

Abstract

A whiteboard has been used during a philosophy lesson and afterwards deserted in the classroom. On the whiteboard the teacher has sketched a sort of brief history of philosophy of art, trying to answer the classical questions “What is an artwork?” and “How to distinguish an artwork from an ordinary object?”. The artist Mimmo Paladino found the whiteboard and decided to transform it in an artwork. How? By fastening on it his *Giotto's* head. The whiteboard has hence changed its metaphysical status: now it is a different kind of object from what it was before.

1. Interno aula con lavagna


I ricercatori e i professori di filosofia, si sa, hanno bisogno di ben poco per poter lavorare: libri, sedia, scrivania, carta e penna. Sono l'invidia di medici e ingegneri che devono invece ricorrere ad apparecchiature costosissime e laboratori specializzati per poter svolgere le loro ricerche. Anche quando fanno lezione i filosofi se la cavano con lavagna e gessi o pennarelli (a seconda delle lavagne). I più moderni proiettano slides, ma raramente vanno oltre.

Che cosa scrivono alla lavagna, mentre spiegano, i professori di filosofia? Quando non scrivono i nomi di autori stranieri (magari sconosciuti agli studenti) e le date di pubblicazione delle loro opere, solitamente cercano di elaborare tanto sofisticate quanto attraenti mappe concettuali, ossia individuano e rielaborano i concetti che stanno cercando di chiarire agli studenti, offrendo così la possibilità di capire i diversi sistemi di pensiero e affrontare in ottica filosofica l'oggetto di studio. Le mappe concettuali consistono quindi nella riorganizzazione sintetica delle nozioni principali di un argomento, in funzione riassuntiva.

Entriamo nell'aula alla fine di una lezione di ontologia dell'arte. Gli studenti escono rumorosi trascinando dietro di sé cappotti, cartelle, appunti e disposi-

tivi elettronici di ogni genere e generazione. In pochi minuti l'aula è deserta. In fondo, appoggiata a una parete, regna solitaria la lavagna, piena di scritte, sottolineature, schemi e disegni, memore della lezione che non è più (ma è appena stata). Potente e malinconica – come solo sanno esserlo le domande che nascono già con la certezza di non poter avere una risposta – la scritta al centro: “Che cos'è un'opera d'arte?”.

Bella domanda, bisogna ammetterlo. Non basterebbe un numero di volumi pari a quelli di una enciclopedia per riuscire a dare una risposta esaustiva. La docente, Tiziana Andina, ha avuto bisogno di molto meno spazio, quello concesso dalla lavagna, per elaborare una struttura concettuale organizzata allo scopo di presentare le possibili soluzioni all'imbarazzante quesito (per una esposizione articolata, cfr. Andina 2012). Il punto di partenza è rappresentato dal problema di definire che cosa sia un'opera d'arte. Sopra questo, che è il quesito principale, compare in realtà un altro quesito, più sbiadito, “un oggetto naturale può essere un'opera d'arte?”, sul quale evidentemente non si sono troppo soffermati durante la lezione, forse immediatamente persuasi dell'idea esposta da Immanuel Kant nella *Critica del giudizio* (1790, §§ 30-46) secondo la quale il bello naturale è “bello d'arte” e il “bello d'arte” è bello di natura. Punto interrogativo eliminato.

Riguardo al quesito ben evidenziato, invece, le risposte che sono state prese in esame si articolano almeno in quattro tipologie, a seconda degli autori che le hanno difese: Platone, Aristotele, Heidegger e Danto. Per Platone, come leggiamo nella *Repubblica*, l'opera d'arte è una copia di una copia e, in quanto tale, è un oggetto di terz'ordine, tre volte distante dalla verità (*Repubblica*, libro X, 595a-603b). Anche per Aristotele l'arte in generale (e la poesia in particolare) è imitazione, ma questo non le conferisce una sfumatura negativa, anzi, come recita la definizione della tragedia che troviamo nella *Poetica*, si tratta di «imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà o paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni» (VI, 49b). Inoltre, mentre Platone considerava pericoloso il coinvolgimento emotivo degli spettatori, perché capace di suscitare in loro le stesse passioni violente rappresentate sulla scena, per Aristotele la tragedia ha la capacità di esercitare una funzione purificatrice, liberando l'anima dalle passioni rappresentate. A questo evidentemente si riferisce il nesso tra “Aristotele” ed “emozione”  lavagna.

Facciamo un salto temporale di più di 2000 anni e passiamo a Martin Heidegger, terzo in lista, per il quale, come leggiamo ne *L'origine dell'opera d'arte* (1950), l'opera d'arte «apre un mondo» e in questo si fa portatrice dell'apertura alla verità. Lungi dall'essere copia o imitazione, l'opera d'arte secondo la concezione heideggeriana precede e origina la verità, “aprendoci” quello stesso mondo che noi abitiamo. Ancora un piccolo saltello nel tempo, ma questa volta di soli cinquant'anni – il testo heideggeriano risale agli anni Trenta, anche se fu pubblicato negli anni Cinquanta – per arrivare al 1981, anno di pubblicazione

de *La trasfigurazione del banale* di Arthur C. Danto (1981), la cui tesi centrale è che un oggetto di uso comune come una scatola di pagliette da cucina, la Brillo Box, può diventare un'opera d'arte, la *Brillo Box* di Warhol, a patto che sia passibile di interpretazione rispettosa delle intenzioni dell'autore, sia presentata in un contesto storico culturale in grado di accoglierla e incorpori quel significato che l'artista ha voluto esprimere.

Questo per quanto riguarda le possibili risposte al quesito centrale “Che cos'è un'opera d'arte?” che sono state (evidentemente) approfondite durante la lezione e di cui è rimasta traccia sulla lavagna. Ma che dire dell'elenco che segue a “Opere d'arte in dogana”? Poi che cosa si deve intendere per “opere d'arte in dogana”? Ovviamente quando le opere d'arte sono trasportate da un paese all'altro devono superare i controlli della dogana. Qual è il punto? È che, come nel caso citato di Brâncuși (e Warhol, Viola e Flavin), può succedere che un funzionario della dogana scambi un'opera d'arte – nello specifico la scultura *Bird in Space* – per un banalissimo utensile da cucina, e quindi non applichi all'oggetto in questione l'esenzione fiscale prevista per le opere d'arte. Com'è possibile che sia successo qualcosa del genere? È possibile se l'oggetto non è così *ovviamente* un'opera d'arte (si tratta di una difficoltà prettamente metafisica: non si sa con che *tipo* di oggetto si ha a che fare): nel caso di *Bird in Space*, per esempio, si trattava di un oggetto allungato di bronzo lucido su base di metallo, non dotato di particolari qualità estetiche (addirittura “brutto” per il doganiere), e anzi provvisto di caratteristiche tali da farlo catalogare tra gli attrezzi da cucina. Ci pensò poi un processo durato due anni a sentenziare, il 28 novembre 1928, che *Bird in Space* era a tutti gli effetti un'opera d'arte e in quanto tale doveva essere esente da dazio. Questo stabilirono i giudici che accolsero il reclamo di Brâncuși, non riuscendo in ogni caso a persuadere il doganiere che era stato all'origine della vicenda (che in un'intervista all'*Evening Post* disse, senza tanti giri di parole: «Se quello dice di essere un artista, io sono un muratore»). Ecco quindi spiegato il problema presentato da quegli oggetti che, pur essendo opere d'arte, non appaiono immediatamente tali.

Passiamo infine all'ultima parte della lavagna, quella che lo spettatore trova alla sua sinistra, e che è composta da un cerchio in alto e un rettangolo più sotto. Dentro il cerchio troviamo la contrapposizione tra bello e sublime, studiata nella *Critica del giudizio* di Kant (1790, §§ 23-29) e poi ampiamente trattata dal Romanticismo, dove se il bello esprime armonia e proporzione, il sublime, che si articola ulteriormente in statico e dinamico, ha a che fare con dimensioni e potenza smisurate. Nulla più di un breve cenno dentro il cerchio, forse come spunto per una spiegazione sulle proprietà estetiche. Ultimo argomento trattato (per noi, che arriviamo a lezione finita, e non possiamo sapere quale sia stato l'effettivo ordine degli argomenti esposti durante la lezione) quello racchiuso nel rettangolo: occhio e opera, con tanto di disegno. Che rapporto c'è tra l'occhio che guarda e l'opera? È l'occhio che “fa” l'opera? Poi l'occhio di chi? Quello dell'artista o quello dello spettatore? Basta l'intenzione dell'artista di fare di un

oggetto un'opera d'arte perché l'oggetto *diventi* un'opera d'arte? Ovviamente no, abbiamo bisogno di molto altro. E poi, un'opera d'arte sarebbe tale anche se non ci fosse nessuno spettatore, nemmeno possibile? Troppe domande. Probabilmente a lezione ne hanno parlato, ma adesso è troppo tardi per cercare le risposte.

Un occhio e un'opera però, indubbiamente, ci sono stati e sono stati fondamentali. L'occhio era quello di Mimmo Paladino, il quale a un certo punto si è trovato davanti questa lavagna (abbandonata? dimenticata? trovata?) e ha deciso di avvitarcì sopra *Giotto* per farne un'opera d'arte a tutti gli effetti.

2. *Denkweg. Cammino di pensiero*

Nella Sala Rossa del Rettorato dell'Università di Torino il 12 febbraio 2013 si apre la mostra di Mimmo Paladino curata da Demetrio Paparoni. Si arriva alla sala percorrendo un corridoio in cui sono già esposte alcune opere, gli *Otto Viandanti*, ossia gli otto pensatori che hanno influenzato il percorso artistico di Paladino. L'unico filosofo esplicitamente nominato sulla lavagna che ritroviamo come "viandante" è A.C. Danto (gli altri sono G. Bruno, G. Galilei, I. Kant, G.W.F. Hegel, C. Darwin, F. Nietzsche, D. Bonhoeffer). Una volta entrati nella sala troviamo, sul fondo a destra, la lavagna con testa di bronzo (*Giotto*), mentre sul fondo a sinistra c'è la cattedra, con ventuno *Vasi ermetici*. Le quaranta sedie dell'Aula, rivolte verso la cattedra, fungono da supporti per i *Cacciatori di teste*.

Denkweg. *Vasi ermetici* in cattedra, lavagna con testa e uditorio di *Cacciatori di teste*. Indubbiamente una singolare lezione.

3. *Nicchia con lavagna (e targhetta)*

La mostra si conclude a inizio marzo 2013. Le opere saranno prelevate dal Rettorato e trasferite altrove. *Vasi ermetici*, *Cacciatori di teste* e *Viandanti* proseguiranno il loro silenzioso cammino verso altri luoghi. Un'opera però resterà in Rettorato a memoria perenne di questa mostra e di Mimmo Paladino: la lavagna con *Giotto*. L'artista ha deciso di donarla all'Università di Torino. La lavagna (*Lavagna?*, *Lavagna con Giotto?*, *Giotto su lavagna?* No, da come si legge sulla targhetta: *Lavagna con testa*) sarà ospitata in una nicchia in un salone di rappresentanza, come peraltro si conviene a un'opera d'arte.

Ma la lavagna, quella stessa lavagna usata per fare la lezione di ontologia, è diventata un'opera d'arte? Come è potuto accadere che un oggetto di uso comune abbia cambiato statuto metafisico diventando un altro tipo di oggetto (ossia un'opera d'arte, appunto)? Il quesito è importante, ma certo non nuovo. Se ne parla ormai da cent'anni, ossia da quando Marcel Duchamp ha cominciato a creare opere d'arte facendo uso di oggetti della realtà quotidiana (i cosiddetti "ready made", per usare il termine coniato dallo stesso Duchamp), partendo con la ruota di bicicletta, *Bicycle Wheel* (1913), proseguendo con lo scolabottiglie, *Bottle Rack* (1914), per arrivare fino al famosissimo orinatoio, *Fountain* (1917).

Nell'opera proposta da Paladino non si tratta tuttavia di un ready made *puro*, come sono invece i casi dello scolabottiglie e dell'orinatoio (non quello della ruota di bicicletta, che è fissata a uno sgabello con le forcelle del telaio), bensì di un ready made *contaminato* dalla sontuosa opera d'arte avvitata al centro. È come se Duchamp avesse appeso all'orinatoio il suo *Nudo che scende le scale* (1912), dipinto che esprime l'essenza del movimento sovvertendo le regole del Cubismo. E infatti, nel caso dell'opera di Paladino, non è la lavagna da sola, in quanto tale, a essere diventata un'opera d'arte, bensì **la lavagna con l'aggiunta della testa di Giotto avvitata, che è diventata una lavagna con testa** (Torino 2013). Un oggetto di uso comune ha incontrato un'opera d'arte che lo ha inglobato.

Che cosa sarebbe successo invece se la testa fosse rimasta, come in un primo momento, installata a parete al centro di un cerchio tracciato dall'artista? *Giotto* sarebbe rimasto *Giotto*, cioè l'opera d'arte sarebbe rimasta inalterata, conservando il nome originario. Ma che ne sarebbe stato della lavagna? Probabilmente sarebbe rimasta nell'aula e sarebbe servita come valido supporto per molte altre lezioni. Ma certo non sarebbe mai stata (parte di) un'opera d'arte. Un caso molto simile è quello sul quale riflette Nelson Goodman (1978) quando spiega che, così come un oggetto può essere un simbolo in certi periodi e a certe condizioni e non in altri periodi e a condizioni mutate, del pari un oggetto può essere un'opera d'arte in un certo momento particolare ma non in un altro. Nel momento in cui l'oggetto funziona come simbolo è un'opera d'arte.

«Una pietra non è normalmente un'opera d'arte fin che sta in quel viale, ma lo può essere quando è messa in bella vista in un museo d'arte. Nel viale, essa non realizza normalmente alcuna funzione simbolica. Nel museo d'arte, essa esemplifica qualcuna delle sue proprietà [...]» (Goodman 1978, tr. it. 79).

Nel nostro caso siamo ancora più fortunati, perché la lavagna ha la testa che le fa da "assicurazione": finché *Giotto* rimarrà avvitato alla lavagna, si tratterà di una *Lavagna con testa* il cui statuto difficilmente qualcuno metterà in discussione. Nessuno potrà, per sbaglio (come aveva per esempio fatto la sorella di Duchamp quando aveva buttato lo scolabottiglie originale di *Bottle Rack*, pensando che si trattasse di un oggetto qualsiasi), spostare la lavagna in un'aula o metterla tra gli oggetti di uso quotidiano da disinventariare in quanto logori o danneggiati, perché la *Lavagna con testa* parla forte e chiaro. Niente confusioni, per favore.

Bibliografia

ANDINA T.

– 2012, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci

ARISTO

– *Poetica*, a c. di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987

DANTO A.C.

– 1981, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press; tr. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008

GOODMAN N.

– 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett; tr. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988

HEIDEGGER M.

– 1950, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Frankfurt a.M., Klostermann; tr. it. di P. Chiodi, *Lorigine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1996

KANT I.

– 1790, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werkausgabe*, X, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977; tr. it. di A. Gargiulo rivista da V. Verra, *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1997

PLATONE,

– *Repubblica*, a c. di F. Adorno, in *Dialoghi Politici, Lettere*, Torino, UTET, 1996, vol. III