

Fidanzate in esubero

L'opera d'arte come oggetto metasociale

di Enrico Terrone

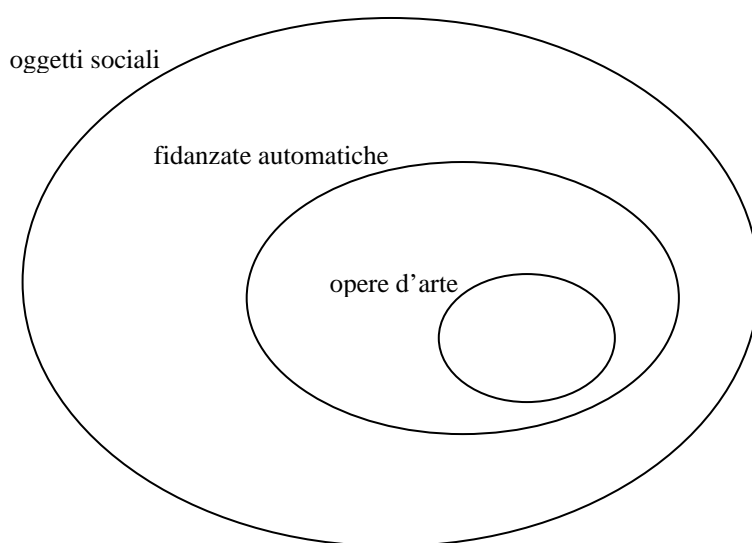
Se il mondo ti confonde, non lo capisci più,
se nulla ti soddisfa, ti annoi sempre più,
scienziati ed ingegneri hanno inventato già
una generazione di bambole robot.

Alberto Camerini, *Rock 'n' roll robot*

La teoria della fidanzata automatica (Ferraris 2007b) ha due importanti ricadute: da una parte rivela l'opera d'arte come oggetto sociale, di contro alle derive idealistiche della filosofia dell'arte; dall'altra ne preserva la peculiarità estetica, di contro al convenzionalismo pragmatista per cui l'arte si riduce a ciò che le pratiche comunicative stabiliscono che sia tale. Questi due obiettivi complementari sono perseguiti da Ferraris attraverso l'articolazione di due concetti: si comincia col definire l'oggetto sociale come *atto sociale* (che coinvolge cioè almeno due persone) *iscritto* (registrato su un supporto materiale, o anche semplicemente nella testa delle persone), per giungere poi alla definizione di opera d'arte come oggetto sociale che gode di una proprietà peculiare: essere una fidanzata automatica, cioè *un oggetto che finge di essere un soggetto, una cosa che finge di essere una persona*.

La definizione di opera d'arte formulata nei termini della fidanzata automatica risulta tuttavia incompleta: essa individua infatti – come ammette Ferraris medesimo (2007b: 31) – una condizione necessaria ma non sufficiente per l'individuazione dell'oggetto artistico, il che si traduce in un'eccessiva ospitalità dell'ontologia dell'arte che ne consegue. Nel catalogo degli oggetti artistici si imbuca dunque entità bizzarre quali i materiali pornografici, le *soap opera*, i *reality show* (2007b: 168). A questi intrusi, identificati e fatti accomodare alla meglio dal padrone di casa, si aggiungono altri oggetti che rispondono perfettamente ai requisiti della fidanzata automatica, ma che difficilmente il senso comune accetterebbe di classificare come opere d'arte: le bambole, i poster, le caramelle, il Tamagochi, l'albero di Natale, la coperta di Linus, gli oggetti transazionali di Winnicott, il portachiavi parlante di Christopher Lambert in *I love you* di Marco Ferreri – tutte cose che fingono di essere persone generando disinteressatamente sensazioni e sentimenti, ma il cui inserimento nel catalogo dell'arte pare davvero forzoso, contro-intuitivo, e in fondo non molto dissimile dalle pretese normative del pragmatismo convenzionalista.

1. La mia tesi è che sia possibile emendare questa eccessiva permeabilità dell'ontologia della fidanzata automatica, completando la definizione con il suo simmetrico: *l'opera d'arte non è soltanto una cosa che finge di essere una persona, è anche una persona che finge di essere una cosa*. Con questo intendo sostenere che l'opera d'arte è inseparabile dall'idea di autore, e soprattutto dalle nozioni di stile e di discorso, per cui la fidanzata automatica – la cosa che finge di essere una persona – è promossa a opera d'arte soltanto quando il suo indurre sentimenti lascia intravedere una logica, un progetto, una strategia, cioè *un soggetto che finge di essere un oggetto generando senso nel dualismo fra l'intenzione discorsiva e la presenza sensibile*.



2. La differenza fra fidanzate non artistiche e fidanzate artistiche si riconosce esattamente in quei processi culturali di recupero di oggetti inizialmente esclusi dal dominio dell'arte, quali ad esempio le canzonette, i film di genere, o i cartoni animati. In simili casi, la promozione della fidanzata automatica a opera d'arte comporta lo spostamento dell'attenzione dalla mera apparenza sensibile (le sensazioni, i sentimenti) al piano della forma e del discorso. Il sintomo più evidente di questa emersione dell'artistico è il culto dell'autore: i bambini italiani sul finire degli anni Settanta guardavano *Goldrake* e *Lupin III* alla televisione senza sospettare minimamente di trovarsi di fronte a opere d'arte, né tanto meno le reputavano tali i loro genitori; tuttavia oggi alcuni di quei bambini, raggiunta l'età che avevano allora i loro genitori, continuano a occuparsi di *Goldrake* e *Lupin III*, ma adesso li chiamano *anime* e li trattano come oggetti artistici, tenendo corsi all'università, scrivendo ponderosi volumi o discutendo animatamente in convegni e forum *on-line* a proposito delle poetiche di Go Nagai e Hayao Miyazaki. Uno potrebbe banalmente dedurre che le opere d'arte sono i giocattoli degli adulti, ma sarebbe riduttivo e improprio. Quei cartoni animati sono rimasti identici in quanto oggetti fisici, ma è cambiato il loro status di oggetti sociali, cioè di oggetti il cui essere "dipende da un riconoscimento collettivo" (Searle

2006: 51): è cambiato il tipo di riconoscimento. Prima gli *anime* venivano riconosciuti come semplici “fidanzate automatiche”, cioè come generatori di sensazioni e sentimenti; adesso, invece, si riconosce anche il discorso che sottende la presenza sensibile, cioè i modi di presentazione, la messa in scena, lo stile dell'autore. Non è tuttavia obbligatorio che l'autore esista, sia unico e sia noto: quel che conta, al di là del soggetto empirico, è che si riconosca la rilevanza di una strategia discorsiva.

Ecco la condizione necessaria per la costituzione dell'oggetto artistico. La promozione della fidanzata automatica a opera d'arte passa attraverso il riconoscimento del dualismo di presenza sensibile e discorso configurante: si tratta di un'operazione in parte soggettiva ed elitaria (tratto essenziale peraltro dell'essere sociale dell'arte, come ha mostrato Bourdieu ne *La distinzione*), ma non arbitraria, e niente affatto automatica. Ci sono programmi televisivi coevi di *Goldrake* e *Lupin III*, come ad esempio *Il dirigibile* o *Superclassifica Show*, che qualcuno magari ricorda pure con nostalgia o struggimento, ma che – almeno per ora – nessuno si sogna di promuovere a opera d'arte, non essendo in grado di rintracciare un'intenzionalità discorsiva degna di nota dietro quelle immagini. Il processo sociale di promozione della fidanzata automatica a opera d'arte necessita del riconoscimento di un discorso sotteso all'apparenza, di uno spostamento della focale dal cosa al come, dal rappresentato al modo di rappresentazione, dalla scena alla messa in scena: se la fidanzata automatica è una sorta di marionetta, allora le opera d'arte sono marionette di cui ci importa anche dei fili.

Il passaggio dalla fidanzata automatica all'opera d'arte si può leggere in tal senso come una generalizzazione teorica del caso storico del *ready made*, cioè dell'oggetto ordinario (sia questo latrina, barattolo di zuppa Campbell's, scatola di detersivo Brillo) promosso a opera d'arte nel momento in cui si riconosce dietro la sua presenza sensibile un'intenzionalità discorsiva discutibile ma degna di nota (che nel caso del *ready made* si attribuisce all'atto warholiano del riprodurre o all'atto duchampiano dell'esporre); allo stesso modo la marionetta, che per noi è la fidanzata automatica, diviene artisticamente rilevante quando se ne può apprezzare il filo, che nel nostro caso è il filo del discorso.

3. La definizione di oggetto sociale come *atto iscritto* trova dunque il suo equivalente nella definizione di opera d'arte come *presenza sensibile configurata da un'intenzionalità discorsiva*. L'opera d'arte, in altre parole, è un oggetto sociale la cui *iscrizione* comporta una presenza sensibile e il cui *atto* si dà nei termini di un discorso configurante. Questa struttura duale (iscrizione/atto, apparenza/discorso, marionetta/filo) è nei fatti riscontrabile considerando la distinzione fra arti che configurano discorsivamente lo spazio (pittura, scultura, architettura), arti che configurano discorsivamente il tempo (musica, letteratura) e arti che configurano discorsivamente lo spazio-tempo (danza, teatro, cinema). L'opera d'arte è un dato ontologico ed estetico (qualcosa che esiste e che si offre alla percezione), segnato però – a differenza di un tramonto o di una tempesta – dal lavoro di un discorso, dal sussistere di una logica.

In questi termini diventa interessante affrontare le *vexatae quaestiones* della rappresentazione, della narrazione e della finzione. La *presenza sensibile configurata* che costituisce l'opera d'arte può identificarsi pienamente con il dato estetico (i suoni nella musica, i colori nella pittura astratta), oppure corrispondere a una funzione strumentale (l'edificio in architettura), oppure implicare un riferimento a entità reali (la pittura figurativa, il documentario) o immaginarie (il romanzo, la fiction). In quest'ultimo caso, la *presenza sensibile configurata* rilevante per la determinazione dell'opera d'arte non è tanto il dato estetico (che per la letteratura può essere visivo, sonoro o persino tattile nel caso del Braille) quanto piuttosto un fatto ontologico che riguarda il mondo reale situato "a monte" del linguaggio (l'ontologia primaria) e soprattutto il mondo narrativo situato "a valle" (l'ontologia secondaria). Il carattere demiurgico del discorso artistico raggiunge qui la sua massima evidenza: la fidanzata automatica è un intero mondo che la strategia discorsiva sottende e governa. La specificità di questo mondo, di questa "ontologia secondaria", è proprio il dualismo costitutivo della sua sostanza: la natura duplice di Madame Bovary, "concreta come una donna e astratta come una legge" (Barbero 2006), nella sua tensione strutturale fra forma logica e presenza ontologica, è invero la chiave di volta di ogni mondo narrativo e più in generale di ogni oggetto artistico.

4. Il dualismo di presenza sensibile e discorso configurante, a ben vedere, è attivo in ogni oggetto sociale, sia che lo si intenda nell'accezione di Searle (2006: 38) per cui un'entità X svolge una funzione Y in un determinato contesto, sia nell'accezione di Ferraris (2007a: 67) per cui gli oggetti sociali intesi come atti iscritti «sembrano porsi a metà strada fra la materialità degli oggetti fisici e l'immaterialità degli oggetti ideali». Il punto è che nel caso dell'opera d'arte – a differenza di quanto accade per gli oggetti sociali generici e per le fidanzate automatiche – questo dualismo costituisce il tratto precipuo dell'essere in oggetto. Gli oggetti sociali generici hanno una funzione pratica (la Y di Searle) che ne individua il senso; nel caso delle fidanzate automatiche, si afferma "l'indipendenza dalla strumentalità" (Ferraris 2007b: 52), per cui la funzione Y si trasferisce nell'induzione di sentimenti; l'opera d'arte impone un'ulteriore selezione: non basta che si inducano dei sentimenti, ma occorre che sia riconosciuta la rilevanza della strategia discorsiva che presiede alla loro induzione. Il dualismo fra sensibilità e logica, costitutivo di ogni oggetto sociale, nell'opera d'arte è reso esplicito, posto al centro dell'attenzione, promosso a funzione principale dell'oggetto medesimo. In questo senso l'opera d'arte è un oggetto meta-sociale, che riflette la struttura costitutiva di ogni altro elemento dell'insieme.

5. La complementarità di presenza sensibile e strategia discorsiva è la struttura soggiacente e al tempo stesso l'anello mancante dei principali tentativi di definizione dell'opera d'arte. Si prenda ad esempio la prima e tuttora più influente tesi proceduralista di Dickie (1974: 34), per cui l'oggetto artistico sarebbe "un artefatto a un insieme di aspetti del quale è stato conferito lo status di candidato per l'apprezzamento": se non si specifica in

cha cosa consiste questo "apprezzamento" a cui l'opera si candida (cioè il suo riferirsi al dualismo di presenza sensibile e strategia discorsiva) si finisce per doverlo ricondurre agli umori "di una persona o di persone che agiscono per conto di una certa istituzione sociale (il mondo dell'arte)" (Dickie 1974: 34), con tutto il carico di paradossi e bizzarrie che Ferraris (2007b) ha impietosamente messo a nudo. Oppure si prenda la brillante teoria dello spunto conversazionale (Casati 2003), che rappresenta in fondo una più smaliziata "variante del proceduralismo classico" (Kobau 2003: 28): "l'opera d'arte è un artefatto creato con lo scopo di essere riconosciuto come spunto di conversazione", va bene, ma finché si lascia indeterminato l'argomento su cui verte questa "conversazione" (e cioè, di nuovo, il dualismo di logica e sensibilità), nel dominio dell'arte finiscono per imbucarsi controintuitivamente cani e porci.

6. Nel contrapporre l'ingenuità sentimentale della fidanzata automatica alle derive del proceduralismo e alla iattanza del "mondo dell'arte", Ferraris ridimensiona giustamente la funzione della critica, cui si era finito per attribuire il potere smisurato di stabilire arbitrariamente che cosa fosse o non fosse arte. Il problema, tuttavia, è che con la fidanzata automatica ci si trova sbalzati all'estremo opposto, dove il ruolo della critica non è soltanto ridimensionato, ma addirittura annichilito. La distinzione fra fidanzate non artistiche e fidanzate artistiche permette invece di recuperare nella giusta misura il lavoro critico, cui compete non tanto la determinazione umorale di che cosa è arte, quanto piuttosto la chiarificazione e la valutazione attraverso argomenti razionalmente persuasivi (cioè attraverso una dialettica e una retorica) di quel dualismo di sensibilità e logica che sta a fondamento dell'esperienza artistica.

7. C'è ancora un ultimo punto, che è poi quello che mi preme di più. L'arte è stata a lungo ed è tuttora investita di una posizione centrale nei programmi pedagogici, ed è in generale trattata alla stregua di una "scuola per il cittadino" (per usare la definizione che Jean-Marie Straub dà del cinema americano classico) o perlomeno, nella critica di Bourdieu (1979), come una palestra per l'aristocratico e per il borghese. Possibile che in così tanti, per così tanto tempo, si sia incorsi in un errore così grossolano? Quanta cattiveria e quanta assurdità nell'impedire a bambini e ragazzini di divertirsi con i loro giocattoli soltanto per obbligarli a divertirsi con i giocattoli che piacciono agli adulti! La teoria dell'arte come oggetto meta-sociale preserva una fiammella di valore civile dell'esperienza artistica: nel misurarci con il dualismo di presenza sensibile e strategia discorsiva che definisce l'opera d'arte, impariamo a riconoscere la struttura fondamentale del nostro linguaggio, della nostra cultura, della nostra società.

Riferimenti bibliografici

Barbero, C., *Madame Bovary è concreta come una donna o astratta come una legge?*, "Rivista di Estetica" 30 (2005): 226-237

Bourdieu, P., *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, tr. it. di G. Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983

Casati, R., *The unity of the kind artwork*, "Rivista di Estetica" 23 (2003): 3-31

Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1974

Ferraris, M., *Sans Papier. Ontologia dell'attualità*, Firenze, Castelvechi, 2007a

– *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007b

Kobau, P., *L'arte, una specie di cosa? (Una schedatura parziale)*, "Rivista di Estetica" 23 (2003): 55-71

Searle, J. R., *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995, tr. it. di A. Bosco, *La costruzione della realtà sociale*, Torino, Einaudi, 2006