SAGGI E STUDI
I castelli di Yale online
V, 2017, 1,
pp. 89-104
ISSN: 2282-5460

MARIA CECILIA BARBI

FORMA, FUNZIONE, IDEA.
DALL'OGGETTO COMUNE ALL'OPERA D'ARTE

Abstract. «What kind of thing is a *thing*?». Surrounded by a moltitude of things, from common, artistic, aesthetic objects to works of art, we often use the terms indifferently, forgetting the essence of one or the other system.The question is well-known: can an object acquire the statute of work of art and the latter be confused with a common object that is aesthetically indiscernible? The reflection that tries to solve such question can be accomplished starting with the aesthetic sense that originally opens the object to the world, passing through the analysis of the function – real or pretestuous – and finally getting to the concealed or manifest meaning.

Keywords. Aesthetics, Everyday aesthetics, Design, Aesthetic object, Artistic object.

I. *Premessa.*

«Che cosa è una *cosa*?»[1]. Assediati dalle cose, dagli oggetti – comuni, artistici, estetici – dalle opere d'arte, spesso utilizziamo i termini indifferentemente, dimenticando ciò che caratterizza e determina l'essenza dell'uno o dell'altro sistema.

Le questioni sono ben note: può un oggetto acquisire lo statuto di opera d'arte e quest'ultima essere confusa con un oggetto comune da essa esteticamente indiscernibile? Perché ovviamente è dub-

[1] A. PINOTTI, Prefaz. a *La questione della brocca*, a c. di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2007, pp. 7-10: p. 7.

bio che sia ancora possibile identificare il valore di un'opera o di un oggetto con l'unicità e con la bellezza; o quale ruolo o giudizio possa essere attribuito agli oggetti di *design*. Allo stesso modo, i critici si interrogano su quali siano le relazioni che scaturiscono dall'incontro tra i diversi mondi a cui appartengono gli artefatti e la realtà umana, e quali significati si celino dietro l'anonimità degli oggetti, il ruolo affettivo delle cose e l'esibizionismo delle opere.

Consideriamo, canonicamente, l'"oggetto sedia": esso presenta gli stessi elementi costitutivi e la funzione di una poltrona o di *una chaise* longue, tuttavia non ne esibisce la medesima forma; oppure, si analizzi un oggetto comune che la storia (intesa come "fortuna" dell'oggetto e quindi includente vari fattori) abbia elevato ad opera d'arte; e, ancora, si considerino quegli oggetti, estetici o di design, in cui forma e funzione risultino congruenti oppure deposte l'una a favore dell'altra. Potremmo ora chiederci fino a che punto reggono e prevalgono forma, funzione e idea, realizzando quanto sia arduo tentare di individuare e attribuire una gerarchia tra le parti. Questi e molti altri i quesiti e le difficoltà che si consumano all'interno del dialogo, spesso controverso e contradditorio, tra l'aspetto estetico, il valore d'uso e il significato delle *cose* che s'incontrano nella vita quotidiana.

La riflessione che tenta di sciogliere simili problematiche può essere compiuta partendo dal senso estetico che originariamente apre l'oggetto al mondo, passando attraverso l'analisi della funzione – reale o pretestuosa – fino ad arrivare al senso, celato o manifesto.

L'urgenza di riuscire a consegnare definizioni che consentano di portare chiarezza all'interno del dibattito si manifesta improrogabile nella contemporaneità, anche se l'oggetto, l'opera d'arte e la sua copia hanno ufficialmente cominciato la loro longeva convivenza con la nascita della società di massa, annunciata da Walter Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (1936)[2].

Questi ricordava come in realtà, l'opera d'arte sia sempre stata riproducibile: basti pensare alla produzione dei falsari, degli allievi dei grandi maestri e degli artisti stessi che dipingevano ripetutamente gli stessi soggetti. Tuttavia, nel Novecento le tendenze del secolo precedente si amplificano ed esasperano imponendo un vero

[2] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*. *Tre versioni* (1936-39), a c. di F. Desideri, Roma, Donzelli, 2012.

e proprio mutamento di paradigma. Due sono gli elementi caratterizzanti che costituiranno il fondamento delle riflessioni sull'arte e l'estetica: 1) il concetto di *postmoderno* che consente di spettacolarizzare e persuadere attraverso l'immagine pubblicitaria – nuova forma di arte – e che, grazie al trionfo dell'*antiforma*, ridefinisce il concetto di *estetico* – prima legato all'idea di *bellezza* – il quale esce dall'arte ed entra nell'economico; 2) l'idea di *estetica diffusa*, implicita nel comportamento della società di massa, che consente all'estetica e all'arte di incorporarsi alla vita quotidiana: la cosa comune "cita" l'arte e manifesta la propria esigenza estetica, proponendo un'inversione di tendenza rispetto alla modernità in cui era l'arte a imitare l'oggetto comune.

II. *Per un'estetica degli oggetti: limiti, confini e possibilità.*

Le conseguenze dell'affermarsi della nuova dimensione estetica sono molteplici. Prima fra tutte la convivenza con il *pluralismo artistico* che riapre il discorso sui *limiti del possibile* e sui *confini*: quale è il punto in cui un oggetto si trasforma in opera d'arte? Qual è il confine tra opera e realtà? È ammissibile che tutto ciò che viene retto dal principio di intenzionalità sia definibile come "artistico"? Quesiti che non è facile chiarire neppure in presenza di definizioni e categorizzazioni: al contrario spesso sono proprio le determinazioni ad amplificare le difficoltà.

Esisteranno in arte sempre problemi di confine, anche quando ci si appelli alle *definizioni*: nel momento in cui un oggetto può essere classificato in vari modi (estetico? artistico? comune?), non è sempre chiaro come possa essere identificato/catalogato. Al contrario, proprio le determinazioni introducono la *questione del limite.* Si pensi all'analisi che viene fatta dell'*oggetto sedia* nel testo di E. Francalanci[3] – ove si affronta il tema della relazione tra estetica e oggetti della quotidianità nell'ambito del *design*, resa emblematica da una serie di oggetti scelti a rappresentarla – l'oggetto più progettato e diffuso dalla cultura moderna e contemporanea. Tra le caratteristiche che si richiedono alla sua definizione emergono: il suo valore d'uso/funzione (è fatta per sedersi), la forma generica (è costituita da una seduta e una spalliera), le varie specificità (è mobile, ad

[3] E.L. FRANCALANCI, *Estetica degli oggetti*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 77-106.

un posto, prodotta in serie). Ma esiste un cospicuo numero di varianti adottate dal *design*. Pertanto, la sua definizione introduce il problema del limite: fino a quando una sedia si potrà definire tale? Qual è il punto in cui una sedia si tramuta in una poltrona o una *chaise longue*, che mantengono la stessa forma e funzione? Una sedia depauperata della funzione principale, una sedia su cui non ci si può sedere, una sedia-opera d'arte[4], potrà ancora essere qualificata tale? Fino a che punto reggono la forma e la funzione nel concorrere a definire un oggetto?

E anche una volta che sia stato circoscritto il territorio dell'arte, al suo interno non sarà comunque facile muoversi. Porto come esempio uno dei tanti offerti dal filosofo e critico d'arte statunitense Arthur C. Danto, quello di una statua in bronzo, raffigurante un gatto, incatenata a una ringhiera al Centro Convegni della Columbia University. Si tratta di un'opera incatenata alla realtà, ma dove finisce l'una e comincia l'altra? Da cosa è composta l'opera? La catena è parte della composizione artistica o è stata aggiunta perché la scultura è di valore? E la ringhiera? C'è chi sostiene che un oggetto incatenato sia formato da due oggetti e che i confini fra le due cose si situino dove li situerebbe il senso comune. Ma la scultura è costituita dal gatto e dalla catena e guardare un pezzo di opera senza sapere che in realtà è il frammento di una complessiva ne inficia l'approccio. Nel mondo dell'arte le regole vengono sospese e sembrerebbe, quindi, anche i confini. E cosa sarà, quindi, a poter determinare la differenza tra arte e realtà? Possiamo dire, innanzitutto, cosa *non* sarà nella visione di Danto: non saranno le convenzioni che

[4] Si pensi alle provocazioni dell'artista americano Lucas Samaras che in *Chair Transformation*, installazione del 1969-70, propone 25 sedie defunzionalizzate, in cui la decorazione svilisce l'idea essenziale, allontanando dall'archetipo sedia; all'opera dell'artista statunitense Joseph Kosuth, *One and three chairs*, del 1965, esposta al MOMA di New York e costituita da una sedia vera (scegliendo un oggetto qualsiasi in base alla lezione di Duchamp sull'azzeramento estetico richiesto dalla tecnica del *ready-made*), dalla foto della stessa (con funzione di copia platonica) e dall'ingrandimento del lemma "sedia", ricavato dal vocabolario, dimostrazione di quanto sia ingannevole il rapporto oggetto-immagine-denominazione (esattamente come per Magritte per il quale un oggetto non fa mai la funzione del suo nome o della sua rappresentazione), il tutto fissato dal titolo a sottolineare l'idea, ovvero il significato dell'opera; all'architetto austriaco Raimund Abraham, esponente del "design radicale", che negli anni Sessanta-Settanta propone azioni distruttive di un oggetto (aprirsi progressivo in due parti di una sedia).

si rivelano insufficienti a risolvere i quesiti artistico-filosofici ("il Cavaliere Polacco di Rembrandt" non è diventato opera d'arte in base ad un accordo oppure ad una dichiarazione)[5].

Il discorso dei *limiti* risulta essere argomento vitale per l'uomo che costantemente sfida le proprie capacità in un incessante tentativo di superamento delle possibilità e che, con la biogenetica e la robotica raggiunge l'apice nel tentativo addirittura di produrre "nuova carne", "nuove menti", "nuovi mondi".

Nel mondo dell'arte, più che in altri ambiti ove le leggi e la morale fungono da guida, sembrano cadere tutti i confini, sia quelli *de dicto*, rappresentati dalle delimitazioni artificiali frutto di un processo decisionale che traduce un'intenzionalità collettiva e sui quali è consentito un ampio margine di discussione e interpretazione – e costituiscono il soggetto del *costruttivismo*-antirealismo – e sui quali risulta difficoltoso accordarsi in materia di gusto; sia quelli *de re* che, invece, si riferiscono a tutti quei confini naturali, formalmente indipendenti da noi e sui quali, almeno apparentemente, non si può discutere – espressione del *realismo* – e che parrebbero non esistere affatto. Applicando qui il ragionamento del filosofo Achille Varzi[6] all'arte, probabilmente se niente è stato deciso in relazione ai vincoli espressivi della creatività è perché nulla di sostanziale dipende da una decisione in merito, ma «che nessuno affetti il vitello in modo strambo non significa di per sé che vi siano delle leggi di natura che lo impediscano»[7]; tuttavia, sappiamo che non tutto può essere considerato arte e neppure vorremmo che lo fosse.

Sui vincoli percettivi – e l'unità di senso – e sui confini tra mente e mondo si esprimono anche altre recenti interpretazioni[8]. Il confine tra mente e mondo è il presupposto stesso di una riflessione sul senso dell'opera d'arte nella quale lo stesso viene superato. Antecedente alla distinzione tra interno (mente) ed esterno (mondo) è il campo dell'*esperienza* che non è mai originaria, ma sempre condizionata da contesti, tradizioni, paradigmi culturali socialmente ere-

[5] A.C. DANTO, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box* (2003), trad. it. di C. Italia, Milano, Postmedia, 2008.
[6] A. VARZI, *Teoria e pratica dei confini*, «Sistemi Intelligenti», 17, 2005, pp. 399-418.
[7] Ivi, p. 412.
[8] F. DESIDERI, *L'opera d'arte tra vincoli percettivi e unità di senso*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a c. di F. Desideri, G. Matteucci, Firenze, University Press, 2006, pp. 87-95.

ditati. «Il problema è capire come, al di là della frattura tra flusso degli eventi psichici e rumore di fondo ambientale, si costituiscano vincoli percettivi»[9]. Della *trama* dell'esperienza i vincoli sono i *nodi* idonei a gestire il flusso di informazioni. All'interno di tali vincoli si possono identificare due dimensioni collaboranti: quella *cognitiva* e quella *emotiva*. Un oggetto sconosciuto mi sollecita una risposta emotiva, rivendicando il passaggio dall'ignoto al noto, da un'indistinta sopraffazione sensoriale a una distinzione percettiva. Ma la percezione è già distinzione: opera una differenziazione all'interno della molteplicità sensibile e avviene in un mondo che non costituisce una "resistenza", un'opposizione. Nello scambio di relazioni con il mondo si deliberano e consolidano i nostri vincoli percettivi. Ma esiste un compito specifico dell'arte in riferimento ai vincoli e ai confini tra pensiero e realtà? Tale missione consiste nel rendere labile il confine attraverso la funzione simbolica, riorganizzando i vincoli percettivi consolidati come *habitus*.

Implicita nel pluralismo dell'estetica diffusa è la scomparsa di ogni direzione storica predeterminata; tuttavia, un discorso è affermare che non sia possibile evidenziare *una* prospettiva storicamente superiore ad un'altra; differente è sostenere che tutto sia arte. Sembrerebbe inevitabile cadere in una sorta di *scetticismo artistico* e convergere nella direzione della *fine dell'arte*: quando tutto è possibile, in realtà, niente lo è più. E, analogamente, «se tutto si estetizza diventa sempre più difficile parlare di estetica»[10].

Ancora una volta Benjamin si rivela antesignano: *iperestesia* e *anestesia* sono i tratti distintivi dell'uomo metropolitano, le reazioni al cospetto del sorgere di fotografia e cinema, i nuovi *media*, in grado di modificare la percezione, la fruizione e la definizione dell'arte.

Le nuove tecnologie meccaniche liberano la mano dai doveri artistici, consentendo il proliferare di riproduzioni. Tale evento rivoluzionario determina la perdita dell'*aura* dell'opera, il dissolversi della funzione privilegiata dell'originale, il depotenziamento dell'*hic et nunc*. Ecco che al *valore cultuale* si sostituisce il *valore espositivo*, all'aspetto mistico-religioso subentra la politica. Si apre un nuovo *spazio di gioco* caratterizzato dall'*estraneità* dell'interprete davanti all'obiettivo, dalla produzione *interrotta* del cinema, dalla creazione di una natura – manipolabile – di secondo grado, dalla polarità *vici-*

[9] Ivi, p. 88.
[10] FRANCALANCI, *Estetica degli oggetti*, cit., p. 7.

nanza/lontananza, dall'esposizione/comunicazione, dalla *fruizione distratta* e *collettiva*, dall'onnipresenza dell'opera, dalla spettacolarizzazione delle merci.

La perdita, o meglio il depauperamento dell'aura, che non scompare completamente, non conduce alla morte dell'arte, porta semplicemente a ridefinirne le prospettive. La riproducibilità consente di selezionare la realtà, di evidenziarne gli aspetti prima trascurati, di destare curiosità nei confronti dell'originale amplificandone il valore.

Per questo sarebbe più opportuno affermare che l'unicità dell'originale viene sostituita da un'*aura ex-machina* che non mina le funzioni estetica e artistica, ma le ridefinisce in connessione alle mutate condizione storiche che creano nuove necessità e possibilità. Andranno quindi superate le idee di "progresso" e "decadenza" ed elaborata una teoria della storia come *discontinuità* che consenta di conferire dignità a tutte le forme artistiche.

Particolarmente attuale si dimostra anche la *teoria dello choc* di Benjamin[11] adeguata all'approccio di forme artistiche contemporanee che contravvengono ai canoni estetici e artistici tradizionali introducendo categorie quali il *brutto*, il *disgusto*, l'*antiestetico*, l'*antiforma*, l'*oggetto comune*, il *kitsch*, nell'arte e nell'estetica.

Da allora, sostanzialmente, poche riflessioni sull'opera d'arte e il proliferare degli oggetti possono considerarsi completamente autonome e originali: certamente si sono esasperati i toni, sicuramente si sono moltiplicate le possibilità e le argomentazioni, adeguate, di volta in volta, al contesto storico culturale.

III. *Oggetti comuni, estetici e artistici.*

Il problema filosofico oggi è quindi spiegare *perché/quando una cosa sia un'opera d'arte o funzioni come tale*. L'interrogativo, che si discosta da quello generico e tradizionale "che cosa è un'opera d'arte?", viene posto nella giusta forma con la comparsa, nei primi anni del Novecento, degli oggetti *ready made*: oggetti comuni che *sono* opere d'arte. Con la pratica del *ready made* un manufatto di uso quotidiano, defunzionalizzato e rifunzionalizzato, assurge al ruo-

[11] W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, trad. it. a c. di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

lo di opera d'arte rendendo così arduo il compito di distinguere tutto ciò che è arte da ciò che non lo è.

Diviene così urgente definire sia il concetto di *oggetto* che quello di *opera d'arte*, nonostante, in merito a quest'ultimo punto, le posizioni degli autori non siano sempre coerenti, risolutive e orientate nella stessa direzione.

La distinzione più interessante concerne quella tra *oggetti* e *cose* e, tra i primi, quella tra *estetici* e *artistici*[12]. Da un lato, il termine *cosa* denota un investimento affettivo e un significato più ampio (può, infatti, riferirsi anche a persone, ideali, interessi); dall'altro, *oggetto* è un'espressione che immediatamente indirizza alla fisicità, una fisicità che si sussegue velocemente seguendo le dinamiche della società dei consumi. Spesso l'*oggetto* per effetto della pubblicità e dell'arte, più che a causa degli investimenti cognitivi del soggetto, si tramuta in *cosa* e il soggetto, comunemente considerato dominatore di oggetti, diviene figura marginale, dipendente da essa. Ci si avvia verso il cosiddetto "quarto regno" (sorto accanto a quello vegetale, minerale, animale), quello del *post human*, che integra la materia vivente con quella inerte e che considera gli oggetti, come *partners* sempre più simili a organismi autonomi[13].

La seconda, stimolante, distinzione è quella che sottolinea la differenza tra oggetti *estetici* e *artistici*. Sull'esistenza dei primi si fronteggiano tesi contraddittorie riconducibili al dibattito sulla possibilità o meno di racchiuderli in una categoria specifica. Considerando la posizione che ne ammette l'esistenza, è plausibile individuarne le peculiarità: in quest'ordine di oggetti prevale la *forma* e le proprietà inerenti sono percettive, manifeste e possono incarnare una determinata funzione, come nel caso degli oggetti di *design* ove, tuttavia, la forma sarà applicata alla funzione. Solo una parte degli oggetti estetici possono tramutarsi in opere d'arte.

L'*oggetto artistico*, genericamente definito come *artefatto* – anche se nel caso del *ready made* può non essere *appositamente* e *intenzionalmente* realizzato – dichiara la propria *inautenticità* rispetto alla funzione. La forma risulta qui un pretesto a vantaggio della prevalenza del senso, del significato e dell'interpretazione. Un oggetto artistico è anche estetico, ma non solo.

[12] Cfr. *ibid*.
[13] R. BODEI, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2014[2], p. 80.

Sicuramente si tratta di differenziazioni-guida che vanno rimesse in discussione o integrate alla luce dell'interpretazione del significato di *estetica* e di *arte* all'interno di eterogenei contesti storico-culturali. È impresa ardua individuare le condizioni necessarie e sufficienti per identificare un'opera d'arte, soprattutto al cospetto della varietà delle espressioni artistiche contemporanee: tuttavia, seguendo la riflessione sull'ontologia dell'arte di Danto, è possibile evidenziare caratteristiche comuni imprescindibili di un'opera, non tutte esclusivamente intrinseche e osservabili.

L'opera d'arte è una *rappresentazione*; incarna un significato; dipende da un'*idea* e fonda il suo valore (artistico ed economico) su di essa; esprime un *valore* che non coincide con quello d'uso; instaura *relazioni* (l'essere-a-proposito-di) e *comunicazioni*; viene *esposta* al pubblico in un luogo eletto allo scopo e sottoposta al *giudizio* di esperti; è resa possibile da un peculiare *contesto storico-culturale*; si fonda sull'atto di *scelta*.

IV. *Sulla scelta:* Fountain *e* Brillo Box*.*

Quest'ultimo parametro si rivela particolarmente degno di nota poiché, presentando la *questione degli indiscernibili*[14], stimola il dibattito sul ruolo dell'estetica.

Nel 1964 Danto incontra la *Brillo Box* di Andy Warhol: le confezioni di spugnette saponate per lavare i piatti che, anonime, popolavano gli scaffali dei supermercati, si elevano allo *status* di opere d'arte. Perché, dunque, due oggetti percettivamente identici, possiedono statuto ontologico differente[15]? Particolarmente originali si rivelano le riflessioni di Danto sull'estetica che, paradossalmente, sembra esclusa dal dibattito: se di due oggetti identici l'uno è opera d'arte e l'altro no, non sarà la funzione dell'estetica a venirci in soc-

[14] La questione degli *indiscernibili*, che rappresenta l'originalità del pensiero dell'autore, verrà accuratamente esposta anche in A.C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997), trad. it. di N. Poo, Milano, Bruno Mondadori, 2008, e in *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), trad. it. di C. Barbero, a c. di T. Andina, Palermo, Aesthetica, 2008.

[15] A onor del vero, occorre precisare che, nel caso delle *Brillo Boxes*, gli oggetti esposti dall'artista erano *simili,* ma non identici al prodotto in commercio: si trattava di scatole, più grandi delle originali, in compensato, con serigrafie, commissionate al grafico americano James Harvey (1929-65) che raramente viene menzionato.

corso, bensì le *proprietà relazionali*. Da qui l'urgenza di identificare le caratteristiche necessarie e sufficienti per individuare il prodotto artistico, ovvero la necessità di definire l'opera d'arte. Costanti, ma diversamente privilegiati nello sviluppo delle meditazioni, si confermano: il *titolo* e il *soggetto* dell'opera, l'*intenzionalità* dell'autore, l'*interpretazione*, la *rappresentazionalità* legata indissolubilmente all'*espressione*, l'*aboutness*, il *contesto* storico-culturale. E, riassumendo, sono il *significato incarnato*, il *contesto storico* e il fattore *dono* – che ricorda il *non-so-che*, l'*aura* di Benjamin – a sopravvivere a tutta la trattazione.

Le qualità estetiche sembrerebbero emarginate, ma vengono infine recuperate, soprattutto nel momento in cui si accenna al criterio di *scelta* che aveva mosso Andy Warhol nel selezionare le *Brillo Boxes*: un criterio estetico, di *bellezza* (che già aveva superato il test della quotidianità, instaurando familiarità con il fruitore). Contrario è, invece, l'aspetto proairetico che sottende la scelta nei *ready made* di Duchamp: è lo stesso artista a dichiarare che il principio su cui si fonda l'atto preferenziale è quello dell'*indifferenza visiva*[16]. Il favore viene accordato in base ad un'*anestesia estetica*, che davvero ha il sapore più di una provocazione che di una reale indicazione teorica. (Le opere di Duchamp sono da molti considerate vere e proprie sculture e quindi inscindibili da un discorso estetico.)

Sull'importanza dell'estetico, e sulla necessità di sostituire l'ontologia *essenzialista*, prevista dalla ricerca di definizioni di Danto, con un'ontologia *dinamica* che non riesce a comprendere la pluralità del panorama artistico in un'unica categoria, invece, punta il filosofo americano Nelson Goodman[17].

Quest'ultimo risulta intuitivamente più persuasivo nell'attribuire un ruolo all'estetica nell'approccio agli oggetti e alle opere d'arte, anche se non sono convinta che Danto, soprattutto nell'ultima fase del suo pensiero, intendesse trascurarla. Lo stesso Goodman finisce per sostenere che esistono degli indizi, *sintomi*, che consentono di distinguere i due ambiti – estetico e artistico – contravvenendo, almeno in parte, così all'idea originaria secondo cui estetico e artistico rispondono agli stessi principi. La differenza è estetica, ma con este-

[16] F. TOPPI, *Il* ready made *di Marchel Duchamp: teoria dell'indifferenza visiva*, «Itinera», 10, 2003, pp. 3-21.
[17] F. DESIDERI, *Ontologie statiche e dinamiche. Danto vs. Goodman (e oltre)*, «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 2, 2010, pp. 25-42: p. 26.

tico egli intende alludere sia alle proprietà manifeste in senso stretto che all'emozione e alla *cognitività* che mi suggeriscono *come* guardare l'oggetto[18].

Probabilmente il vero problema non risiede nell'estetica in sé, ma nella concezione che di estetica si era avuto in passato. Solo liberando l'estetica dall'identificazione con l'idea di bellezza tradizionale e dalla sua concezione esaurita nella percezione materica, ecco che essa può tornare in gioco, in perfetta coerenza con l'intuizione del XX secolo, l'opinione secondo cui è possibile realizzare buona arte senza che sia classicamente bella.

E la principale conseguenza della rimozione del concetto di bellezza da quello di arte, sarà offrire la possibilità di scegliere o meno il suo utilizzo, aprendo così all'arte nuove possibilità.

In questa prospettiva, per definire un'opera d'arte non ci si potrà affidare esclusivamente all'estetica – che probabilmente non consentirebbe di discernere *Fountain* in un magazzino di idraulica – ma si dovranno privilegiare le *relazioni,* le *conoscenze,* le *intenzioni*. Ovvero sarà necessario fare affidamento a una sorta di *socievolezza* tra oggetto e mondo, una *socialità* che, pur sempre affondando le radici nell'epoca della riproducibilità tecnica, risulta la principale caratteristica della contemporaneità.

La tematica dell'*intersoggettività* ripensa a fondo la questione di una semiotica degli oggetti che prevede relazioni *interne* alla sua struttura e relazioni *esterne*, nel contesto sociale d'uso. Scompare il confine tra l'oggetto singolo e l'intero sistema. Ancora una volta risulta arduo stabilire i confini. Sono questi ultimi sanciti dalla loro forma esterna, dalle loro funzione o dal loro significato? Come de-

[18] Cfr. L. MARCHETTI, *Arte ed estetica in Nelson Goodman,* Palermo, Centro Studi di Estetica, 2006 («Aesthetica Preprint». Supplementa, 18), p. 9. Non convince Danto la *teoria dell'occhio innocente,* derivata dal critico d'arte inglese John Ruskin e riportata in auge dall'arte newyorkese degli anni '50-'60, secondo cui è necessario tornare a guardare come un cieco che ritrovi la vista (o come l'occhio infantile di Baudelaire). Teoria applicata dal critico d'arte statunitense Clement Geenberg che aveva l'abitudine di coprirsi gli occhi davanti a un quadro per poi scoprirli all'improvviso al fine di evitare che l'intelletto teorico si mettesse in azione. Di tale teoria si mise in dubbio l'esistenza soprattutto dalla filosofia della scienza (che la mutua da Wittgenstein), secondo cui tutte le informazioni sono cariche di teorie, dallo storico dell'arte austriaco, naturalizzato britannico, Ernst H. Gombrich, e dal filosofo statunitense Nelson Goodman secondo cui tutte le immagini vengono percepite secondo codici e convenzioni già assimilate. Neppure quest'ultima teoria convince completamente Danto.

terminare se un oggetto è elemento costitutivo di un sistema più ampio o rappresenta parte autonoma e compiuta?

L'arredamento di una casa, i componenti di un computer, il contenuto del carrello della spesa sono mondi unitari o singoli costituenti? Sarà l'analisi semiotica a rivelare il carattere sociale degli oggetti che interagiscono in un "sistema parlato"[19].

Siamo nell'era dell'*iperestetica*[20]*,* dell'*iperestesia, dell'ipersocialità, dell'ipersignificazione* in cui la tecnologia digitale porta alle estreme conseguenze i processi innescati dalla produzione e riproduzione meccanica studiati da Benjamin.

V. *L'arte nell'era della riproduzione 3D*.

Dopo la riproducibilità tecnica, l'*appropriation art*, la *digital art*, la produzione del *design* industriale, non suscita più scalpore la questione del valore di un oggetto o un'opera associati alla loro *unicità* e originalità: l'oggetto e la sua copia hanno iniziato la loro secolare convivenza ancora prima della teorizzazione avvenuta nell'Ottocento.

In particolare, con l'avvento del computer chiunque può disporre di strumenti creativi che consentono ad artisti e *makers* di produrre, riprodurre, modificare le forme espressive precedenti e di istituirne di innovative. Si pensi, ad esempio, alle prospettive di utilizzo delle nuove stampanti 3D che, utilizzando particolari *softwares,* consentono di trasformare un disegno digitale in un oggetto tridimensionale.

Si tratta, per ora, di strumenti di nicchia, tuttavia già utilizzati in vari settori: da quelli più semplici che permettono la realizzazione di oggetti comuni in gesso o particolari resine, a quelli più complessi dell'industria biomedica e spaziale, realizzati in materiali sofisticati[21].

Particolarmente interessanti risultano gli esperimenti compiuti in riferimento alla produzione artistica: è il caso di artisti americani che "mappano" i profili dei capolavori dell'arte, li traducono in coordinate in grado di dialogare con particolari sistemi informatici per poi

[19] J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti* (1968), trad. it. di S. Esposito, Milano, Bompiani, 2009.
[20] E. DI STEFANO, *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Palermo, Centro Studi di Estetica, 2012 («Aesthetica Preprint», 8), pp. 7-78.
[21] P. ALIVERTI, *Stampa 3D. Stazione futuro*, Milano, Hoepli, 2014.

procedere alla loro stampa, in scala o a grandezza reale, 3D. Si tratta di riproduzioni ad uso personale o da esibire nell'ambito di *contest* o, e questo denota l'aspetto più interessante, condividere con altri utenti attraverso l'operazione di *file-sharing.* Un'opera d'arte talmente *social* da poter essere riprodotta nella nuova prospettiva del *do it yourself.*

Questo nuovo *medium* ha aperto e indubbiamente aprirà nuove frontiere in vari settore che spaziano da quelli dell'ecologia, della gastronomia, della scienza e dell'arte, trovandosi a combattere contro i pregiudizi e a scardinare canoni obsoleti, analogamente a quanto fotografia e cinema si erano trovati a fare. Si riproporranno, quindi, una serie di dubbi e incertezze che, nonostante un pubblico già avvertito e preparato ad affrontare il superamento dei limiti, non saranno di immediata risoluzione.

Cosa si crea con le stampanti 3D, se non una copia, una riproduzione, un "falso"? Uno strumento per studiare dal vero, tramite un vero-falso, le opere dei musei? Una nuova opera d'arte? Un oggetto *kitsch*? Ci si chiede così se potranno essere considerate "arte" le opere realizzate in resina ABS (acrilonitrile-butadiene-stirene), e se avrà ragione d'essere un'*aura ex machina* digitale.

Il materiale e la forma espressiva già da diverso tempo non sono considerati vincoli costitutivi, quindi potenzialmente nessun ostacolo potrebbe impedirlo. E sicuramente, per quanto concerne la scultura, non dovrebbe sussistere nessun impedimento "tecnico". Ma come compiere una riflessione adeguata alla pittura? Un progetto del museo olandese Van Gogh ha previsto la vendita di quadri riprodotti in 3D, alterandone la forma (da bidimensionale a tridimensionale) in una sorta di capolavoro dal "pigmento" in *braille.* Sarà possibile ammettere, in ambito artistico, la sostituzione della pennellata con un getto di materiale fuso all'interno di una cassaforma? Potenzialmente, sì. Ma si ripresenta così il rischio di un'arte senza limiti, di una nuova *morte* dell'arte: se tutto è concesso non sarà più possibile decretare cosa sia arte e cosa no. Oppure si incorrerà nuovamente in una sorta di *irritarte* che in nome della libertà di espressione osa oltre ogni limite, indiscernibile dal *Kitsch*[22].

Ma, forse, non dovrebbe neppure essere questo lo scopo del filosofo: al filosofo spetterà l'arduo compito di comprendere e spiegare, *perché* e *quando* un oggetto è definito opera d'arte e quando

[22] Cfr. G. DORFLES, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano, Lerici ed., 1968.

no. Tuttavia, è particolarmente difficile mantenere una netta separazione tra l'arte, l'estetica e la filosofia, così come aveva tentato di fare Danto, che pure ebbe il merito di ridefinire i percorsi di analisi e alcune criticità riferite all'estetica: inevitabilmente, per fare chiarezza, si cercheranno definizioni alla cui costituzione concorrono varie discipline quali l'arte, l'estetica, la sociologia, la storia, la psicologia.

Ma il punto di partenza dell'indagine sarà sempre l'estetica – l'ideale sarebbe un'estetica *fondante*, ma non autosufficiente – fosse anche, e soprattutto, *un'estetica del significato* in cui l'arte diviene cerebrale e l'esperienza estetica si connota come esperienza *ermeneutica*. Ma occorre essere cauti nell'interpretazione: l'arte è un *gioco* e, come tale, funziona solo se gestito da *regole*. Queste ultime si possono identificare con un *discorso delle ragioni*: il fatto che qualcosa sia ascrivibile alla definizione di opera d'arte dipende da un insieme di *ragioni* e nulla potrà essere considerato tale al di fuori del sistema di regole che possono contemporaneamente elevare il ruolo di un oggetto a quello artistico e orientare verso l'opera stessa.

VI. *Conclusione.*

Quello dell'*idea* e del *significato* è il tema che accomuna, e in fondo prevale, in tutti gli autori trattati: Danto propone il significato, l'*aboutness*, come costante imprescindibile dell'opera tanto che vedere l'arte non significa semplicemente applicare una facoltà percettiva innata, bensì assimilare significati; Duchamp dichiarava l'ambizione di riportare la cultura visuale, retinica, al servizio della mente (avvalendosi, spesso, di una descrizione che collega la forma alla riflessione, l'apparenza al concetto); l'*appropriation art* e il *ready made* fondano la loro artisticità sull'*idea* che "arma" il gesto prima che sull'oggetto stesso; Goodman considera l'estetico costituito da una parte sensoriale e una cognitiva e ritiene fondamentale di un ritratto, rendere l'*idea*, non la somiglianza. Si pensi, inoltre, a James Harvey l'artista che realizzò materialmente la *Brillo Box*: pare ininfluente, o comunque secondario, il fatto che Warhol gli abbia commissionato un lavoro da cui gli derivò la fama. Probabilmente questo conferma la tesi che alla fine sia l'idea a determinare l'assunzione della forma più adatta a esprimerla oppure, come si verifica nel caso dell'arte astratta, la forma può essere la causa – e non la conseguenza – dell'idea: in sostanza, può invertirsi il rapporto

causa ed effetto ma, nella comunicazione artistica, la forma sembra rimanere al servizio dell'idea[23].

Alla luce di tutte le considerazioni, più che di *conclusione* o *fine dell'arte* o *scetticismo artistico* si potrebbe parlare di *input* per una nuova riflessione: se sia o meno possibile definire artistiche le opere create con le stampanti 3D.

Il privilegio di essere testimoni, anche quando indiretti, di cambiamenti epocali, ci induce a pensare che col tempo si verranno a definire nuove strategie di fruizione dell'opera d'arte, nuove filosofie e nuove estetiche, che guideranno ad una lettura dell'immagine diversa da quella tradizionale alla quale siamo abituati, delegando alla cultura il compito di instaurare nuove relazioni tra uomo e computer, tra gli esseri umani e i loro contesti, l'ambiente, la società, la tecnologia, la scienza, la vita. Tutto ciò non significa semplicemente che sia stata accolta la fine dell'identificazione arte/bellezza e neppure che sia scomparso il concetto di bellezza: evidenzia che, mutando il contesto storico, le dinamiche che sottendono al mondo dell'arte, gli strumenti, gli artisti e i fruitori e le connessioni tra essi. È mutato il gusto, un gusto non elitario, non popolare, ma un *gusto diffuso*[24].

E, in tutto questo, più o meno esplicitamente nei vari autori, riveste sostanziale importanza l'*educazione*: *l'assenteismo estetico*, spesso esibito da un pubblico non educato a nuove forme estetiche, può essere corretto. È necessario educare al linguaggio estetico e

[23] Si tratta d'una posizione che affonda le radici in età moderna. Nella sua opera principale, *I Moralisti* (1709), Lord Shaftesbury muove dal concetto plotiniano secondo cui il *bello è dato non dalla materia, ma dal disegno o dall'idea che la informa*, giungono a maturazione vari temi, strettamente correlati, fra i quali assume un ruolo primario l'estetica (*I Moralisti*, trad. it. di A. Taraborrelli, a c. e Introduzione di A. Gatti, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 125). Nella *gerarchia delle forme* l'autore ordina in classi distinte le forme sensibili e intelligibili, distinguendo tre ordini, o gradi, di bellezza: le inerti *forme morte* (*dead forms*); le *forme formatrici* (*forming forms*), dotate di intelligenza e potere creativo; infine, il *Terzo Ordine di Bellezza* (*Third Order of Beauty*), assoluta e incausata energia creatrice suprema alla quale ogni altra «forma» è intimamente connessa e deve la propria esistenza. L'artista, sottoposto a Dio, finisce per essere, almeno apparentemente, privato di autonomia creatrice a favore dell'*idea* suprema che è quella del Creatore. Cfr. ivi, pp. 125-129.

[24] Cfr. *Arte senz'arte. Gillo Dorfles e il cattivo gusto*. Intervista 2014 (www.rossotizianoweb.eu) (consultato il 24.04.2017).

artistico, affinché siano appresi i codici e le regole da applicare[25]; tutto questo, nella consapevolezza che comunque «per decidere il valore di un'opera, serve almeno un secolo»[26].

[25] Ancora una volta, le intuizioni settecentesche si sono rivelate anticipatrici di proficui sviluppi. Si pensi, infatti, all'educazione del *gentlemen* e alla possibilità di correggere e orientare le inclinazioni del singolo a favore della collettività, partendo dal fondamentale connubio tra estetico ed etico.
[26] Cfr. *Arte senz'arte. Gillo Dorfles e il cattivo gusto*, cit.