera è un commento, una definizione stessa dell'arte, del suo mondo e della figura dell'artista. Dichiara ancora Kosuth poco dopo, nel 1970: «L'arte che io definisco concettuale [...] è tale perché fondata sulla ricerca della natura dell'arte; di conseguenza non è propriamente l'attività di costruire proposizioni artistiche ma un elaborare, uno sviscerare tutte le implicazioni di tutti gli aspetti del concetto/arte.»⁸⁹



Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (Window or Wall Sign), 1967.

⁸⁸ POLI F., CORGNATI M., BERTOLINO G., DEL DRAGO E., BERNARDELLI F., BONAMI F. (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2008, p. 338.

⁸⁹ BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *op. cit.*, pp. 580-581.

Una tendenza artistica, quella dell'arte concettuale sviluppatasi tra la seconda metà degli anni sessanta, che coinvolse nell'intero decennio successivo il mondo dell'arte americano ed europeo. L'ente dell'arte è costituito solo dall'idea insita nell'opera, dal pensiero di essa e non dalla sua realizzazione o dai suoi valori percettivi, sensibili ed emozionali. In virtù del concetto di opera in quanto significato incorporato, ciò che ne legittima lo *status* ovvero il suo significato è ravvisabile esclusivamente nel pensiero al di fuori dei valori materiali. L'opera è sovrasensibile e il pensiero è incorporato in essa e solo alla luce della facoltà di interpretarla avviene il discernimento tra opera d'arte e oggetto comune (il neon, la scrittura).

L'opera allora si smaterializza⁹⁰, e diviene solo un concetto indessicale per cui ciò che conta realmente è l'intenzionalità dell'*auctoritas* che tralascia di fatto le qualità materiche della realizzazione dell'opera il cui valore semantico si limita al fatto di essere stata pensata e proposta dall'artista. Sembra a tutti gli effetti che le teorizzazioni del filosofo americano abbiano un trovato fondamento concreto. Per gli artisti concettuali «tutti i codici di comunicazione risultano limitati di fronte al fluire libero del pensiero»⁹¹.

L'opera diviene un fatto teorico e la valenza dell'esecuzione con i suoi caratteri materiali, esteticamente percettibili perdono

⁹⁰ Nel 1972 Lucy Lipard pubblica *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* in cui si indaga la nuova tendenza concettuale dell'arte contemporanea alla smaterializzazione, all'abbandono dei valori puramente estetici e materiali, all'analisi dell'opera come pura coincidenza dell'idea autoriale, e del nuovo ruolo dello spettatore chiamato a una riflessione più attenta e non semplicemente emotiva o epidermica, ma soprattutto mentale e intellettuale.

Tuttavia Kosuth non ritiene corretto parlare di arte non-materiale. Dal momento che l'opera è solo idea dire che un'opera è immateriale o smaterializzata implica di fatto la presenza di oggetti materiale, ma in arte concettuale, come abbiamo sottolineato, l'oggettualità è un valore semantico non rilevante al suo essere e alla sua interpretazione.

⁹¹ BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *op. cit.*, p. 345.

significato. Il fruitore è tenuto a chiamare in causa l'*Artworld* dantiano nella sua interpretazione, e la riflessione sull'intenzionalità dell'artista, perché l'abilità dell'esecuzione e il tradizionale valore della bellezza artistica cadono e non si configurano più come elementi utili al giudizio. Le idee autoriali tentano di spronare la riflessione del contemplante, e conseguentemente l'*auctoritas* viene a configurarsi come elemento essenziale nelle possibilità dell'interpretazione del lavoro artistico. Come nel caso dei *ready-made*, è l'artista che decide dell'eccezionalità di un oggetto quotidiano che si trasfigura.

Il campo d'azione abbraccia allora moltissimi temi cari agli artisti contemporanei, dalla situazione socio-politica all'indagine dei valori della realtà circostante, dalla critica al capitalismo alla concezione mercificante dell'arte⁹², dalla soggettività psicanalitica all'analisi della pratica artistica e dei suoi strumenti di comunicazione, indagati attraverso un universo assolutamente contemporaneo di strumenti espressivi, fotografie, video, registrazioni, ma soffermando l'indagine in particolar modo sull'utilizzo del linguaggio e delle sue possibili forme. Ecco allora che la scrittura con le sue molteplici varianti e le formule logico-matematiche diviene protagonista nell'esplorazione del pensiero dell'artista. Non a caso riferimenti storici dell'arte concettuale sono ravvisabili in quelle avanguardie storiche di inizio '900 che si occuparono dell'indagine del processo ideativo dell'opera e del suo rapporto con il linguaggio.

⁹² La smaterializzazione dell'opera d'arte concettuale, portatrice solo di valori concettuali e ideali, si rivolge proprio all'interferenza capitalistica nel mondo dell'arte e alla considerazione delle opere come mero valore di scambio economico. Rendere l'oggetto artistico il più possibile immateriale idealizzandolo lo limita alla pratica della commercializzazione e del collezionismo fisico delle opere. Gli artisti concettuali rifiutano l'oggetto tangibile in quanto prodotto delle leggi di mercato e a esse indissolubilmente dipendente.

Pensiamo allora alle parole della dichiarazione del manifesto Dada di Duchamp degli anni '20 che fu il primo a concepire l'analisi della figura dell'artista come artefice creatore di idee, accompagnato dalla concezione rivoluzionaria che si proponeva di abbandonare la tradizionale arte «retinica per una poetica non più basata su un'estetica legata alla bellezza percettiva canonica, ma piuttosto ad un'arte fatta di concetti, metafore, allusioni e idee.»⁹³ E ancora «Dovevo avere l'idea di inventare. Pervenni all'Idea e considerai la formulazione derivante dall'Idea come un modo per sfuggire alle influenze esterne.»⁹⁴

Se allora ciò che conta nell'arte concettuale è l'indagine del processo e della materializzazione dell'idea e non di un dato ravvisabile nel mondo esterno attraverso la realizzazione materica e percettiva, l'osservazione analitica della natura del linguaggio tradizionalmente inteso come principale via di trasmissione del pensiero, assume un interesse precipuo per gli artisti. E allora l'opera surrealista di Magritte diviene un ulteriore, se non il principale, fondamentale riferimento storico degli autori concettuali che rivolgono lo sguardo all'opera *Ceci n'est pas une pipe* in cui viene affidato per la prima volta al linguaggio enunciabile il compito di rivelare la natura ideale dell'opera che trascende ogni valore materiale ed estetico.

La questione merita un ulteriore *excursus*.

Premettiamo in prima istanza che immagini e parole sono sempre dantianamente a-proposito-di-qualcosa e trasmettono significati che tradizionalmente nella maggior parte dei casi appaiono assolutamente dissimili e slegati dalla forma fisica che li comunica. Parola e immagine sono dunque classi di veicolazione di significati ontologicamente simili: «la classe

⁹³ BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *op. cit.*, p. 338.

⁹⁴ Ivi, p. 339.

delle opere d'arte [...] esibisce la medesima struttura metafisica [del linguaggio], dal momento che si tratta di oggetti che comunicano "qualcosa" (un significato appunto) che non necessariamente corrisponde al corpo materiale in cui questo qualcosa è contenuto.»⁹⁵

Secondo la teoria platonica della concezione mimetica dell'arte, l'immagine imita la realtà (una pipa). Ma se le immagini imitano il dato reale, esse si differenziano dalle parole che invece hanno la proprietà di avere un significato semantico diverso. Ovvero le immagini e le parole (siano esse contenute nei commenti o nei titoli delle opere) non per forza riflettono le cose così come sono, non necessariamente i concetti di mare o di blu vengono trasmessi attraverso l'immagine comunemente accettata del mare o la parola scritta con lettere blu. L'arte concettuale tenta invece di dimostrarne l'uguaglianza semantica, l'opera come tautologia, attraverso l'indagine del rapporto tra idea-cosa, la sua rappresentazione e il linguaggio. Non è più necessario avere un titolo, una didascalia che orienti nell'interpretazione perché l'idea è racchiusa all'interno dell'opera. L'idea è l'opera stessa e l'idea che essa trasmette.

⁹⁵ ANDINA T., *op. cit.*, p. 40.

Art (ārt), *sib.* ME. [a. OF. :-L. *artem*, prob. f. *ar-* to fit. The OF. *ars*, nom. (sing. and pl.), was also used.] I. Skill. Sing. *art*; no pl. 1. *gen.* Skill as the result of knowledge and practice. 2. Human skill (opp. to *nature*) ME. 3. The learning of the schools; see II. 1. *fa. spec.* The *trivium*, or any of its subjects -1573. *b. gen.* Learning, science (*arch.*) 1588. 14. *spec.* Technical or professional skill -1677. 5. The application of skill to subjects of taste, as poetry, music, etc.; *esp.* in mod. use: Perfection of workmanship or execution as an object in itself 1620. 6. Skill applied to the arts of imitation and design, *Painting, Architecture*, etc.; the cultivation of these in its principles, practice, and results. (The most usual mod. sense of *art* when used simply.) 1668.

Joseph Kosuth, *Untitled (Art as Idea as Idea)*, 1967.

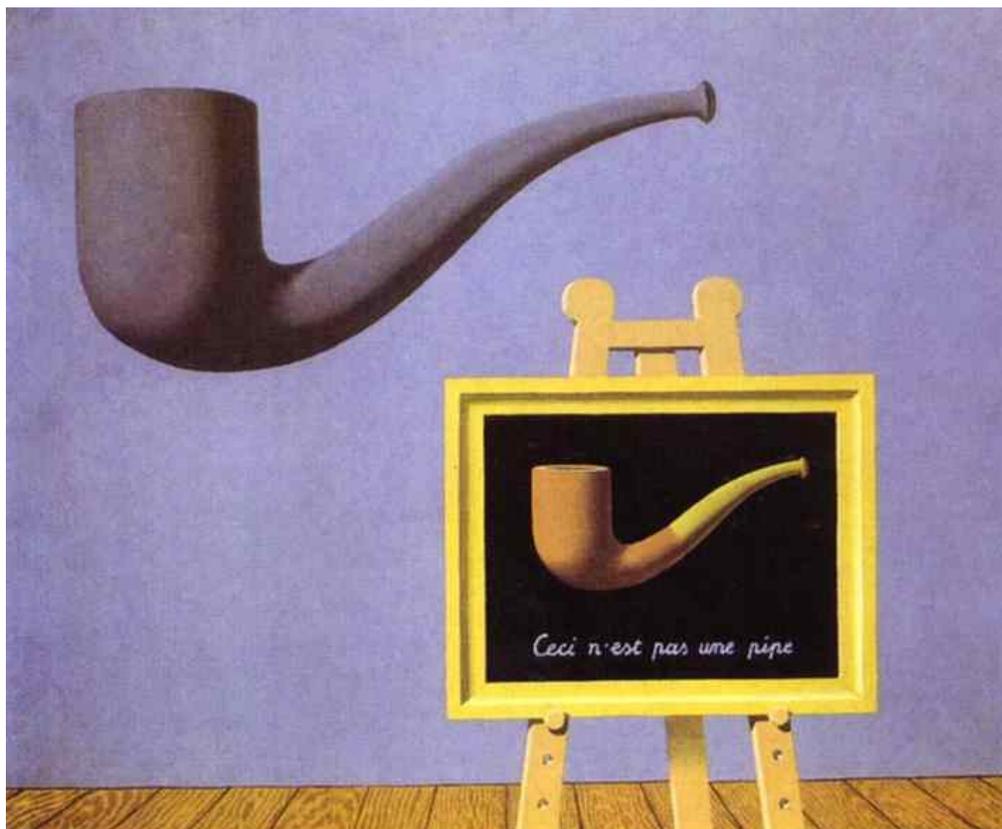
Merita allora soffermarsi brevemente sulla riflessione di Michel Foucault a proposito di una delle più popolari opere di Magritte *Questo non è una pipa*, per comprendere l'effetto condizionante che la parola scritta provoca nel nostro ragionamento logico e sul nostro atto interpretativo dell'opera.

Ognuno di noi conosce il celebre paradosso della pipa del surrealista francese, sicuramente nella prima versione del 1926 in cui compare una pipa rappresentata con grande semplicità e sotto essa la scritta altrettanto genuina, comprensibile, scolastica "Ceci nes't pas une pipe." da cui l'opera trae l'intitolazione. Una semplice immagine facilmente riconoscibile accompagnata da un testo che la definisce e la nomina.



René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1926.

Ma qualcuno in meno conoscerà la seconda versione *I due misteri* del 1966 in cui appare l'opera *Ceci n'est pas une pipe*, e sulla quale Foucault soffermerà la sua celebre disquisizione. Variata cromaticamente l'opera riprodotta, appare incorniciata e poggiata a un cavalletto all'interno di una stanza in cui sulla parete si staglia una rappresentazione nebulosa, come un ologramma fatto di fumo, di una pipa molto più grande che si libra nel vuoto e libera da qualsiasi coordinata spazio-temporale.



René Magritte, *Les deux mystères*, 1966.

La cornice appoggiata al cavalletto indica chiaramente che si tratta di un quadro di un pittore esposto e denotato dalla medesima dicitura "*Ceci n'est pas une pipe*" che esplica e dà una direzione interpretativa, prontuario a un immaginario fruitore che ci si aspetta entri in scena sbucando improvvisamente dalla cornice reale e tangibile dell'opera. Eppure la scrittura infantile che non corrisponde all'effettivo titolo dell'opera, la purezza dell'immagine e dei colori ci fa pensare più che a un'opera d'arte in una galleria, a una lavagna in un'aula scolastica. Magritte vuole impartirci una lezione sull'ontologia dell'immagine e della parola. Tuttavia la maggior problematicità dell'interpretazione dell'opera è rappresentato dalla presenza di due pipe.

La questione insomma si complica come osserva acutamente Foucault: «Non bisognerebbe dire, piuttosto: due disegni della

medesima pipa? O anche, una pipa e il suo disegno; o ancora, due disegni rappresentanti ciascuno una pipa; oppure, due disegni di cui l'uno rappresenta una pipa e l'altro no; oppure, due disegni che non sono e non rappresentano né l'uno né l'altro delle pipe; oppure, un disegno che rappresenta non una pipa, ma un altro disegno che, questo sì, rappresenta una pipa? Sicché sono obbligato a chiedermi: a che cosa si riferisce la frase scritta sul quadro? Al disegno sotto il quale essa si trova immediatamente? [...] Ma forse la frase si riferisce [...] a quella pipa smisurata, fluttuante, ideale – semplice sogno o idea di una pipa.»⁹⁶

É vero ed evidente, le due opere non sono senza titolo, né si intitolano *Senza titolo*, ma ciò che interessa alla nostra argomentazione è esattamente il rapporto dialettico e la sua evoluzione attraverso le nuove sperimentazioni pittoriche tra immagine e parola, affrontati da Magritte e sondati e interrogati da Foucault.

L'arte di Magritte è semplice e volutamente riconoscibile, antimanierista, una figura e un testo che la enuncia, o meglio che enuncia la sua assenza. Non ci sono paradossi perché "*Ceci n'est pas une pipe*" è un'asserzione più che corretta dal momento che quella rappresentata non è una pipa reale, la didascalia assume allora la funzione di negare ciò che già si nega di per sé. La pipa non si può fumare, eppure entra in gioco la consuetudine abitudinaria di chiedersi "cos'è quell'immagine?". La risposta non può essere altra che "è una pipa", perché l'immagine raffigura indiscutibilmente una pipa; ma a questo punto entra in scena il paradosso, com'è possibile negare che quella raffigurata sia una pipa? Osserva Foucault: «Ciò che sconcerta è la necessità

⁹⁶ FOUCAULT M., *Questo non è una pipa*, Milano, Se, 1997, p. 17.

inevitabile di riferire il testo al disegno (come ci invitano a fare pronomi dimostrativo, il senso della parola pipa, la verosimiglianza dell'immagine) e l'impossibilità di definire il piano che permetterebbe di dire che l'asserzione è vera, falsa, contraddittoria.»⁹⁷

Foucault arriverà a riconoscere nella didascalia un calligramma che l'artista ha disfatto all'interno dell'opera⁹⁸. Ma ciò che interessa in questa sede è piuttosto l'analisi del rapporto immagine-parola e il riconoscimento del valore dato all'idea autoriale da parte di Magritte. Egli non dipinge estrosamente, la sua è un'arte aderente alla realtà, riconoscibile a prima vista, senza alcuna volontà di ricerca e sperimentazione espressiva, non importa l'indagine di mezzi espressivi innovativi e insondati, non ha alcun valore l'analisi del processo di creazione dell'opera che si pone al fruitore in una assoluta freddezza ed essenzialità.

⁹⁷ Ivi, p. 24.

⁹⁸ Foucault ipotizza nella didascalia "*ceci nes't pas une pipe*" l'esistenza di un calligramma segreto che Magritte ha disfatto all'interno dell'opera facendone perdere il valore tradizionale. In un calligramma, la disposizione dei segni verbali assume le sembianze dell'immagine a cui le parole si stanno riferendo, quindi testo e forma coincidono con la medesima cosa. L'opera si propone di sfatare l'antica convenzione platonica secondo cui il pregio di un lavoro artistico sia dato dal maggior avvicinamento al dato reale, alla *mimesis*. Ciò che Magritte fa è affermare che il rappresentato non è la realtà ma è solo per l'appunto una rappresentazione di essa. Sono rappresentazioni del pensiero dell'immagine, la pipa trasognata e fluttuante, e rappresentazioni delle parole che semplicemente denominano la pipa ma che non sono una pipa. Allora non è così scontato negare l'esistenza della pipa, perché l'immagine della pipa è bidimensionale, non può essere fumata, ma tantomeno le parole che enunciano una pipa e che essendo all'interno dell'opera sono esse stesse immagini non sono la pipa pur riferendosi a essa.

"Questo non è una pipa" è in riferimento al logos verbale, alla didascalia, non certo all'immagine della pipa che è invece facilmente riconoscibile. Le parole sono immagini, perché all'interno della cornice, ma non per questo la loro forma coincide con il contenuto enunciato. Allora non è vero che le immagini per riferirsi a qualcosa devono necessariamente imitarne le sembianze. La natura non deve essere conosciuta in questi termini, questa è una banalità, come banale è l'immagine della pipa e la concezione tradizionale secondo cui un'opera sia tale solo nel momento in cui sia ravvisabile nel mondo reale. Il calligramma ci dice insomma che pur riferendosi a una pipa, esso non lo è, dal momento che non ne assume le sembianze.

Ciò che conta sono solo l'idea e l'intenzionalità di colui che l'ha pensata e tradotta in raffigurazione, la logica della trasmissione delle immagini e il processo mentale sono allora i veri protagonisti della sua opera che diviene perciò la perfetta base fondante su cui sorgerà la concettualità artistica dei decenni successivi.

Il surrealista attraverso la sua opera si propone di ristrutturare e rinnovare i rapporti tra il *logos* verbale e l'immagine di un oggetto reale, indagarne varianti e distorcerne le relazioni comunemente accettate. L'immagine muta e identificabile, si mostra nella sua essenza e corrisponde alla didascalia che ha il compito di esplicarne il significato, e le istruzioni per l'uso. "Questo non è una pipa" trasforma tuttavia queste sue funzioni tradizionali e diviene un doppio paradosso dal momento che l'immagine non ha bisogno di un riferimento, un'enunciazione verbale perché facilmente riconoscibile da chiunque e perché non dà il suo nome anzi, lo nega.

Negare verbalmente la presenza della pipa che di fatto è presente nell'immagine e nella nostra percezione è un paradosso che ci pone nella condizione di dover interpretare in altro modo la didascalia che allora non si limita a darci una direttiva obbligata e univoca nell'interpretazione dell'opera, ma apre a variabili non altrettanto facilmente percettibili come invece ci appare l'immagine mimetica. L'arte contemporanea non è necessariamente verosimigliante e referenziale, non aderisce sempre alla realtà, né tantomeno alla scrittura, e se lo fa non necessariamente il suo senso è ravvisabile nel quotidiano. L'immagine è allora svincolata da ogni possibilità descrittiva attraverso il linguaggio verbale, perché l'idea si trasfigura sulla tela come un segno autonomo per cui dipingere non significa asserire l'esistenza di un qualcosa del mondo. «[Se] in un quadro

le parole sono della stessa sostanza delle immagini [allora] le immagini e le parole si vedono diversamente.»⁹⁹

Nel 1938 Magritte afferma che: «La creazione di nuovi oggetti; la trasformazione di oggetti noti, il mutamento di materia per certi oggetti: un cielo di legno, per esempio; l'uso delle parole associate alle immagini; la denominazione erronea di un'immagine; la messa in opera di idee suggerite da amici; la rappresentazione di certe visioni del dormiveglia furono a grandi linee i mezzi da me usati per costringere gli oggetti a diventare infine sensazionali. [...] I titoli sono scelti in modo tale da impedire anche di situare i miei quadri in una regione rassicurante che lo svolgimento automatico del pensiero potrebbe trovar loro allo scopo di sottovalutarne la portata. I titoli devono essere una protezione supplementare, destinata a scoraggiare qualsiasi tentativo di ridurre la vera poesia a un gioco senza conseguenze.»¹⁰⁰

Il titolo descrittivo e mimetico al significato non è necessario all'interpretazione dell'opera, spesso è una sua tautologia, perché l'idea è di per sé già espressa dall'immagine che basta per se stessa a trasmettere l'intenzionalità dell'*auctoritas*. Dopotutto afferma il surrealista «ci sono oggetti che possono fare a meno di un nome.»¹⁰¹

Torniamo infine alla dimensione concettuale dell'arte.

Lo spettatore dantianamente immaginato non è chiamato in causa non più nelle sue facoltà di percezione epidermica e sensoriale, non gli è più concesso un approccio meramente empatico di fronte ai valori estetici e materici dell'opera perché egli ora è messo alla prova intellettualmente. Quasi che egli non

⁹⁹ CORTENOVA G., *Magritte*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 1991, p. 10.

¹⁰⁰ Ivi, p. 9.

¹⁰¹ MAGRITTE R., *Scritti*, a cura di A. Blavier, vol. I, Milano, Abscondita, 2003, p. 58.

sia più solo fruitore e osservatore, o addirittura immobile spettatore in balia della molteplice ricezione nebulosa dei propri sensi, ma vero e proprio lettore dell'opera¹⁰². Concetti e pensieri sono precipui al risultato estetico, il carattere emozionale astratto e la metafora dell'oggetto trasfigurato sono superflui e devianti perché la riflessione non è più rivolta all'esterno, manca totalmente la referenzialità con un oggetto ravvisabile nel mondo esterno, ora l'arte deve riflettere su se stessa, sul processo mentale della sua indagine, tralasciando le finalità espressive e la ricerca di nuovi linguaggi creativi. Ciò che conta è la definizione che l'opera dà del mondo dell'arte, che si fa «struttura logica che definisce le proprie regole linguistiche»¹⁰³ attraverso l'analisi analitica della natura dei segni per sé stessi evitando ogni il riferimento all'esterno. L'arte concettuale è tautologia.

Allora la natura dell'opera d'arte «è determinata dalla relazione vincolante tra artista e fruitore, dunque da una condizione non-visiva.»¹⁰⁴ Tutti gli attributi fisico-materiali dell'opera sono marginali e irrilevanti all'indagine interpretativa dell'opera che in qualità di significato incorporato porta con essa e trasmette il concetto di arte e l'idea del suo autore. Allora sono l'*Artworld* e l'intenzionalità dell'artista le condizioni necessarie e sufficienti all'interpretazione ai lavori d'arte contemporanea concettuale. La conoscenza preliminare dell'idea, del contesto, degli aspetti della produzione dell'opera e della storia dell'artista sono gli unici

¹⁰² Non a caso la prima esposizione di opere concettuali tenutasi nel 1966 a New York si chiamò *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed* (Lavori disegni e altre cose visibili sulla carta non necessariamente create per essere viste). Per la prima volta viene demitizzata la figura dello spettatore mero ricettore di informazioni e stimoli sensoriali.

L'arte viene concentrata ai minimi termini. Il gallerista Seth Siegelaub, grande sostenitore di questo nuovo movimento, ideò nel 1968 *Xerox Book*, un vero e proprio manifesto, l'unica opera esposta in mostra: un libro di fotocopie nel quale vennero raccolti i lavori di sette artisti concettuali.

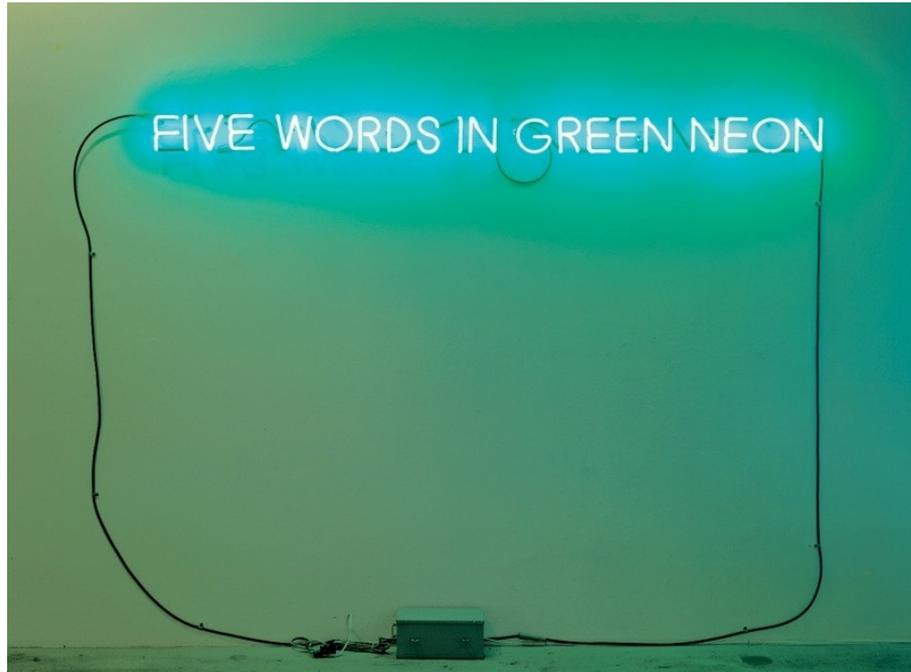
¹⁰³ BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *op. cit.*, p. 580.

¹⁰⁴ GIACOBBE L., *op. cit.*, p. 10.

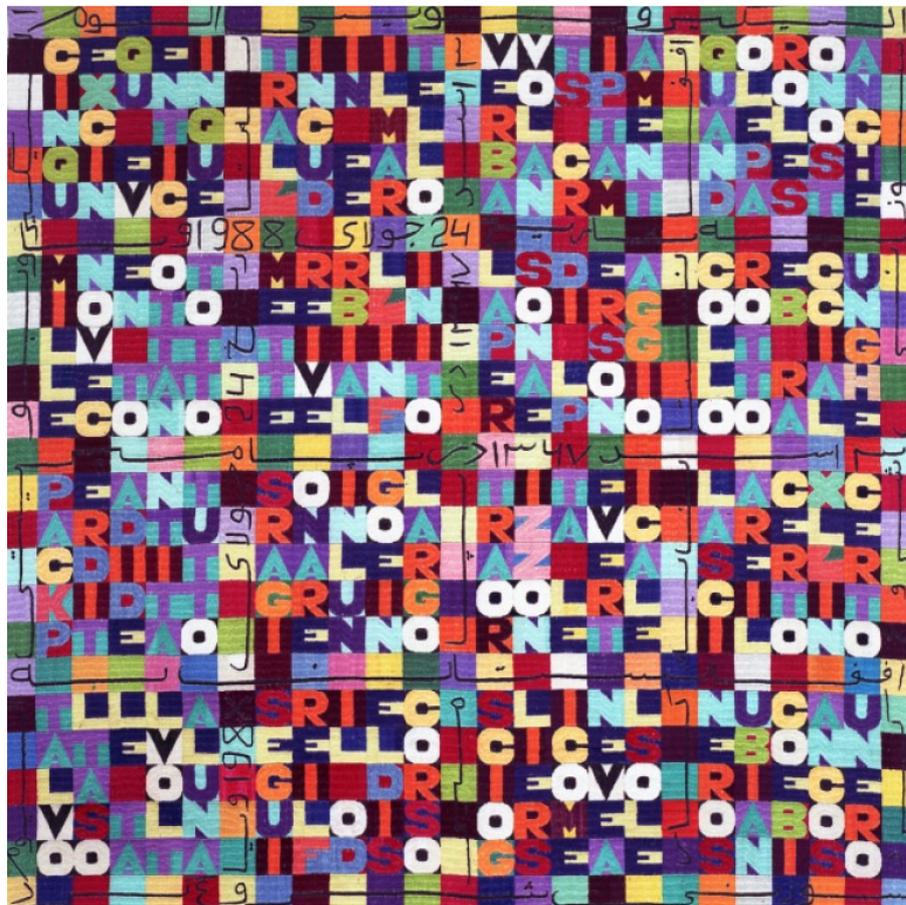
elementi atti discernere e riconoscere l'a-proposito-di incarnato e trasmesso dall'opera.

«É il mondo dell'arte (*Artworld*) che rende "arte" una cosa grazie a una rete di significati e di sensi che la "trasfigurano", trasferendola dalla dimensione dell'essere a quella del significare.»¹⁰⁵

¹⁰⁵ MARCHETTI L., *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, Milano, Edizioni AlboVersorio, 2009, p. 39.



Joseph Kosuth, *Untitled*, 1965.



Alighiero Boetti, *Senza titolo*, 1988.

AT PRESENT — TIME IS RELATIVE TO EXPECTATIONS — & — BASED UPON THE REAL TIME NEEDS OF THESE EXPECTATIONS

SIMULTANEOUS REALITIES (ERGO) TIME — PRECEDING THE HIERARCHY INVOLVED IN PARALLEL REALITIES THERE IS NO POSSIBILITY OF DETERMINING TIME & REMAINING ABSTRACT.

TIME IS:

PROCESS & DETERMINATION OF AN END IS ONLY SITE SPECIFIC

BOIL FOR 3 min.

IS IN RELATION TO THE RELATION TO THE LEVEL OF THE SEA

ESTHETIC FACTOR

SPEED IS OF THE ESSENCE

TIME & TIMELESSNESS IN NON-REPRESENTATIONAL ART.

ALL ART IS AN OBJECT

& ALL ART IS PRESENTATIONAL ALL PRESENTATIONAL PRESENTS.

MIRROR ON THE WALL

← ALL ART IS FIGURATIVE IF DIGNITY CAN BE FOUND IN WHATSOEVER IS FOUND TO FORM WHAT IS IN FRONT OF YOU.

WITH THE ASSUMPTION OF A MATERIAL REALITY — TEMPORALITY IN PERCEPTION

IT TAKES AS MUCH TIME AS IT TAKES

ARBITRARY TIME

TO PLOT A course IN RELATION TO THE SUN & STARS

BUT

AT ALL TIMES IT IS ARBITRARY

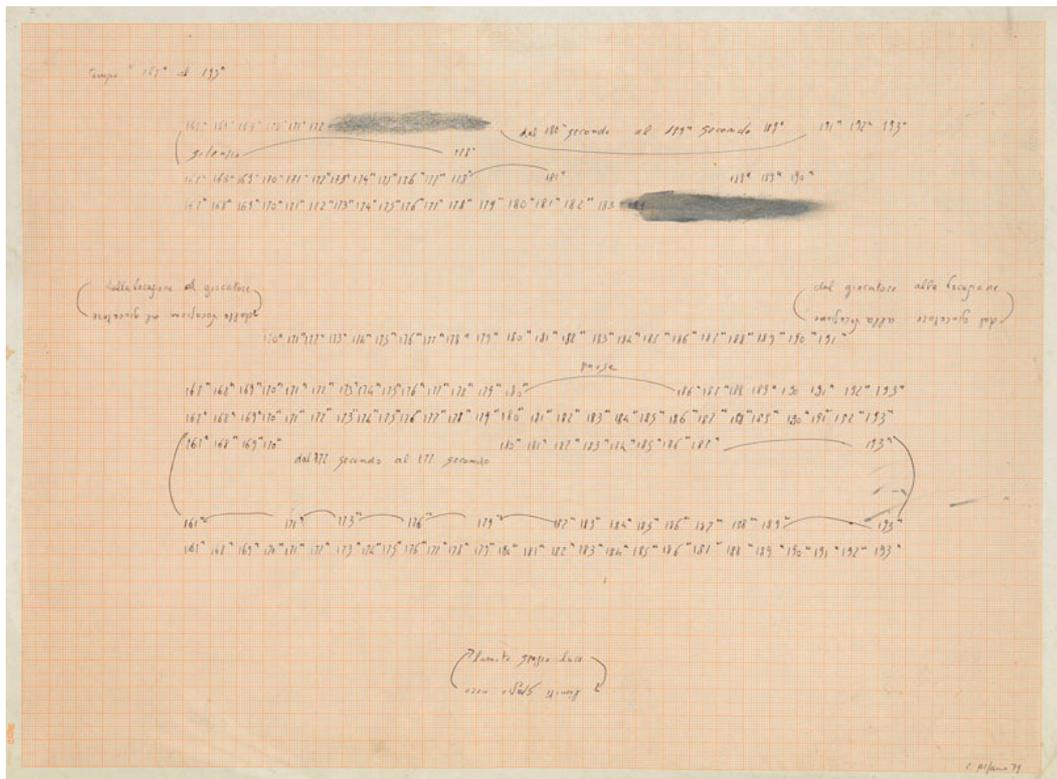
NOT BASED ON ANY KNOWLEDGE ABOUT TIME

Lawrence Weiner, *Untitled*, 2007.

1978c May 8, 1978, cum hampden - dear roy, thank you for your writing -
 and Roy - i do write you - no words no more - hope all is well -
 i do think of you - of walking in the streets in NYC

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
1. Judex Zahl in	2. Judex Zahl in	3. Judex Zahl in	4. I Zahl in	5. I Zahl in	6. I Zahl in	17. I Zahl in	18. I Zahl in	18. I Zahl in	19. I Zahl in	19. I Zahl in	20. I Zahl in	6. II Zahl in	7. II Zahl in	8. II Zahl in	9. II Zahl in	10. II Zahl in	11. II Zahl in
i do stand - sit - walk - think even no more - and still -																	
2. I Zahl in	3. I Zahl in	3. I Zahl in	4. I Zahl in	4. I Zahl in	5. I Zahl in	20. I Zahl in	21. I Zahl in	21. I Zahl in	22. I Zahl in	22. I Zahl in	23. I Zahl in	12. II Zahl in	13. II Zahl in	14. II Zahl in	15. II Zahl in	16. II Zahl in	17. II Zahl in
in NYC i did not write any more - though i could see it -																	
5. I Zahl in	6. I Zahl in	6. I Zahl in	7. I Zahl in	7. I Zahl in	8. I Zahl in	23. I Zahl in	24. I Zahl in	24. I Zahl in	25. I Zahl in	25. I Zahl in	26. I Zahl in	18. II Zahl in	19. II Zahl in	20. II Zahl in	21. II Zahl in	22. II Zahl in	23. II Zahl in
here i don't see it any more - but to write - there in NYC my																	
8. I Zahl in	9. I Zahl in	9. I Zahl in	10. I Zahl in	10. I Zahl in	11. I Zahl in	26. I Zahl in	27. I Zahl in	27. I Zahl in	28. I Zahl in	28. I Zahl in	29. I Zahl in	24. II Zahl in	25. II Zahl in	26. II Zahl in	27. II Zahl in	28. II Zahl in	29. II Zahl in
room was little - the city is - here - my rooms are big and																	
11. I Zahl in	12. I Zahl in	12. I Zahl in	13. I Zahl in	13. I Zahl in	14. I Zahl in	29. I Zahl in	30. I Zahl in	30. I Zahl in	31. I Zahl in	31. I Zahl in	Judex Zahl in	Judex Zahl in	1. II Zahl in	2. II Zahl in	3. II Zahl in	4. II Zahl in	5. II Zahl in
no city no more - hope to come back - all best - also too																	
14. I Zahl in	15. I Zahl in	15. I Zahl in	16. I Zahl in	16. I Zahl in	17. I Zahl in	Judex Zahl in	1. II Zahl in	2. II Zahl in	3. II Zahl in	4. II Zahl in	5. II Zahl in	6. II Zahl in	7. II Zahl in	8. II Zahl in	9. II Zahl in	10. II Zahl in	11. II Zahl in
claudia - love - name -																	

Hanne Dabroven, Untitled, 1978.



Carlo Alfano, Untitled, 1979.



Robert Barry, *Untitled*, 1989

Capitolo 5

GEHLEN, LA PAROLA E L' IMMAGINE

**Una teoria sull'astrazione e la sua lotta contro i limiti
dell'enunciabile e del riconoscibile**

«Forse gioca ancora un ruolo forte il perdurante predominio della lettera sull'icona, della significazione scritta del pensiero astratto sull'immagine, e in generale del modello logofonocentrico [...] [e dell'] effetto ipnotico esercitato dalla parola e dalla scrittura»¹⁰⁶. Questa presa di posizione è simile alla distanza assunta da Foucault contrario al perdurante logocentrismo e ai suoi effetti di potere sullo spirito e sulla conoscenza, e in questo senso oltre a far rientrare tutte quelle forme nobili, tradizionali e aventi legittimo diritto di *status* di opera, ma possiamo estenderla anche alla facoltà esplicativa e condizionatrice del titolo.

Prima di affrontare nello specifico il significato dell'elemento del titolo in arte iniziamo riprendendo quelle che Arnold Gehlen riconosce in *Quadri d'epoca* come le tre fasi evolutive che segnarono lo sviluppo della storia dell'arte.

In principio, dopo le forme d'arte classica fu l'arte ideale, legata all'epoca feudale e del primo Rinascimento, le cui ultime testimonianze si protrassero con la tipologia del ritratto storico sino al XIX secolo. Essa si caratterizza per l'inscindibile connessione ai dogmi condivisi dalla società del potere spirituale e del potere temporale. È l'arte religiosa, mitologica e simbolica, di papi e sovrani, i cui riferimenti iconografici e iconologici sono esterni, extrartistici e riconoscibili dai membri della comunità proprio perché appartengono a verità e leggi divulgate e incontestabili in quanto aderenti alla realtà e che smuovono la nostra capacità di intuizione e riconoscimento. È un'arte intuitiva che presuppone l'esistenza di un sapere preliminare e di un bagaglio culturale preesistente alla fruizione che guidano nel riconoscimento dei suoi valori prettamente morali e di

¹⁰⁶ CARBONI M., *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del Novecento*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 16.

educazione delle coscienze. Si tratta di immagini assolutamente narrative e razionali.

In seconda istanza, l'arte realistica connotò l'iconografia tra la metà del XVI secolo sino alle sperimentazioni picassiane e seguì l'ascesa e le sorti della borghesia e dell'epoca capitalistica. Ora protagonista in arte è la natura e sufficiente è il suo riconoscimento percettivo, non è fondamentale possedere un bagaglio di conoscenze extrartistico acquisito e preventivo per riconoscere una veduta o una natura morta poiché i suoi elementi sono identificabili a colpo d'occhio. L'immagine artistica si libera dai dogmi ideali e si fa mera scopritrice del dato naturale, diviene indagine empirica, cosicché la scienza si intreccia alla pittura. Cadono quei valori educativi e moralistici, di guida delle coscienze perché l'arte non è più istituzionalizzata ma è divenuta un fatto privato e individuale e nasce l'assunto dell'arte per l'arte.

Tocca ora alla fase inaugurata dall'opera di Seraut, la *peinture conceptuelle*, un periodo in cui non basta più la radicata idea della critica secondo cui con l'iniziale perdita di chiarezza e nitidezza, oggettualità e referenzialità dell'opera, siano necessariamente da attribuirsi a un'ascesa della soggettività dell'artista, all'opera intesa come uno spazio di psicanalisi, di riflessione cosciente e introspezione. Perché ora l'arte si avvia alla sperimentazione, inizia quel processo di slittamento di livello per cui non parla più palesemente, ma si manifesta nel nostro inconscio e comunica attraverso un sistema di idiomi incomprensibili eppure più diretti all'interiorità, senza passare cioè attraverso quei filtri depuratori e modificatori del nostro bagaglio razionale di conoscenze acquisite. Al fruitore inizia a essere richiesto uno sforzo mentale in più, non bastano più

l'intuizione ottica e il riconoscimento predisposto e immediato dell'oggetto.

Gehlen arriva allora all'ultima fase, quella più contemporanea e post-borghese: la pittura astratta. Con essa avviene la definitiva eliminazione dell'immagine percettivamente riconoscibile, diviene pura forma, pura linea e puro colore. Nulla si rifà alla realtà esterna, più nulla è riconoscibile all'interno dell'opera perché ora si riferisce solo alla sua soggettività, essa si relazione in primis con se stessa scalzando di fatto la tradizionale concezione imitativa dell'arte risalente, ricordiamo ancora una volta, alla secolare riflessione platonica. «Ora, se cade l'oggetto cade anche, kantianamente il concetto. Quelle che ci propone la pittura astratta sono "immagini senza concetto" [...], caratterizzate da uno strato puramente ottico che risulta, aggiunge con troppa sicurezza Gehlen, "accessibile senza pensare" [...]. L'atto del riconoscere fa tutt'uno con l'identificazione oggettuale, e "costituisce una prestazione assolutamente fondamentale della coscienza".»¹⁰⁷

Gehlen allora scioglie la questione su che basi sia possibile la fruizione e l'effettiva comprensione e identificazione oggettuale dell'arte astratta in assenza di un sostrato conoscitivo extrartistico e spiega come la non referenzialità e la complessità dell'astrattismo siano in realtà aggirate da un sistema inconscio di riconoscimento e intuizione ottica della mente e dell'occhio, come se quest'ultimo avesse una propria «razionalità intrinseca [...], non discorsiva e illuminata dalla psicologia della forma, pre-linguistica dunque pre-concettuale e pre-oggettuale»¹⁰⁸ che opera al di sotto della coscienza, della percezione sensibile, della logica, della volontà e del raziocinio.

¹⁰⁷ Ivi, p. 153.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

Merita ricordare come il valore assoluto conferito all'elemento estetico, il considerare forme e colori a prescindere dalla mimesi dell'oggetto reale resero altresì possibile la comprensione e la rivalutazione delle forme d'arte più remote, arcaiche, addirittura quelle preistoriche con le loro immagini deformate sulle quali viene ora rivolta un inedito interesse artistico. Arti insomma tradizionalmente ritenute stranezze curiose, incomprensibili e dunque prive di valore estetico. Sotto a una nuova luce vennero ripensati i disegni di pazzi e bambini. «Ciò che un tempo era considerato orripilante, era ora visto come forma ed espressione pura, a dimostrazione che in arte la sensibilità e le idee sono prioritarie rispetto agli oggetti rappresentati.»¹⁰⁹

Citiamo ancora Gehlen.

«Un quadro astratto, attraverso titoli come *Dreizehn Rechtecke* [Tredici angoli retti] (Kandinsky), *Composition noir et jaune* (Sam Francis) oppure *Untitled* (Lewis Stein), non diventa perciò più comunicativo. Per contro l'intelletto desidera identificare ritratti o paesaggi: ecco Descartes dipinto da Frans Hals, ecco la veduta di Dordrecht dipinta da A. Cuyp. In ultimo proviamo a immaginare di trovarci, alla Farnesina, davanti a *Le nozze di Alessandro e di Rossana*, l'affresco del Sodoma. Anche con una simile informazione, non si sa ancora molto: chi era infatti Rossana? E che cosa significa l'uomo seminudo che compie con la mano un gesto di ammonimento, di rifiuto, ed al quale un torciere mette la mano sulla spalla? In proposito si deve aver letto Curzio Rufo, e ciò lo si poteva certo dare per scontato nella cerchia dei Chigi e dei Farnese entro la quale quest'immagine è nata.»¹¹⁰

¹⁰⁹ DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C., *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁰ GEHLEN A., *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, a cura di G. Carchia, Napoli, Guida editori, 1989, p. 19.

Se l'arte ideale e, anche se con iconografie e intenzionalità differenti, quella realistica, affidandosi alle conoscenze pregresse del fruitore, sono immediatamente riconoscibili e comprensibili nella loro forma esteriore e nel loro messaggio intrinseco, lo stesso non possiamo dunque dire per l'arte contemporanea. In particolar riferimento alle prime due fasi storiche esse si basano sulla collaborazione tra percezione ottica e sapere interiorizzato del fruitore che lo guidano nell'intuizione dell'oggetto e della sua comprensione, allora è logico supporre un parallelo tra pittura e scrittura, anch'essa riconoscibile e accessibile attraverso il lavoro congiunto di organo sensoriale e conoscenze pregresse soggettive e variabili *ad personam*.

Gehlen ricorda come già nell'antichità iscrizioni e *tituli* venissero apposti all'interno delle opere mitologiche¹¹¹ e religiose con intento connotativo ma anche divulgativo ed educativo nei confronti del pubblico. Basti pensare all'indicazione dei nomi dei Santi raffigurati nei mosaici dei primi cristiani, o ancora precedente, la specificazione dell'appellativo degli eroi raffigurati sui suppellettili del mondo greco e romano. Indicazioni chiaramente denotate dall'intento di dare il buon esempio rappresentato da quel personaggio mitologico o religioso e che il fruitore avrebbe dovuto cogliere con spirito di emulazione. Tra il medioevo e il Rinascimento tipiche sono all'interno delle opere pittoriche banderuole, libri, stemmi, cornici zeppe di iscrizioni oggi per la maggior parte delle volte, di complessa decifrazione o se non impossibile ai non addetti ai lavori, ma affatto oscure e ignote ai contemporanei. Almeno sino all'arte Barocca qualsiasi oggetto artistico, di qualsiasi natura, dall'affresco al tappeto e

¹¹¹ Ricordiamo come già Pausania nella sua opera *Descrizione della Grecia* indicasse nell'antica Cassa di Kypselos del VI secolo l'utilizzo della scrittura a fini connotativi e descrittivi delle rappresentazioni mitologiche intagliate nel legno della cassapanca.

dalle pale votive alle tele, veniva fregiato di legende e titoli esplicativi che contribuivano ad aumentare anche il significato stesso dell'immagine.

Manteniamo la suddivisione delle fasi della storia dell'arte teorizzata da Gehlen.

Abbiamo dunque detto che l'apposizione di un *titulus* o di un'iscrizione nell'antichità e in quella che Gehlen definisce arte ideale ricoprì una funzione di maggior significazione erudita, di riconoscimento e insegnamento del messaggio e dell'esempio, ma non dimentichiamo anche che la parola scritta possiede intrinsecamente la facoltà di attribuire un carattere di autorevolezza monumentale, un'aura di ufficialità a quell'immagine che viene dunque legittimata nella sua essenza e nel suo messaggio più o meno velato, più o meno erudito ma sempre ravvisabile.

Pensiamo per un attimo in questo senso alle opere del Vittore Carpaccio, l'artista erudito e narratore per eccellenza, e prendiamo a esempio il ciclo delle *Storie di santo Stefano* e in particolar modo il terzo telero raffigurante la *Disputa di santo Stefano con i savi ebrei* datato al 1514.



Vittore Carpaccio, *La disputa di santo Stefano con i savi ebrei*, 1514.

Il telero illustra la disputa sostenuta da Stefano, primo martire della cristianità, davanti alla platea di dottori ebrei nel Sinedrio di Gerusalemme. Egli sta enumerando sulle dita gli argomenti della sua requisitoria contro la superbia e l'ignoranza del popolo ebraico di fronte ai confratelli veneziani appartenenti alla Scuola professionale dei tagliapietra dedicata al protomartire. Essi sono infatti ritratti all'interno dell'opera e dunque si assumono platealmente la responsabilità del messaggio antiebraico contenuto nell'intero ciclo e che trova le radici nella contemporaneità: una feroce propaganda contro gli ebrei sostenuta dai patrizi veneziani e dal Clero e che porterà alla sottrazione forzata delle loro ricchezze e alla reclusione all'interno del Ghetto. Sostenuto e «circondato dai confratelli [...]

Stefano schianta con la logica della Parola i riferimenti libreschi dei savi ebrei.»¹¹² È proprio il testo appoggiato alla pedana del Sinedrio in basso a sinistra quello che ci interessa. Esso non è aperto su una pagina casuale, e non casualmente rivolge al pubblico la scritta "INSA 57" ovvero "IN SA(P) 5.7" riferita al Libro della Sapienza, un commentario cristiano al libro veterotestamentario della Sapienza censurato invece nel testo biblico ebraico. Quasi fosse un commento retorico scritto a sostegno delle parole di Stefano che sta accusando il popolo ebraico di aver abbandonato la via della verità per la superbia e la perdizione. Gentili ne riporta una traduzione volgare: «[...] la pagina ci rimanda al capitolo 5, versetto 7 [...]. Perhò noi habiamo errato dala via dela verità, et el lume dela iustitia non resplendette in noi, et a noi non è nasciuto el sole dela intelligentia. Siamo afflicti nela via dela iniquità et dela perditione, et siamo andati per le difficili vie, et habiamo ignorato la via del Signor. A noi che ha giovato la superbia?»¹¹³

Elementi su cui è realmente focalizzato il passo del testo biblico presentato in primo piano come monito, indizio, condizionamento interpretativo e insegnamento al fruitore contemplante.

Tale riferimento erudito è insomma un tipico esempio appartenente a quella fase ideale concepita da Gehlen in cui il significato dell'opera è chiaramente riconoscibile nella stessa e ravvisabile all'interno del proprio bagaglio culturale.

Nel corso dell'arte borghese, realistica, muta il messaggio da comunicare, non si tratta più di dar forma e colore a contenuti ideali, mitologici e religiosi, ma ora protagonista è la natura, è ciò che circonda l'uomo nel mondo, la realtà delle cose ed è

¹¹² GENTILI A., *Carpaccio*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 1996, p. 42.

¹¹³ GENTILI A., *I teleri per la scuola di Santo Stefano*, in A. Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 136.

allora che l'iscrizione interna alle opere scompare, come scompaiono le sentenze erudite e la forma verbale esce dalla cornice. La scrittura si eclissa e scompare dall'immagine proprio perché ora basta un'indicazione come "Natura morta" affinché il fruitore comprenda e riconosca con un colpo d'occhio a cosa si riferisca l'opera. Lo spettatore è ora partecipe della realtà che lo circonda e per questo è vicino all'artista anch'egli facente parte dello stesso mondo. Una specie di comunione concettuale e visiva tra i due protagonisti dell'arte. In un'epoca in cui «l'arte trovava il suo sistema di riferimento nella natura, nel mondo immanente [...], era ovvio che l'immagine volesse raffigurare un qualcosa di reale, ed è noto a quali esigenze di precisione e fedeltà della rappresentazione obbedissero gli artisti in rapporto così a sé stessi come al pubblico.»¹¹⁴

Qualora però la comprensione ottico-connotativa, la percezione immediata non bastasse al riconoscimento del contenuto della tela, ad esempio come nel caso delle vedute, delle finzioni narrative o dei ritratti, allora si faceva necessaria una specificazione di quel luogo o di quel personaggio attraverso l'indicazione dei nomi indicati all'interno dei titoli dell'immagine. Era insomma fondamentale dare un nome specifico all'immagine anche se il fruitore ne riconosceva perfettamente il modello iconografico. I titoli allora non erano più connotati come prolisse e colte legende esplicative ma, come già accennato, sentenze descrittive poste al di fuori dell'opera, in forma più diretta e meno minuziosa. Questi titoli si limitavano insomma a nominare l'oggetto della rappresentazione perché esso si riferiva alla nuda realtà e non aveva bisogno di ulteriori specificazioni. L'arte, pur

¹¹⁴ GEHLEN A., *op. cit.*, p. 90.

nella sua individuale e personale rappresentazione della realtà¹¹⁵, di concetti, deve rispondere alla legge dell'identificabilità immediata, del riconoscere percettivamente con un colpo d'occhio. «Intuizione e concetto sono fusi e ciò che li tiene insieme è il riconoscere.»¹¹⁶

Nel corso della contemporaneità, dalla *peinture conceptuelle* alla pittura astratta, sparisce l'oggetto aderente alla realtà, cade il concetto e l'immediatezza dell'identificazione e della nominabilità. L'arte non guarda più al mondo esterno ma si rivolge ora alla soggettività, al pensiero, all'io individuale e con essi inizia a sperimentare nuove forme divenendo incomunicabile già a partire dalle ultime opere magmatiche degli impressionisti per poi deflagrare con l'esperienza delle deformazioni del cubismo. Gli artisti non si limitano alla mimesi della realtà perché ora traducono in linee, forme e colori la loro intima percezione della realtà, sino all'astrattismo in cui non abbiamo più nemmeno la deformazione dell'oggetto che a questo punto svanisce.

Viene a mancare il riconoscimento, si insinua il dubbio e aumenta l'insicurezza del pubblico.

Diventa allora nuovamente necessaria e permanente la necessità di accostare all'immagine un supporto connotativo in forma scritta, un commento, un'esplicazione chiara o magari anche un'indicazione fuorviante e non corrispondente all'oggetto rappresentato, un titolo o la dicitura Senza titolo che già di per sé è un titolo apposto e imposto dall'artista che dunque non lascia totale libertà di interpretazione e anzi asserisce a chiare

¹¹⁵ Sempre Gehlen riflette su tale soggettività della rappresentazione del dato reale e chiarisce che pur individuando immediatamente l'oggetto rappresentato ciò che rimane oscuro al fruitore semplice e spesso anche agli addetti ai lavori sono le scelte individuali che l'artista fa. Noi riconosciamo la natura tropicale dei quadri di Gauguin ma non avendo lo stesso grado di percezione e non essendo mai stati a Tahiti non possiamo dare una spiegazione ad esempio alla scelta dell'intensità di colori utilizzati.

¹¹⁶ GEHLEN A., *op. cit.*, p. 91.

lettere la necessità di costringere il fruitore a quella intuizione più profonda che Gehlen riconosce quale fondamento nel messaggio dell'arte concettuale e astratta. L'autore lascia libertà di interpretazione ma obbliga alla riflessione. La parola diviene così nuovamente fondamentale mediatrice tra l'immagine, l'oggetto e il concetto e diviene un presupposto imprescindibile per la loro comprensione e interpretazione.

Se nell'arte borghese il titolo dava un nome all'oggetto tradotto sulla tela dalla realtà, ora il titolo si riferisce piuttosto all'effetto suscitato dall'opera, a un'atmosfera, all'aura, alla percezione soggettiva dell'artista e definisce l'immagine stessa non il rappresentato.

Deviamo brevemente dalla questione e riflettiamo sulla necessità retorica di dare un significato attraverso il commento, sulla specificazione verbale apposta accanto all'opera. Possiamo applicare lo stesso ragionamento compiuto per l'elemento del titolo, all'inarrestabile sviluppo di tutta quella poderosa letteratura artistica nata attorno al mondo dell'arte nel corso del '900. Se la letteratura artistica precedente aveva obiettivi diversi e sostanzialmente di ordine biografico, e non si è mai posta simili questioni di supporto alla comprensione dal momento che l'arte era sostanzialmente accessibile; ora fioriscono commenti, teorie, manifesti, critiche, *brochure* di esposizioni ed eventi, biografie, conferenze, valutazioni critiche. Tutti parlano di arte al di là delle loro competenze, ognuno può dare spiegazioni e giudizi. L'arte ha affiancato all'esperienza ottico percettiva, la sfera della retorica che accompagna e condiziona nella comprensione e nell'interpretazione. Se l'immagine di per sé non dice nulla nell'immediato, allora viene verbalizzata, viene racchiusa in parole spesso vuote, fuorvianti e

non rispettose della soggettività dell'artista o della sua volontà di lasciare libertà nell'approccio conoscitivo del pubblico.

Interessante la visione ancora una volta di Gehlen a proposito di tale moda contemporanea: «il commento medio fornisce un ponte retorico che procura al contemplante la persuasione che la sua impressione del quadro, qualunque essa sia, sia giustificata entro una cornice di idee circa il significato dell'arte; in questo senso, effettivamente, il commento fa parte in maniera essenziale di quest'arte.»¹¹⁷ Ovvero dal momento che tradizionalmente è assodato pensare che l'arte debba avere necessariamente un significato, il commento ne assicura la comprensione. La domanda da porsi è allora: ma è veramente giusto pensare che l'arte debba per forza significare qualcosa? È giusto chiedersi "che cosa vuol dire quest'opera"?

E allora tornando alla riflessione principale è giusto pensare che sotto al titolo *Senza titolo* si celi ineluttabilmente un significato? O se esso adduca realmente a una mancanza di significato o di concetto per dirla gehlenianamente? E se così fosse, se realmente l'intenzione dell'artista è la libertà interpretativa, quindi il non lasciare l'indicazione di un'unica e unidirezionale via di riflessione e di significazione dell'opera, perché non si è limitato a non dare un titolo e ha apposto *Untitled* invece di lasciar decadere anche questa minima e vaga possibilità di appiglio e di direttiva interpretativa?

La traducibilità verbale del contenuto, siano essi titoli, commenti, dichiarazioni dell'artista o disquisizioni critiche, postume o contemporanee, è da considerarsi come un ponte che collega l'arte contemporanea all'arte tradizionale, l'ultimo legame con il passato, ed è assolutamente paradossale che tale relazione sia

¹¹⁷ Ivi, p. 92.

voluta strenuamente dal fruitore più o meno addetto ai lavori e non tanto dell'artista che invece riuscì con difficoltà a conquistare una propria indipendenza iconologica e iconografica pena il sostanziale rifiuto e incomprendimento pubblica. Tanto più tale grado di incomunicabilità e perdita di significato ha investito il mondo dell'arte dopo l'impressionismo e tanto più è fiorita una invadente attività retorica attorno all'immagine. Tanto più l'arte si è liberata dai dogmi del passato, dalla sua natura educativa, didattica ed emulativa, tanto più la sua forzata verbalizzazione l'ha riportata all'interno della tradizione, l'ha ricollegata pretestuosamente a un supposto modello riferibile alla realtà, verbalmente enunciabile e ne ha preteso la spiegazione e l'insegnamento dei significati reconditi che essa doveva necessariamente possedere.

Bonami dichiara che «i predicatori dell'arte trasformano l'opera in una divinità, ci fanno sentire inadeguati al suo cospetto, ma ci rassicurano che, per loro tramite, riusciremo ad avvicinarci almeno un po' ad essa. Del servizio siamo loro profondamente grati. Io ho un'idea più luterana dell'arte, ossia penso che a essa ci si debba accostare da soli, se veramente ci interessa.»¹¹⁸

Innanzitutto Gehlen osserva acutamente come spesso la critica per superare l'incomunicabilità iconica e semantica dell'arte contemporanea si sia servita di metafore, comparazioni, analogie, associazioni, rinviando spesso a paragoni con l'arte del passato, con la vecchia natura creando immediatamente un'equivalenza con l'oggetto smarrito, il più delle volte attraverso collegamenti rocamboleschi e azzardati, o addirittura confrontandola alla preistoria, a concetti di matematica, di fisica (l'opera come la scoperta della quarta dimensione data

¹¹⁸ BONAMI F., *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori Editore, 2009, p. 8.

dall'unione tra tempo e spazio, sostanza ed energia derivate dalla teoria dei quanti di Einstein, le esplosioni cromatiche di Pollock vennero spesso associate all'energia nucleare) o di antropologia. È il caso dei raffronti di Picasso con l'arte africana, oppure Mirò e de Chirico all'arte arcaica australiana, o ancora Braque e Manet ai geroglifici sumeri e precolombiani; pretendendo di intravedere nelle loro opere una pretesa evoluzione artistica e psicologica dell'intera storia umana. Altri intravedono nell'arte un ponte tra uomo e cosmo in cui il genio diviene artefice di questa unione attraverso le sue opere dalla forte carica esistenziale e drammatica, cosmica e metafisica. Parole apocalittiche, immagini di artisti romantici minacciati dalla società, schiacciati dal peso inarrestabile della loro esistenza, in una costante ricerca di riferimenti extrartistici.

«Intorno alle arti si è sempre mantenuta una certa aura di fantasia e, del resto, il pubblico proprio qui vuol mettere in salvo la sua nostalgia di mistero, al riparo dalla realtà che è diventata ampiamente perspicua.»¹¹⁹

Gehlen precisa ovviamente di non voler «ridurre con simili riflessioni l'arte a bagatella»¹²⁰ o che la pittura e la scultura contemporanee si esauriscano nel decorativismo o in un nuova arte manieristica, ma intende attraverso esse porre nuova luce sull'esonero, sull'estromissione del dato oggettivo e reale, sulla non referenzialità e la soggettività quali sistemi di riferimento che permettono la nascita di modalità di percezione sensoriale, sentimenti ed emozioni tradizionalmente rifuggite. L'arte ci proietta all'esterno di essa presentandoci mondi nuovi, o gli stessi mondi ma percepiti nella loro essenza, nella loro verità per dirla in termini heideggeriani, e non più solo nella loro mera

¹¹⁹ GEHLEN A., *op. cit.*, p. 263.

¹²⁰ *Ibidem.*

tangibilità mimetica. «In tal senso, l'arte non fa che fornirci la libera, compiuta elaborazione formale del nostro effettivo, quotidiano stato di coscienza, l'elaborazione cioè di una tensione superficiale, di un'eccitazione dovuta all'esterno, di un captare per antenne, ma alla perfezione, ciò di cui essa [...] non fa a meno.»¹²¹

Alla luce di quanto detto, il problema sostanziale sta allora in una perdurante concezione passatista dell'atto percettivo dell'immagine artistica nuova e astratta. Le vecchie abitudini estetiche ci portano a una percezione dell'arte deviata, come se essa debba necessariamente rappresentare qualcosa di reale, come se essa debba significare qualcosa. In realtà di fronte a questa perdita dell'oggetto-concetto noi dobbiamo iniziare a «conseguire attraverso l'occhio una essenziale inquietudine della riflessione [che] è l'equivalente proprio del significato»¹²². Abbandonare commenti, tralasciare il valore interpretativo assegnato tradizionalmente al titolo e rimettere all'individualità del fruitore contemplante la capacità di discernere, di commentare, di assegnare un nome. Riflettere insomma soggettivamente sull'esperienza e fruire liberamente senza indirizzi di pensiero. I fenomeni del titolo *Senza titolo*, o del titolo forviante, incomprensibile e dissociato dal contenuto dell'opera nascono proprio in funzione di tale libertà interpretativa, sono rivendicazioni delle abitudini e degli automatismi interpretativi del passato.

L'immagine concettuale e astratta divenuta esclusiva e indipendente nei confronti della realtà, abbandonando il millenario ruolo di mimesi della natura, riferendosi a se stessa o ad aspetti reconditi e insondati della realtà e dell'interiorità

¹²¹ Ivi, pp. 263-264.

¹²² Ivi, p. 94.

dell'artista, non rinviando ad altro al di fuori di se che sia logicamente e facilmente individuabile e riconoscibile, abbandonando concezioni e modi d'essere e d'esprimere comunemente accettati, sperimentando con elementi sconosciuti o esecrati sino alle soglie della contemporaneità come la percezione personale, la soggettività, la psicologia, la coscienza, la riflessione e la valutazione del mondo circostante, fanno sì che l'arte voglia trasmettere esclusivamente il pensiero in essa contenuto, al massimo attraverso l'apposizione di un titolo che non è più dunque da considerarsi come un' imprescindibile *conditio sine qua non* dell'opera d'arte. Il titolo svanisce allo svanire del significato monodirezionale, e il titolo *Senza titolo* si connota allora come un paradosso: esso è sì titolo tradizionalmente inteso, ovvero parola scritta che accompagna l'immagine, ma allo stesso tempo non è significativa, non racchiude e non esplica la presenza di un concetto contenuto nell'immagine, è retorica vuota e deviante ma piena di altri significati che non appartengono più alla sfera culturale o erudita, o alla mera indicazione e denominazione del rappresentato, perché essa è ora emblema di libertà, di interpretazione non più unidirezionale, di scelta, di discernimento e di pensiero autonomo e personale. «Nell'arte si esibiscono esemplarmente diversi modi in cui ci orientiamo nel mondo, in cui tentiamo di dare senso alla nostra esperienza in esso.»¹²³

¹²³ VELOTTI S., *op. cit.*, p. 61.

Capitolo 6

ASTRAZIONE E COMPARSA DEL FENOMENO DEL *SENZA* ***TITOLO***

La rinuncia al nome e l'interpretazione sensoriale

«L'arte delle avanguardie non pone il problema della Bellezza. [...] La provocazione avanguardistica viola tutti i canoni estetici sino a questo momento rispettati. L'arte non si pone più di fornire un'immagine della Bellezza naturale, né vuole procurare il pacifico piacere della contemplazione di forme armoniche. Al contrario, essa vuole insegnare a interpretare il mondo con occhi diversi.»¹²⁴

Kandinsky e il movimento del Cavaliere azzurro polverizzarono il postulato del bello estetico, unico elemento di discernimento dell'arte del passato, teorizzando all'inizio del '900 l'esistenza di due tipi di bellezze: l'una esteriore e convenzionale, tradizionalmente intesa, e l'altra interiore astrattamente intesa che scaturiva dalle necessità interiori dell'uomo, rinunciando di fatto all'esteriorità e al mimetismo della norma comunemente legittimata in seno al giudizio artistico. Se l'uomo contemporaneo era rivolto consuetamente alla bellezza esteriore, trovando brutta e disdicevole quella interiore, l'arte si pose il doveroso compito di utilizzare qualsiasi mezzo espressivo concesso per arrivare alla pura espressione dell'Io, e rivelarne l'ignota bellezza.

Pensiamo a *Senza titolo (primo acquerello astratto)* di Vassilij Kandinsky.

¹²⁴ ECO U., *La bellezza dei media*, in *Storia della bellezza*, a cura di U. Eco, Bompiani Torinese, Bompiani 2004, p. 415.



Wassilij Kandinsky, *Senza titolo (primo acquerello astratto)*, 1910.

«Ecco, dunque, qualcuno che trova una lingua, per se soltanto, la quale appare tanto logica e chiara che egli inizia a fare con essa comunicazioni. Gli altri non capiscono una sola parola, ma certuni si sentono afferrati nel più profondo dei modi, poiché sperano che, alla fine, il mistero possa diventare percepibile coi sensi; in maniera profana, e tuttavia circondata dall'aura; in maniera privata, e tuttavia dotata di validità pubblica. Essi comprendono quella lingua a loro modo.»¹²⁵

Datata al 1910, essa fu l'opera che segnò concretamente la nascita dell'astrattismo. Kandinsky fu il primo artista nella storia dell'arte ad intitolare i suoi lavori *Senza Titolo*. L'oggetto della rappresentazione non era più da decenni connotata da elementi prettamente storici e rintracciabili nella realtà, luoghi o individui trascritti dal mondo, ma Kandinsky decretò e ufficializzò con la

¹²⁵ GEHLEN A., *op. cit.*, p. 196.

sua opera la legittimità di questo abbandono della storicità e donò status d'arte ai valori prettamente artistici quali colori, linee e forme, alla creatività, alla soggettività e alla spiritualità e al misticismo della creazione e della fruizione artistica.

Le forme naturali vennero sentite come limiti, pericoli di cristallizzazione dell'immagine che ostacolavano la libera espressione secondo il libero gioco del principio della necessità interiore. Esse vennero allora sostituite dall'oggettività delle forme attraverso le quali fu possibile costruire la composizione finalmente svincolata dalla *mimesis*.

Ora ci troviamo davanti a pura composizione, colori e linee divengono linguaggio puro assumendo valori emozionali e spirituali, vocabolario creativo, non più imitativo. «Queste opere sembravano riprodurre direttamente sulla tela lo stesso processo realizzativo e ideativo; la pura forma, prima oscurata da un contenuto estraneo, veniva ora liberata, e la si poteva percepire direttamente.»¹²⁶

L'opera si presenta senza alcun grado di spazialità e temporalità, invasa unicamente da segni neri e macchie di colore deformi disposte secondo un'improvvisazione dettata dalla propria volontà interiore, dai propri stati d'animo. Essa rifiuta qualsiasi modalità di lettura uniforme e logica, la si può osservare iniziando da qualsiasi punto e ricollegando le forme irriconoscibili muovendo dalla logica narrativa della propria individualità. «La terza dimensione non è più la profondità, la creazione di uno spazio abitabile, ma coincide con lo spazio psichico [...]. Se potessimo guardare dentro la nostra psiche probabilmente vedremmo qualcosa del genere: idee in formazione, pensieri confusi che lentamente prendono consistenza, rimandi, richiami,

¹²⁶ DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C., *op. cit.*, p. 21.

turbe che diventano turbini, ghirigori, scarabocchi... Una sorta di fucina della mente.»¹²⁷

Eppure i lavori di Kandinsky non sono opere dettate da una folle gestualità incontrollata, da violenti raptus repentini; sotto a essi si cela invece una lunga indagine e meditazione del processo creativo, dell'egemonia della visione interiore sulla percezione ottica, come dimostrano del resto i numerosi schizzi e bozzetti di prova che precedevano l'elaborazione delle sue opere. È la rappresentazione della propria interiorità il fine ultimo dell'arte astratta che porta lo spettatore a una totale e libera immedesimazione con l'opera. L'unica regola imposta tacitamente dall'autore è quella di soffermarsi a lungo davanti all'opera, egli impone una riflessione e una introspezione, proprio in mancanza di una supposta referenzialità con qualsivoglia oggetto appartenente alla realtà e in funzione di questa nuova possibilità di esercitare una propria logica soggettiva non più guidata da alcun riferimento e condizionamento, nemmeno verbale. Dunque soffermarsi a lungo su ogni agglomerato cromatico per tradurre tale visione in sensazione spirituale, sono gli aspetti puramente estetici che si avvalgono ora della capacità di produrre profonde esperienze psicologiche quando ci poniamo davanti all'opera. Dichiara Kandinsky nel suo manifesto astrattista scritto nel 1910 *Lo spirituale nell'arte*: «Ogni opera è figlia del suo tempo e [...] è madre dei nostri sentimenti.»¹²⁸, e più oltre: «la pittura è un'arte, e l'arte non è l'inutile creazione di cose che svaniscono nel vuoto, ma è una forza che ha un fine, e deve servire allo sviluppo e all'affinamento dell'anima [...]. È un

¹²⁷ AMICO F. (a cura di), *Kandinsky*, Milano, Rizzoli/Skira, 2004, p. 34.

¹²⁸ KANDINSKY W., *op. cit.*, p. 17.

linguaggio che parla all'anima con parole proprie, di cose che per l'anima sono il pane quotidiano, e che solo così può ricevere.»¹²⁹

Il titolo astratto traduce una sensazione che non è verbalmente enunciabile perché riguarda aspetti della nostra interiorità ai quali non riusciamo a dare una voce per essere cristallizzati all'interno di una descrizione logica: se dunque ci troviamo davanti al disorientamento prodotto da un *Senza titolo* o a un'opera effettivamente senza titolo come non si dà parola a essa, nemmeno il quadro ne abbisogna perché esso vuole solo essere una sensazione indescrivibile, muta pittoricità. La sensazione del colore, della forma e della materia non ha bisogno di specificazioni, non deve essere enunciata e rinominata all'interno dei limiti di un titolo che di per sé è una direttiva interpretativa.

«Il problema [...] del rapporto tra visibile ed enunciabile, tra immagine e discorso, e della loro reciproca irriducibilità»¹³⁰ è un principio fondamentale e costituente di tutta l'arte contemporanea.

All'attività percettiva dell'occhio vengono assegnate tradizionalmente le duplici facoltà dell'intelligenza e dell'intuizione ovvero del riconoscimento. E nel momento in cui l'occhio discerne l'oggetto dell'immagine, ne percepisce il concetto, il significato che, in particolar modo a partire dall'arte non referenziale, ha bisogno di essere fissato all'interno della parola scritta, nel titolo o in un commento d'accompagnamento. L'arte contemporanea si connota di due correnti l'una ottica e percettiva, l'altra verbale. Ciò è quello che accade nella visione tradizionale della fruizione artistica che rivolge sistematicamente all'arte la domanda "che cosa vuol dire?". Il problema di una tale

¹²⁹ Ivi, p. 89.

¹³⁰ CARBONI M., *op. cit.*, p. 156.

concezione sono lo sviluppo e il perdurare di una vuota retorica attorno all'immagine contemporanea, ossia la costante ricerca di verbalizzare contenuti e significati che non possono essere nominati e racchiusi entro parole circoscrivibili, dal momento che essi agiscono silenziosamente nel nostro subconscio. Il commento personale è una via obbligata perché parte naturale della nostra attività del pensiero, ma nel momento in cui ci troviamo a osservare e riflettere su un qualcosa che è solo linea, forma e colore e che non ha corrispettivi nella realtà, si arriva a un'incrinatura, un *gap* all'interno di questa sequenza logica del tutto naturale e inconscia perché a immagine non corrisponde sempre la possibilità di trascrizione verbale. È sostanzialmente un paradosso scrivere di cose che non possono essere scritte perché agiscono sulla nostra interiorità diversamente dalla successione logica intuizione-riconoscimento-pensiero-verbalizzazione-comprensione.

Alla luce dell'esistenza certa di un rapporto tra immagine astratta e *logos*, bisogna cercare di arginare la tradizionale idea secondo cui le arti visive necessitano metafisicamente della parola per poter essere sondate e comprese semanticamente. Il problema secondo Valéry risiede nel fatto che «la maggior parte delle persone vede molto più spesso attraverso l'intelletto che non attraverso gli occhi. Al posto di spazi colorati, costoro individuano dei concetti. Una forma cubica, biancastra, tutta in altezza, forata da riflessi di vetri, è immediatamente per loro una casa. Percepiscono più secondo un lessico che attraverso la retina [...] buttano al macero tutto ciò che è sprovvisto di denominazione.»¹³¹

¹³¹ Ivi, p. 157.

Se siamo abituati tradizionalmente a tale automatismo percettivo e mimetico, in cui, scortati dalla nostra competenza filologica intuiamo all'interno dell'opera solo ed esclusivamente ciò che siamo in gradi di enunciare, ciò che rientra nel nostro *logos* verbale, lo stesso non possiamo dire quando ci troviamo davanti a un'opera astratta magari *Untitled* in cui noi percepiamo qualcos'altro che non rientra nella percezione mimetica e che non possiamo pronunciare a parole. L'arte astratta non riproduce il nominabile perché non traspone né tantomeno trasmette una narrazione di oggetti riconoscibili nella realtà e in questo sta il disorientamento nel corso della fruizione, lo *shock* estetico. Se non possiamo affidarci più alla nostra logica linguistica, come invece possiamo continuare nel momento in cui contempliamo opere iconiche in cui ogni elemento percettivo è potenzialmente verbalizzabile, enunciabile e quindi esperito e interiorizzato in maniera logica e razionale, dobbiamo allora affidarci nelle mani della sensorialità (diversamente da quanto visto in Danto).

Afferma Kandinsky sondando il rapporto indissolubile tra immagine e verbo: «La parola è un suono interiore. Il suono interiore deriva in parte (o soprattutto) dall'oggetto, a cui la parola dà nome.»¹³² Ipotizziamo di sentire il nome di un oggetto senza che esso sia presente alla nostra vista: immediatamente si materializzerà nella nostra mente l'immagine astratta di quell'oggetto e l'emozione interiore che esso porta con sé. Ci troviamo davanti al suono puro della parola che si pone in relazione con la nostra spiritualità: «La parola, che ha dunque due significati – uno immediato e uno interiore – è la materia prima della poesia e della letteratura, una materia che solo quest'arte può usare per parlare all'anima.»¹³³

¹³² KANDINSKY W., *op. cit.*, p. 33.

¹³³ Ivi, p. 34.

In un qualche modo possiamo asserire che l'immagine astratta rifugga dal rigido schematismo verbocentrico dato dalla *mimesis* e dalla sua possibilità di essere nominata, e interpretata secondo una sequenza logica di atti percettivi concatenati indissolubilmente, per cui ogni elemento iconico è forzatamente collegato a quello successivo che dispiega in noi un'univoca possibilità di narrazione, come dire che al soggetto segue sempre e inderogabilmente il verbo. Semmai essa ci vuol dare la possibilità di applicare nuovi schemi interpretativi, ci dà la facoltà di immaginare soggettivamente attraverso l'approccio sensoriale quale possa essere una plausibile via per la significazione semantica con la possibilità di invertire e di giocare con la rigida dialettica soggetto-predicato. Il rapporto logico immagine-parola viene allora distorto e spezzato.

L'astrazione e le sue eredi vogliono «risvegliare la nostra capacità immaginativa di segmentare e costruire il senso in modi altri rispetto a quelli iconico-rappresentativi, analogico-associativi, postulati e governati da un tipo di intenzionalità categoriale, cognitivista, interessata solo a reperire catene di "oggetti" (quindi parole-frasi-proposizioni). [...] Muta presenza del pittorico».¹³⁴

La critica d'arte ha intrappolato l'opera nei limiti del logocentrismo, si è posta continuamente la domanda "che cosa significa?". Ma siamo così sicuri che i *Senza titolo* di Kandinsky debbano necessariamente dire qualcosa di logico e lapalissianamente comprensibile?

Essa è a-proposito-di qualcosa ma non necessariamente a-proposito-di qualcosa traducibile verbalmente, ma piuttosto è a-proposito-di qualcosa che essa racchiude all'interno. L'immagine

¹³⁴ CARBONI M., *op. cit.*, p. 160.

astratta si rifiuta di parlare, di renderci comoda l'interpretazione del suo recondito senso perché essa vuole toccare la coscienza, il confine della ragione, della logicità lineare e della parola. La storia dell'arte continua a parlare imperterrita di qualcosa che non ha voce, ovvero nonostante gli aspetti visibili dell'opera la cui voce è invece muta e parla silenziosamente a un livello più interiore dello spirito umano. Il mondo dell'arte, con il suo approccio linguistico, dovrebbe limitarsi all'ambito della percezione iconografica in termini descrittivi, per dirla panofskyanamente, concernenti il riconoscimento delle forme immediate, di superficie. *Untitled* in questo senso chiede addirittura di abbandonare anche questo livello di interpretazione del percettibile primario, per lasciare invece l'ardito compito alle facoltà sensorie. Essa colpisce negli stimoli sensoriali soggettivi e subconsci. È allora evidente che alla comprensione non basta la sola ricognizione percettiva (Danto ricordiamo teorizza invece la sua definitiva esclusione), perché dal '900 si è venuto a verificare uno scisma insolubile tra ciò che è visibile e ciò che è riconoscibile costringendo a una riformulazione linguistica delle nuove forme dell'arte accompagnata a nuovi percorsi interpretativi.

«L'errore dell'uomo, diceva Malevič, è stato di credere che dando un nome ad ogni cosa sarebbe venuto a capo dell'essere.»¹³⁵

Torniamo in conclusione al significato funzionale veicolato dall'opera.

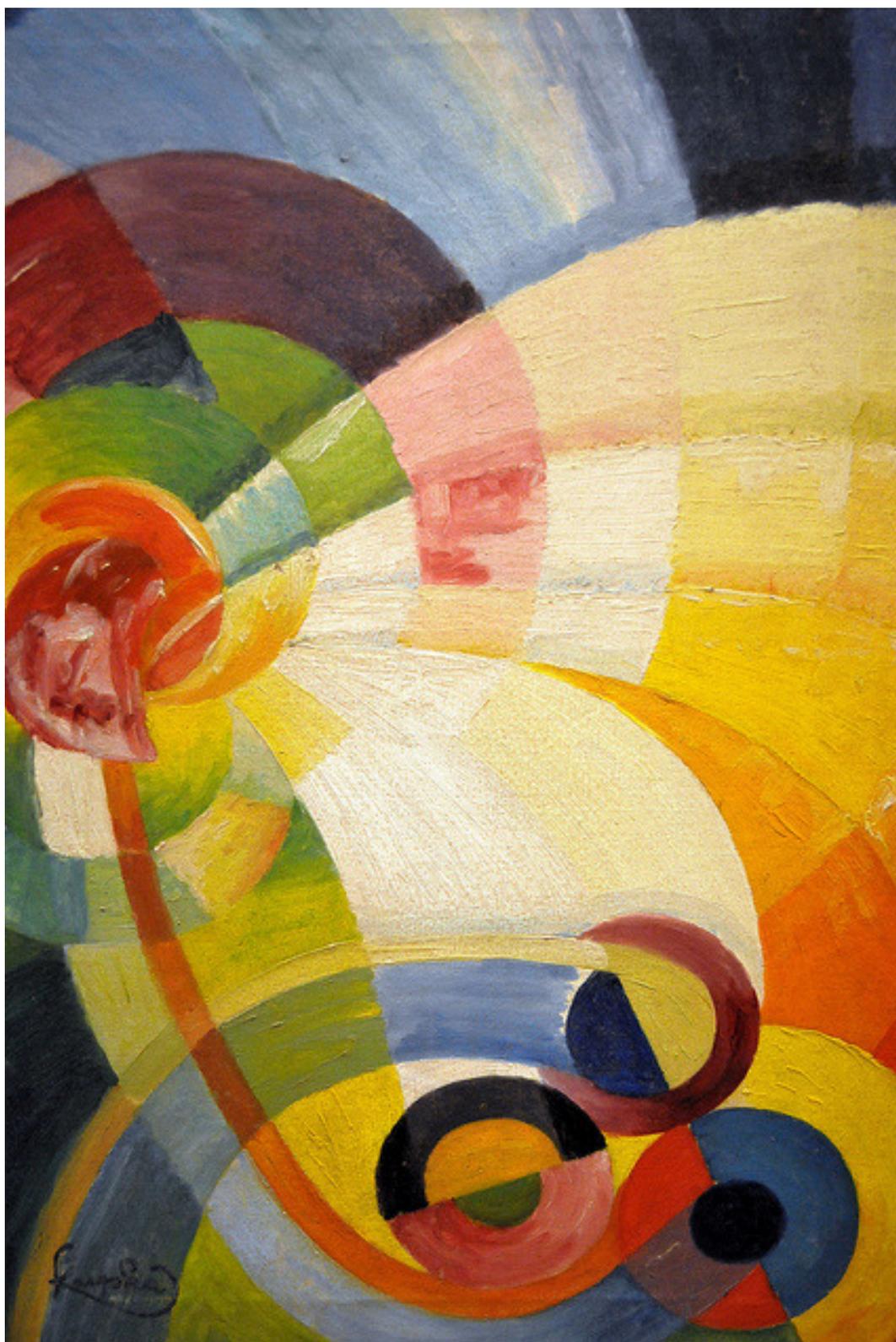
L'opera non vuole imitare, insegnare e riprodurre meramente cose oggettuali davanti agli occhi del fruitore, ma essa vuole rappresentare esperienze soggettive e vuole essere esperita in autonomia e coscienza di pensiero. Necessario fu perciò per gli

¹³⁵ Ivi, p. 169.

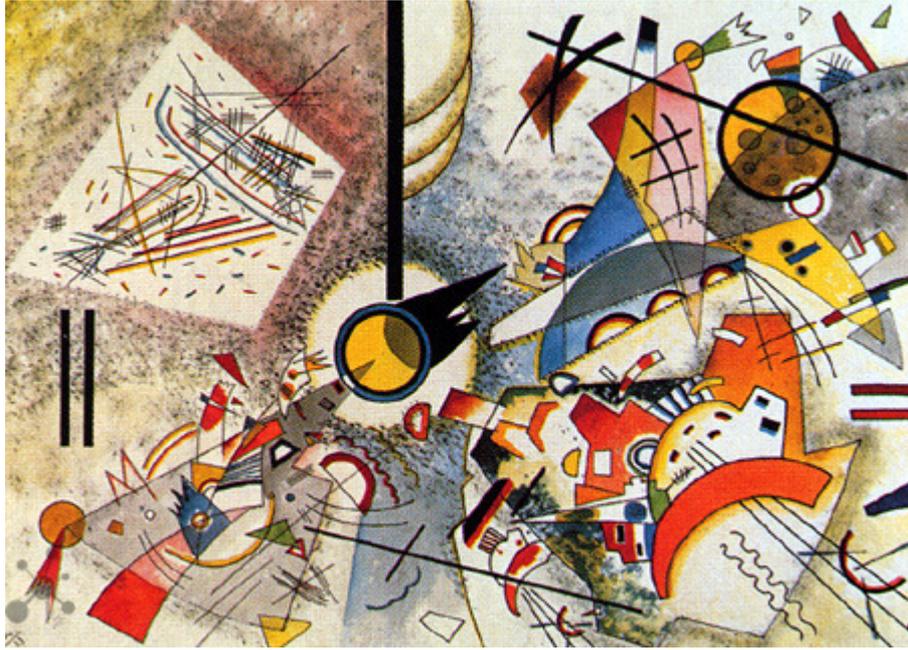
artisti agire su tutti i livelli della fruizione artistica, sia a livello ottico che a livello verbale attraverso l'eliminazione del titolo o la vaga e paradossale dicitura *Senza titolo* per rendere fattuale il rifiuto dell'arte di essere incanalata e limitata all'interno di una definizione o di una denominazione e ineluttabilmente cristallizzata nell'univoco punto di vista dell'autore o ancora peggio della critica. La sua interpretazione è pluridirezionale e agisce sui vari livelli dell'interiorità perché l'uomo ora è libero di farsi esperire e agire dall'opera, invertendo la tradizionale via della percezione, e di agire attraverso la personale esperienza, le proprie conoscenze e gli strumenti che esso ha immagazzinato nel corso dell'esistenza.

Senza titolo potrebbe apparire una dimenticanza, una distrazione da parte dell'autore, un riferimento conoscitivo egoisticamente sottratto dall'*auctoritas* creativa; in realtà esso significa mancanza di costrizioni, di etichette in favore di libertà all'immaginazione, alla creazione e all'interpretazione. È una mancanza voluta e meditata di direttive per la percezione e la conoscenza dei significati, generosa e fiduciosa nelle possibilità del pensiero, dell'immaginazione e della sensorialità dell'essere umano; è il sostanziale rifiuto di forzare su binari semantici unidirezionali forme, segni e colori.

La mancanza di un titolo o un titolo che nega l'esistenza di un titolo, evita ogni grado di condizionamento e mostra al fruitore nuovi mondi insondati che hanno reso realtà le profetiche parole di Paul Klee secondo cui l'arte non sempre doveva limitarsi a tradurre in immagine su tela il visibile, ma rendeva visibile ciò che non necessariamente lo era.



František Kupka, *Untitled*, 1912.



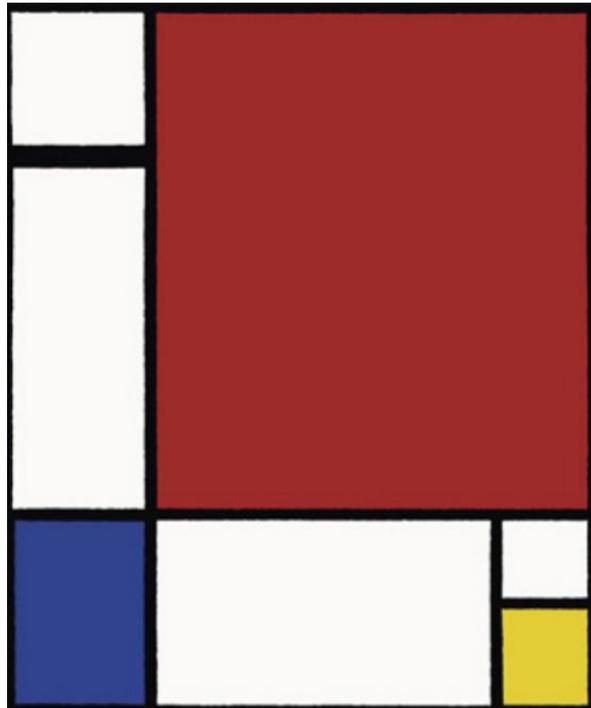
Wassily Kandinsky, *Ohne Titel*, 1923.



Paul Klee, *Senza Titolo*, 1914.



Kazimir Malevič, *Senza titolo*, 1916.



Piet Mondrian, *Sans titre*, 1919.



Wassilij Kandinsky, *Senza titolo*, 1941.

Capitolo 7

IL RITORNO ALLA REFERENZIALITÀ SENZA NOME **Lo *shock* estetico del dato reale ontologicamente** **trasfigurato**

La devastante esperienza delle due guerre, con i loro orrori, i conseguenti stravolgimenti sociali, economici e politici di un mondo in continuo fermento, sfuggibile e in repentina trasformazione, si riversò in rivoluzionari cambiamenti dell'universo delle arti figurative. L'artista viveva nella sua epoca e della sua epoca e non rivolgeva più lo sguardo al passato perché il suo nuovo riferimento fu la sua coscienza contingente e la sua capacità di traslitterazione estetica, legittimando l'opera come momento unico ed eccezionale in quanto soggettivo e legato necessariamente al qui e ora dell'essere e dell'interiorità.¹³⁶ In una necessità sempre più pregnante di approdare alla libertà del mestiere e della vita «l'artista è chiamato a riprodurre situazioni oniriche che aprono spiragli sull'inconscio [...] per liberare la mente da ogni freno inibitorio e lasciarla vagare secondo libere associazioni di immagini e di idee.»¹³⁷

L'idea secondo cui i valori estetici dell'arte, forme e colori, fossero gli unici attinenti all'opera d'arte era già diffusa prima della nascita dell'astrattismo, eppure tali valori non potevano essere concepiti indipendentemente dalla presenza di oggetti della raffigurazione che fossero inerenti alla realtà e alla storia, individui e luoghi connotati storicamente erano protagonisti indiscussi dell'opera che fino alle soglie del '900 non lasciò alcuno spiraglio alle potenzialità della facoltà creativa e della visione soggettiva dell'autore.

Con l'avvento dell'arte astratta avvenne lo scisma definitivo, la *mimesis* venne ufficialmente abbandonata per lasciare posto esclusivamente ai valori estetici, nacque allora un'arte

¹³⁶ Cfr. POLI F., CORGNATI M., BERTOLINO G., DEL DRAGO E., BERNARDELLI F., BONAMI F, op. cit., p. 9.

¹³⁷ ECO U., *L'avanguardia e il trionfo del brutto*, in *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, Borgaro Torinese, Bompiani, 2007, p. 369.

puramente pittorica. Opere che riproducevano in immagine il processo ideativo e creativo, pura forma affrancata da contenuti ravvisabili che tradizionalmente ne oscuravano le immediate qualità percettive. «L'arte non è ricerca di bellezza o copia del mondo esterno, ma serve a esprimere l'emozione dell'artefice e a trasmetterla al riguardante mediante i suoi mezzi specifici (e storicamente accertati: linea, composizione, colore; l'emozione estetica ha inoltre una sua precisa qualità nell'essere "fine a se stessa", diversa, quindi da ogni altra provata nel mondo dell'esperienza comune.»¹³⁸. E l'immagine venne liberata da significati enunciabili, descrivibili, perché essa estromise ogni forma naturalistica rivolgendosi piuttosto all'«universalizzazione metastorica del valore qualitativo dell'immagine.»¹³⁹

Dalla seconda metà del '900 si può osservare tuttavia un'inversione di tendenza. Gli eredi dei puri avanguardisti tornarono a rivolgere lo sguardo agli oggetti della quotidianità abbandonando in parte le originarie teorizzazioni astratte, la sospirata emancipazione del dato naturale e della copia dal reale si distorse e assunse un significato inedito, anch'esso rivoluzionario e che segnò la nascita di multiformi movimenti. Ciò non significò la fine dell'immagine astratta, come spesso è stato teorizzato, ma si deve tutt'al più parlare di un'evoluzione iconica e semantica, di una nuova dimensione ontologica dell'arte pura.

Quasi come se esaurite le possibilità di esplorare l'universo astratto dalle generazioni dei grandi maestri dell'avanguardia storica, gli artisti della metà del secolo non potessero far altro che imboccare nuovamente la strada dell'analisi e della riflessione della rappresentazione dell'oggetto. Come fosse una reazione allo stile precedente considerato ormai inadeguato e

¹³⁸ DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C., *op. cit.*, p. x.

¹³⁹ Ivi, p. 22.

allora archiviato e oltrepassato pur riconoscendone la rilevanza storica e artistica, una contrapposizione stilistica e iconologica alle indagini del passato, in visione di un'arte ancor più innovativa e sondatrice delle energie di tutti gli aspetti contingenti della vita.

Ma non possiamo limitarci a una riflessione così riduttiva per comprendere un ritorno al passato, perché non ci troviamo realmente in questa dimensione di rimpianto, esso si caratterizzò piuttosto come un ritorno distorto, snaturato proprio in virtù di quelli che furono gli insegnamenti delle avanguardie storiche.

Perché «la storia dell'arte non è la storia di singole veementi reazioni grazie alle quali ciascun artista si contrappone a chi l'ha preceduto, magari dipingendo in modo luminoso se l'altro prediligeva l'oscurità, stilizzando se l'altro modellava, deformando la rappresentazione se l'altro era particolarmente attento alla fedeltà. Le reazioni sono profondamente radicate nell'esperienza degli artisti, tanto più in un mondo in continuo mutamento col quale bisogna operare delle mediazioni e dal quale si è comunque [e sempre] condizionati anche per quanto riguarda le tecniche e le scelte poetiche.»¹⁴⁰

E allora premesso un graduale ritorno all'oggettività o comunque a una variazione semantica delle opere post-astratte, *Senza titolo* conserva ancora quella sua valenza di libertà del segno e del colore, e il rifiuto di forzare i valori estetici entro i limiti e le costrizioni della figuratività tradotta dal dato reale?

Quando ci rivolgiamo all'arte formale e figurativa contemporanea, non dare alcuna descrizione, alcuna direttiva a una corretta interpretazione attraverso il titolo, negare un nome a ciò a cui invece possiamo enunciare e definire attraverso un

¹⁴⁰ Ivi, p. 27.

sostantivo perché ripreso dalla realtà, ne deriva una distorsione, un'ulteriore rivoluzione rispetto al significante e al concetto di *mimesis* tradizionalmente inteso. Il valore semantico dell'opera, vira e diviene qualcos'altro, il dato reale si trasfigura e assume un significato differente. Il disorientamento è amplificato dal fatto di riconoscere nell'opera quell'a-proposito-di e riferirlo alla realtà, eppure la sua rinuncia a un titolo ci impone una riflessione ulteriore perché evidentemente il nostro compito di interpretatori non si dovrà fermare esclusivamente al semplice riconoscimento. Quell'*Untitled* applicato a un qualcosa di immediatamente enunciabile, diversamente che nell'astrattismo in cui nulla era riconoscibile e nominabile, rivela un segreto più recondito che riguarda aspetti della vita che accomuna l'essere umano, testimoniati per l'appunto dalla presenza del dato oggettivo riscontrabile nel mondo, che tuttavia necessitano di uno sguardo più profondo, un'indagine rivolta alle energie vitali e alla materia ritrovata. Allora ciò che accomuna l'opera senza titolo della non referenzialità astratta alla non referenzialità del post-astrattismo è la funzione percettiva, l'arte diviene sensazione libera non veicolata a interpretazioni oggettive suggerite da qualsivoglia forma di *logos* verbale che riporti lo spettatore agli oggetti e alle forme del quotidiano.

«Anche le forme hanno una loro storia fatta di cicli e ritorni in quanto incarnano concetti emozioni, onde di senso collettive, che trovano o perdono attualità. Aby Warburg le definì le "formule di pathos", che viaggiano e mutano nel tempo al pari degli occhi che le guardano.»¹⁴¹

¹⁴¹ VETTESE A., *L'arte contemporanea*, cit., p. 66.

Le cosiddette *Pathosformel* di Aby Warburg indicano l'idea di una relazione indissolubile tra l'espressività e l'iconografia di un'opera d'arte. Secondo lo storico tedesco infatti la storia dell'arte non poteva soffermarsi esclusivamente all'analisi degli aspetti estetizzanti nell'indagine delle opere ma, tralasciando di fatto gli elementi

È importante sottolineare come la critica abbia sempre assimilato l'arte contemporanea all'astrattismo e alla sua mancanza di raffigurazione. Eppure ciò è fondamentalmente errato, perché l'oggetto è sempre sopravvissuto anche nelle opere dei grandi maestri astratti, seppur formalmente e semanticamente deformato. Certo questo vale soprattutto per le loro ultime opere, forse in vista di una rincorsa alle nuove tendenze oggettive del dopoguerra, in una disperata ricerca di mettersi al passo con i tempi o forse realmente convinti in una conversione ideologica attraverso la rivalutazione della figurazione.



Paul Klee, *Senza titolo*, 1940.

tecnici e formali, avrebbe dovuto invece rivolgersi al contenuto emotivo, interiore ed emozionale dell'opera, al *pathos* a cui l'artista dà forma nei suoi lavori.

Stravolta fu conseguentemente anche la figura dell'artista che ora si trovava davanti a due scelte di vita e di organizzazione del proprio lavoro plausibili: proseguire con la romantica concezione dell'artista saturnino e tormentato, solitario e chiuso all'interno del suo ossessionante universo cromatico a cui tenta di dare una forma tangibile, oppure scegliere la strada della relazione, dell'apertura all'esterno. Angela Vettese parlerà dell'artista in qualità di «mercuriale regista di cose, fatti, persone, luoghi, un direttore d'orchestra che guida strumenti e musicisti.»¹⁴² A sottolineare una nuova volontà di fuga dalla soggettività astratta, l'opera d'arte diviene una *performance*, un *happening* frutto di dinamiche collettive¹⁴³. Quello dell'artista non si caratterizza più come professione solitaria e manuale ma diviene una mansione che richiede non più solo competenze artistiche, ma anche sociali, politiche, relazionali, tecnologiche ed economiche. Già con le correnti dell'informale europeo o dell'espressionismo astratto americano degli anni '50 di poco successive all'esperienza dell'astrattismo puro, non si trattava più di estromettere il tema figurativo per sostituirlo con l'assenza di un tema che fosse estraneo ai puri valori estetici, in cui fu semmai la gestualità che assunse il valore fondamentale, il ruolo di ente significante dell'opera e in cui era la materia, in qualità di dato reale e per questo interrogata nelle sue reazioni e nelle sue possibilità di essere domata, a essere la spiritualità dell'artista fattasi tutta stile.

¹⁴² Ivi, p. 15.

¹⁴³ Pensiamo alle opere collettive di Tiravanija in cui riesce a creare una situazione di convivialità con lo spettatore attraverso l'allestimento di banchetti in cui è l'interazione tra i fruitori diviene l'opera. Nel progetto *Untitled – Tomorrow Is Another Day* del 1996, l'artista ricostruisce il suo appartamento-studio newyorkese sempre aperto, tranne la domenica in cui lo stesso artista vive assieme al pubblico preparando pranzi e cene riducendo ai minimi termini la distanza reverenziale tra egli e i fruitori all'interno dello spazio sociale non più istituzionale.

Pensiamo ad esempio alle esperienze dei poveristi italiani, all'opera di Kounellis, quasi interamente *Senza titolo*, e insieme alla sua, più in generale all'esperienza dell'arte povera degli anni '60 in cui il dato reale assunse un rilievo superlativo, addirittura vitale. Kounellis contrappose la realtà della realtà alla simulazione che è propria dell'arte, il dato reale venne presentato nelle sue opere con tutto il loro peso e la loro tangibilità tanto che «in Kounellis ogni materiale costitutivo dell'opera è prima di tutto se stesso, e solo autorappresentandosi acquista o mantiene quella forza evocativa che l'insieme dell'opera accentua, enfatizza, evidenzia: l'arte serve a vedere la realtà con occhi nuovo, per cui la "messa in scena" ha il valore catartico della rappresentazione dei commedianti nell'Amleto, e soprattutto diventa una "super-realtà".»¹⁴⁴ L'arte povera si allontanava dai mezzi tradizionali perché ora sono gli stessi materiali e le energie scaturiti dalla loro relazione i nuovi riferimenti; essa tentava di racchiudere l'energia primaria della vita, unica possibilità creatrice e propulsiva dell'opera. Eppure le opere dei poveristi non vollero limitarsi alla realtà, al suo peso specifico, alla percezione dell'oggetto come unico referente dell'esperienza artistica, semmai tentarono di ricreare attraverso la materia rubata al mondo contemporaneo l'energia della vita. Allora la materia dell'arte povera non va intesa come ripresa o *mimesis*, ma deve essere interpretata sensorialmente che si presta all'immedesimazione perché la materia è a-proposito-della nostra vita in quanto parte di essa.

Con o senza tema più o meno facilmente ravvisabile attraverso un titolo o meno, l'opera d'arte vuole insomma continuare a coinvolgerci epidermicamente, sensorialmente; per cui ciò che

¹⁴⁴ MENEGUZZO M. (a cura di), *Kounellis*, Milano, Skira editore, 1997, p. 14.

conta non è tanto il valore estetico della forma e del colore ma l'energia espressiva di queste, dell'atto creativo e la trasfigurazione del significante, attraverso la ritrovata fisicità materiale, la super-realtà riletta e indagata alla luce anche delle esperienze dei baluardi dell'avanguardia di inizio secolo.



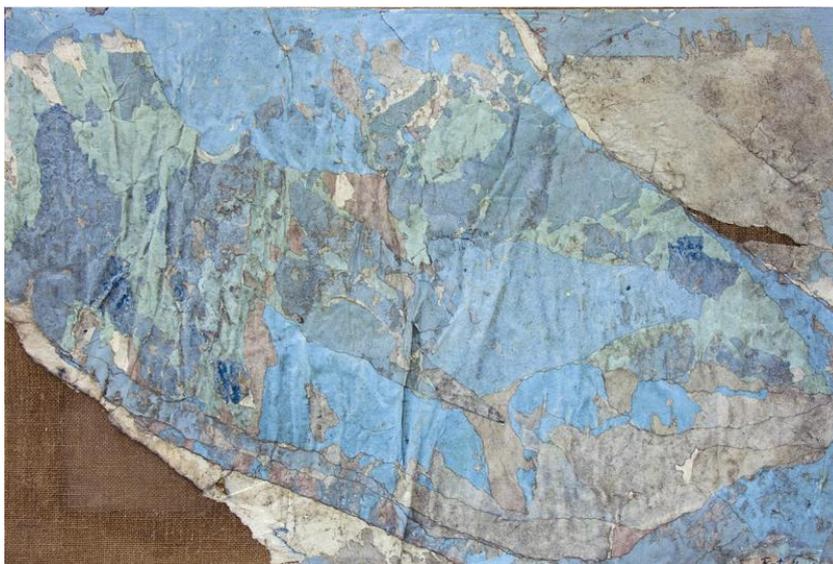
Jackson Pollock, *Untitled (Green silver)*, 1949.



Jackson Pollock, *Untitled*, 1948-49.



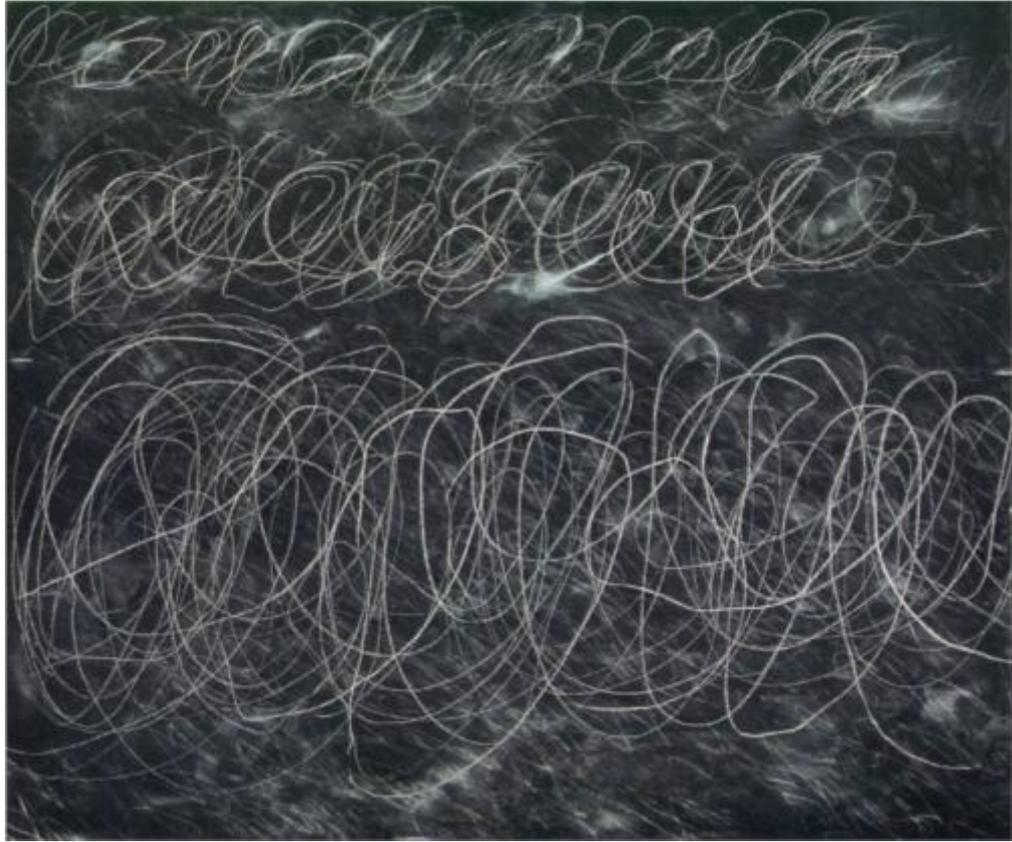
Mark Rothko, *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)*, 1949.



Mimmo Rotella, *Senza titolo*, 1960.



Emilio Vedova, *Senza titolo*, 1956.



Cy Twombly, *Untitled*, 1970.



Giuseppe Capogrossi, *Senza titolo*, 1959-60.



Piero Manzoni, *Senza titolo*, 1956.



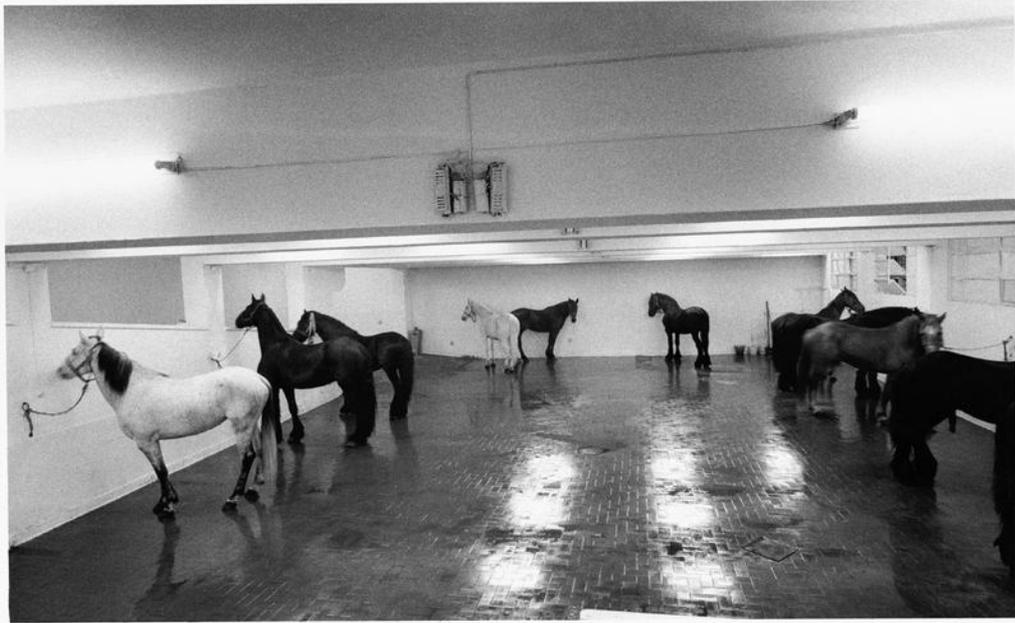
Keith Haring, *Untitled*, 1983.



Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, 1968.



Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 1968.



Jannis Kounellis, *Senza titolo (Cavalli)*, 1969.



Maurizio Cattelan, *Senza titolo*, 2007.



Mimmo Paladino, *Senza titolo*, 2007.



Kiki Smith, *Untitled (Head of Guanyin)*, 2002.



Maurizio Cattelan, *Senza titolo*, 2001.

Al di là di quanto può essere detto sull'evoluzione dell'arte, sul suo sguardo altalenante tra soggettivismo e oggettivismo, tra imitazione e non referenzialità, tra ritorni e allontanamenti dalla tradizione attraverso la sua rivisitazione ed evoluzione, l'arte contemporanea si è sempre posta la questione della comunicazione.

Dalle avanguardie storiche, dallo scisma con l'arte del passato, l'arte ha intravvisto nella facile e accessibile comunicazione una caduta dell'estetico, ovvero di quel momento in cui l'oggetto trascende dalla quotidianità reale e diviene eccezionale. La trasmissione immediatamente raggiungibile agli occhi del fruitore mediante la mimesi del dato reale, ossia la riconoscibilità con la sua controparte esterna, è stata ritenuta perdita di eccezionalità, di creatività del lavoro dell'artista. Cosicché la pretesa e voluta mancanza di referenzialità di molta arte contemporanea è stata esaltata, sondata e sperimentata in ogni sua forma alla ricerca di quel barlume di unicità. L'opera non doveva avere a che fare con nulla, e ogni tentativo di collegarla ad altro presente nel mondo reale ed esterno a essa veniva pagato con l'inesorabile perdita di quell'agognata dimensione estetica. L'arte contemporanea, anche quella più figurativa e formalista, abbandonò insomma qualsiasi referenzialità esterna, alla ricerca di una referenzialità che fosse necessariamente interna.

La comunicazione come siamo abituati a intenderla, il rapporto semplice e lineare tra mittente e ricevente, doveva essere assolutamente distorto, il legame della comprensione tra artista e fruitore doveva essere spezzato e semmai virato da una dinamica consolidata a un nuovo modo di percepire, interpretare e interiorizzare l'arte che ora si riservava innanzitutto il compito di scuotere le anime. L'arte deve produrre uno *shock* per portare l'uomo al di fuori del piattume e della monotonia della vita

umana. L'arte deve rompere ogni previsione ordinaria, e lasciare perplessi, deve azionare il ragionamento e la sensibilità. Contro ogni tradizione platonica dell'imitazione come unica forma praticabile, il meccanismo psicologico del portare le cose ignote al noto non può più funzionare, perché se l'arte rimanda a un qualcosa di noto, di riconoscibile, se essa si ferma alla mera referenzialità, non funziona più e perde inevitabilmente la sua dimensione di *shock* e di libertà individuale espressiva e percettiva, perché tali valori rimandano a un qualcosa di interno e di oscuro, di insito nell'anima e non riferibili all'esterno e quindi alla chiarezza della riconoscibilità.

L'arte che comunica, ossia che mette in comunione un significato palese e ravvisabile non colpisce. Il rischio è quello di passare davanti alle opere solo applicando la facoltà di riconoscerne gli oggetti rappresentati, senza porci domande sui suoi aspetti semantici, allora l'arte che si fa riconoscere non è veramente arte e dunque l'arte contemporanea ha professato e attuato strenuamente la mancanza di una funzione manifesta e il rifiuto di una funzione che equivale al rifiuto con una qualsivoglia relazione con l'esterno e un legame con la tradizionale funzione di comunicabilità. L'incomunicabilità ovvero l'unicità, diviene un valore essenziale e assoluto anche a rischio della cesura con il pubblico contemplante che scioccato percepisce non solo emozione ma anche spaesamento, isolamento e incomprensione in mancanza di una guida o di linee direttive tradizionalmente intese.

Con la rinuncia al titolo, o con il paradossale titolo *Senza titolo* si venne a eliminare anche l'ultimo spiraglio di riferimento comunicativo del senso dell'opera, e lo spettatore venne lasciato in pasto ai propri sensi, a una percezione soggettiva in un libero scambio di idee ed emozioni con l'artista che in parte rinunciò

alla sua *auctoritas* di autore in quanto unico referente e depositario della significato del suo lavoro. L'arte contemporanea ci lascia soli davanti a essa per tornare all'interiorizzazione dei sensi e pulsioni fino ad allora oscurate dietro all'oggettività mimetica, alla narritività storica e lineare. L'artista lascia all'immedesimazione, alla sentimentalizzazione, all'empatia immediata che qualsiasi titolo chiarificatore potrebbe mettere in pericolo. La libertà nella comprensione pluridirezionale e non obbligata, l'assenza di qualsivoglia influenza o appiglio simbolico che faciliti la comprensione, in un nuovo rapporto con il fruitore a cui finalmente viene richiesto di più. Se l'arte è un valore così fondamentale nella vita dell'umanità, nella storia delle società allora è doveroso dedicargli il tempo necessario. Non a caso Bonami invita «a guardare all'arte contemporanea [...], non come a un esercizio gratuito per pochi specialisti, ma come a un'espressione necessaria della realtà del mondo che ci circonda e del tentativo di comprenderla.»¹⁴⁵

É innegabile che spesso e volentieri tale fenomeno di rifiuto del titolo sia diventato una moda, come se rinominare un qualcosa *Senza titolo*, possa legittimarne un preteso *status* di eccezionalità estetica, quasi questa sia una calcolata ed egoista mossa artistico-estetica da parte dell'artista, una mera strategia comunicativa dato il proliferare incontrollato di opere senza titolo degli ultimi decenni. Eppure, al di là di simili giudizi di un'arte volgare e legata esclusivamente all'andamento della borsa e del mercato e a personalità artistiche egocentriche e disinteressate ai suoi valori più profondi, è altrettanto innegabile che *Senza titolo* sia il più alto sintomo dell'incomunicabilità, dell'autoreferenzialità che coinvolge l'universo artistico a partire

¹⁴⁵ BONAMI F., *Lo potevo fare anch'io*, cit., p. 5.

dall'astrattismo. In un mondo in cui la forma verbale, il *logos* dell'esplicazione e l'enunciazione immediata sono divenute precipue in un sistema di vita frenetico e repentino che lascia poco spazio alla riflessione interiore e all'interpretazione profonda e soggettiva, appare più utile una chiarificazione subitanea di ciò che si sta osservando ed esperendo. Il libero gioco della comunicazione è divenuto il valore più alto del mondo dell'arte assieme alla ritrovata curiosità, cioè all'esperienza di porsi davanti all'opera domande e questioni che mai ci si porrebbe se esistesse un titolo esplicativo o una referenzialità segnica con l'esterno.

Non dimentichiamo però, alla luce di quanto detto sino ad ora, che la questione del rapporto tra parola e immagine non può ridursi a indagine della storia contemporanea, essa infatti affonda le sue radici ancor più anticamente di quanto possiamo immaginare. Seppur in termini diversi, e con altre finalità lo stesso Shakespeare già nel 1597 approdò nella seconda scena del secondo atto del celebre dramma di *Romeo e Giulietta* alla problematica del rapporto tra l'oggetto pensato e percepito, la mancanza della parola che lo enuncia, la possibilità di non possedere un nome. Insomma, se così vogliamo, una forma ancora *in nuce* di *Senza titolo*.

«JULIET

'Tis but thy name that in my enemy.
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? That which we call a rose

By any other name would smell as sweet.
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name;
And for that name, which is no part of thee,
Take all myself.

GIULIETTA

Solo il tuo nome è mio nemico: tu, sei tu,
anche se non fossi uno dei Montecchi.
Che cosa vuol dire Montecchi? Né mano,
non piede, né braccio, né viso, nulla
di ciò che forma un corpo. Prendi un altro nome!
Che c'è nel nome? Quella che chiamiamo rosa,
anche con altro nome avrebbe il suo profumo.
Anche Romeo senza più il suo nome
Sarebbe caro, com'è, e così perfetto.
Rinuncia al tuo nome, Romeo, e per il nome,
che non è parte di te, prendi me stessa.»¹⁴⁶

¹⁴⁶ SHAKESPEARE W., *Romeo e Giulietta*, a cura di A. L. Zazo, Milano, Mondadori Editore, 2001, pp. 72-73.

Bibliografia

- AMICO F. (a cura di), *Kandinsky*, Milano, Rizzoli/Skira, 2004.
- ANDINA T., *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci editore, 2012.
- BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Milano, Electa/Mondadori Editore, 1992.
- BOIME A., *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- BONAMI F., *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori Editore, 2009.
- BORDINI S., *Il sistema dell'arte: dall'Accademia al mercato privato*, in S. Bordini, *L'Ottocento. 1815-1880*, Roma, Carocci editore, 2002, pp. 17-31.
- BOREAN L. (a cura di), *Carpaccio*, Milano, Rizzoli/Skira, 2004.
- CARBONI M., *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del Novecento*, Roma, Castelvechi, 1999.
- CORTENOVA G., *Magritte*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 1991.
- DANTO A. C., *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia Books, 2008.
- DANTO A. C., *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2008.
- DANTO A. C., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, a cura di M. Rotili, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.

- DANTO A. C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.
- DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C. (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea. Testi di Fry, Schapiro, Benjamin, Greenberg, Steinberg, Danto, Krauss, Adorno*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008.
- ECO U., *Dalle forme astratte al profondo della materia*, in *Storia della bellezza*, a cura di U. Eco, Borgaro Torinese, Bompiani 2004, pp. 401-411.
- ECO U., *La bellezza dei media*, in *Storia della bellezza*, a cura di U. Eco, Borgaro Torinese, Bompiani 2004, pp. 413-429.
- ECO U., *L'avanguardia e il trionfo del brutto*, in *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, Borgaro Torinese, Bompiani, 2007, pp. 365-389.
- FOUCAULT M., *Questo non è una pipa*, Milano, Se, 1997.
- GASTALDI S., *La mimesis e l'anima*, in Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, vol. VII, libro X, Napoli, Bibliopolis, 2007, pp. 93-149.
- GALLAVOTTI C. (a cura di), *Lineamenti storici della «Poetica» di Aristotele*, in Aristotele, *Dell'arte poetica* a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori Editore, 1974.
- GEHLEN A., *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, a cura di G. Carchia, Napoli, Guida editori, 1989.
- GENTILI A., *Carpaccio*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 1996.
- GENTILI A., *I teleri per la scuola di Santo Stefano*, in A. Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 123-150.
- JEANNIN P., *Dall'avventura al mecenatismo*, in P. Jeannin, *I mercanti del '500*, s.l., Mondadori Editore, 1962, pp. 125-147.

- KANDINSKY W., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Se, 1989.
- MAGRITTE R., *Scritti*, a cura di A. Blavier, vol. I, Milano, Abscondita, 2003.
- MARCHETTI L., *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, Milano, Edizioni AlboVersorio, 2009.
- MATI S., *La decisione di Platone. Sulla "condanna dell'arte"*, Genova, Il nuovo melangolo, 2010.
- MENEGUZZO M. (a cura di), *Kounellis*, Milano, Skira editore, 1997.
- PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.
- PLATONE, *Libro X*, in Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, vol. VII, libro X, Napoli, Bibliopolis, 2007, pp. 35-89.
- PIZZO RUSSO L., *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, *Rivista di estetica* vol. 47, n. 35, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2007.
- POLI F., CORGNATI M., BERTOLINO G., DEL DRAGO E., BERNARDELLI F., BONAMI F. (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2008.
- SARTORI F., *Libro decimo*, in Platone, *Repubblica*, a cura di F. Sartori, Roma, Editori Laterza, 1992, pp. 182-193.
- SCIOLLA G. C., *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, Torino, UTET Libreria, 2001.
- SHAKESPEARE W., *Romeo e Giulietta*, a cura di A. L. Zazo, Milano, Mondadori Editore, 2001.
- TEIGE K., *Il mercato dell'arte*, in K. Teige, *Il mercato dell'arte. L'arte tra capitalismo e rivoluzione*, a cura di G. Pacini, Torino, Einaudi editore, 1973, pp. 5-64.

- VELOTTI S., *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012.
- VETTESE A., *Artisti si diventa*, Roma, Carocci editore, 2001.
- VETTESE A., *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- WITTKOWER R. M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi editore, 1996.

Sitografia

- GIACOBBE L., *Intenzionalità e interpretazione: la teoria di Arthur C. Danto e la (s)materializzazione dell'opera d'arte*, 2001.
<http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/viewArticle/4>
- MARABINI A., *Significato: arte e linguaggio*, 2000.
<http://www.ilgiardinodeipensieri.eu/storiafil/marabini.htm>
- *Treccani.it l'enciclopedia italiana, vocabolario on line*, s.v. "titolo".
<http://www.treccani.it/vocabolario/titolo/>