

Semplicemente interessante

Sianne Ngai

Sono interessato a ciò che è interessante.
Ed Ruscha

[Il signor Wilcox] provava avversione per il termine "interessante", attribuendo a esso una connotazione di energia sprecata e persino di morbosità. La cruda realtà era per lui sufficiente.
E. M. Forster, *Howard's End*

Ma che senso ha essere interessanti.
Gertrude Stein, *Henry James*

Per quanto scettici siano divenuti gli accademici delle discipline umanistiche circa il ruolo delle valutazioni estetiche nella critica¹, una di esse continua tuttavia a circolare con insistenza – e spesso, significativamente, in modo inconscio – in quasi tutte le analisi di ambito artistico-culturale: "interessante". Quale significato occorre attribuire alla ricorrenza di questo tipo di valutazione nel discorso critico scritto e orale? Si tratta semplicemente di garbo accademico? O è un modo per rendere meno netto possibile il giudizio sull'oggetto in analisi (che quantomeno è considerato meritevole dell'attenzione che gli stiamo dedicando)? Dovremmo quindi considerare il termine solo come un'espressione cortese e vacua in uso presso le cerchie intellettuali o professionali, che fa parte del loro "parlare dotto"? O la sua sempre crescente fortuna può rivelarci qualcosa di più sostanziale e rilevante ai fini della comprensione della pratica critica?

* Sianne Ngai insegna presso la University of California a Los Angeles e fa parte della redazione di "Women and Performance: A Journal of Feminist Theory". Nel 2007-08 ha ricevuto una Charles A. Ryskamp Fellowship dalla American Council of Learned Societies. Suoi saggi sono apparsi in "differences", "Critical Inquiry", "Camera Obscura", "American Literature", e in un numero speciale di "Women's Studies Quarterly" sull'"invidia", curato da Jane Gallop. Il presente saggio è una versione riveduta di un pezzo più ampio apparso in inglese su "Critical Inquiry", (Summer 2008, Vol. 34 n. 4, pp. 777-817), che si ringrazia per il permesso di pubblicare questa traduzione. L'autrice desidera inoltre esprimere

la propria gratitudine a Mark McGurl, a Franco Moretti, al Southern California Americanist Group, a Gopal Balakrishnan, a Robert von Hallberg e ai curatori di "Critical Inquiry" per i loro utili suggerimenti. Un grazie particolare a Giorgio Mariani. Traduzione di Eleonora Grimani.

1. Nonostante il generale riconoscimento relativo alla non opportunità (se non proprio impossibilità) di separare la conoscenza dalle discipline umanistiche (aspetto molto dibattuto dalla critica femminista, marxista e pragmatica), l'aspirazione verso un'analisi non interessata sembra ancora recare delle tracce dell'idea secondo cui tra la critica e i giudizi estetici dovrebbe esistere una seppur minima linea

Di certo, l'attribuzione di "interessante" a degli oggetti non sempre riguarda l'estetica; gli interpreti della cultura hanno la stessa possibilità di trovare quegli stessi oggetti storicamente interessanti, psicologicamente interessanti e così via. Ad ogni modo, anche nel caso in cui esso venisse surrettiziamente considerato come facente parte della terminologia propria della valutazione estetica, cosa può rivelare il nostro uso di "interessante" riguardo alla relazione *tra* l'estetica e la critica? Si tratta soltanto di un vezzo retorico ereditato da quel formalismo propenso ad associare la critica alla valutazione del "successo" di un'opera d'arte? La frequenza del suo uso spinge forse a ripensare – o soltanto a confermare – l'idea di una relazione puramente incidentale tra i giudizi estetici e la missione della critica di produrre conoscenza? Che tipo di valore estetico, piuttosto che critico, potrebbe mai avere un giudizio tanto generico?

A differenza di ciò che accade, ad esempio, con un aggettivo come "grazioso" (*cute*), associato com'è a caratteristiche quali la rotondità, la piccolezza, l'inoffensività, l'*assenza* di elementi specifici sembra al contrario distinguere l'interessante, rendendo la sua "deduzione", così come scrisse Friedrich Schlegel nel 1797, "probabilmente il compito più complesso e difficoltoso" all'interno "della sfera d'interesse della scienza estetica in generale".² In una fase culturale dominata dalla costante diffusione della carta stampata e dalla nascita di nuovi stili in ambito letterario e artistico, fu Schlegel il primo a focalizzare la propria attenzione sull'interessante, che esplicitamente egli tendeva ad associare all'arte moderna, distinta in modo netto dall'arte del bello dei greci. Mentre *die schöne Poesie* dell'antichità oggettivamente si presenta regolare nella forma, universale e disinteressata, *die interessante Poesie* è al contrario soggettiva, pluralistica ed eterogenea, "disposta ad accogliere in sé non meno del tutto; determinata a possedere e a esprimere ogni possibile aspetto dell'esperienza umana; più interessata alla variante individuale che agli aspetti generici"³. Per Schlegel si rivela quindi "chiaro il motivo per cui la soddisfazione piena non è mai raggiungibile date le premesse, chiaro il perché non esiste un *punto d'arrivo* quando si ha a che fare con l'*interessante*" (*OGP*, p 35). Da notare è la prospettiva temporale specifica che per Schlegel si associa all'interessante: l'infinito. Adatta a ogni tipo di classificazione riguardo allo stile poiché nessuna legge determina la sua essenza in base a un contenuto specifico, la letteratura moderna interessante non ha altro fine ultimo se non quello d'indagare la modernità stessa, avventurandosi in una "irrequieta" ricerca in varie direzioni, pur nella consapevolezza di andare incontro a un'inevitabile insoddisfazione.

Com'è noto, a soli pochi anni di distanza dalla sua teorizzazione, l'antitesi tra

di demarcazione (ignorando il richiamo di Kant all'essenza "disinteressata" di questi ultimi). Per una più dettagliata teoria della critica intesa come fusione di conoscenza e interessi, si veda Jürgen Habermas, *Conoscenza e interesse: con il poscritto* 1973, Laterza, Roma 1990.

2. Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek*

Poetry, a cura di Stuart Barnett, State University of New York Press, Albany, N.Y. 2001, p. 99. Da qui in poi abbreviato come *OGP*.

3. A. O. Lovejoy, *On the Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism, Part II*, "Modern Language Notes", XXXII, 2 (1917), p. 72. Da qui in poi abbreviato come *OMR*.

L'interessante e il bello avrebbe subito una revisione a opera dello stesso Schlegel⁴. Egli si convinse alla fine che le origini di questa estetica della modernità potevano essere fatte risalire a Shakespeare, data la sua sollecitudine nel rappresentare individui unici, senza tralasciare "le particolarità eccentriche e i difetti a essi ascrivibili" (*OGP*, p. 33), persuadendosi inoltre del fatto che questo tipo di estetica fosse quella dominante nel romanzo, con il suo interesse sempre crescente, stimolato da Goethe, Fielding e Richardson, per le esistenze ordinarie, "autentiche" in tutto e per tutto. L'interessante sarebbe poi stato considerato di fatto da Schlegel come uno degli obiettivi perseguiti dal Romanticismo, che ricercava il pluralismo letterario; la creazione di un nuovo stile e di generi ibridi; il passaggio dall'entusiasmo al distacco nella critica letteraria; l'uso deliberato della "incomprensibilità" come stimolo per il lettore e infine il rinnovamento della poesia, che doveva accogliere alcuni aspetti della critica, contaminando a sua volta la critica stessa⁵.

La letteratura interessante si rivela così introspettiva se non proprio filosofica, e ciò la rende in grado di armonizzarsi alla perfezione con l'ironia romantica. Secondo Hegel, tuttavia, il distacco che rende l'interessante così compatibile sia con l'ironia, sia con quel tipo di arte in cui la filosofia e l'estetica si fondono, è precisamente uno dei mali che potrebbero agevolare l'avvento della *fine* dell'arte⁶. Se l'arte è sostanzialmente un mezzo che trasforma in espressione *sensoriale* un contenuto o un significato preciso, il distacco introspettivo tipico dell'artista moderno non può quindi essere esternato *per mezzo* dell'arte⁷. Anticipando la critica rivolta alla fine del Ventesimo secolo all'Arte Concettuale per la sua "rinuncia alla percezione" e per la mancanza di attrattiva nei confronti dei sensi, Hegel imputa a quel tipo di arte i cui contenuti rimandano a un "concetto astratto"⁸ la responsabilità della creazione di una questione problematica che è sì relativa a essa, ma che può essere risolta esclusivamente dalla filosofia, andando così a ricreare la divisione che Schlegel aveva cercato di superare.⁹ Al di là dell'assenza di rimandi alla sfera sensoriale che caratterizza il concetto introspettivo, l'arte moderna interessante, in termini hegeliani, parrebbe anche suggerire un'estraneità dell'"interessante" dall'ambito di competenza dell'estetica stessa – ed è questo il probabile motivo dell'attuale e costante ricorso a tale termine di valutazione da parte dei critici.

Come già è stato notato, l'interessante ha senza dubbio delle prerogative che ne

4. Conversione in parte dovuta, come suggerisce Lovejoy, alla pubblicazione di *On Naïve and Sentimental Poetry* di Schiller. Si veda Lovejoy, *OMR*, p. 74.

5. Si vedano Schlegel, *On Incomprehensibility*, in *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*, a cura di Kathleen M. Wheeler, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 32-39; *Atheneum Fragments*, n. 116, pp. 46-47; Schlegel, *Critical Fragments*, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, n. 117, p. 44.

6. Si veda Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 1986, per un approfondimen-

to relativo all'accusa rivolta da Hegel all'interessante.

7. Hegel afferma con enfasi: l'opera d'arte "dovrebbe proporci un contenuto non necessariamente universale, ma uno in cui l'universalità è rielaborata attraverso i sensi in termini del tutto personali", in *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trad. di T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford 1988, p. 51.

8. Ivi, p. 51.

9. Michael Inwood, *Introduction*, in G.W.F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, Penguin, Harmondsworth 1993, p. xxx.

consentono l'uso sia in campo estetico, sia in campo non-estetico. Nondimeno la sua capacità di veicolare al tempo stesso giudizi non-estetici ed estetici non lo rende indiscutibilmente più appropriato all'utilizzo da parte dell'estetica, data anche la grande distanza da altri tipi di giudizi che fanno parte del suo ambito. A differenza infatti di bello, maestoso o elegante, che evidentemente appartengono in modo esclusivo all'estetica, anche quando non si riferiscono a opere d'arte (S. Chandrasekhar osserva come molti scienziati definirono con ammirazione "bella" la teoria della relatività di Einstein e ciò equivale precisamente a giudicarla in termini estetici)¹⁰, l'interessante possiede la qualità di adattarsi in modo legittimo a una straordinaria varietà di contesti. In effetti, il termine interessante sembra comportare una genericità estrema che rende sì possibile il suo uso diversificato, ma che ha origine dalla intrinseca neutralità che è alla sua base: quell' "interesse selettivo" che in *Principles of Psychology* (1890) William James considera la condizione necessaria dell'esperienza, che rende cioè intelligibile la nostra realtà¹¹ e che il suo allievo, il filosofo pragmatista Ralph Barton Perry avrebbe poi definito nel saggio *General Theory of Value: Its Meaning and Basic Principles Constructed in Terms of Interest* (1926) come la tendenza basilare della "mente umana di schierarsi a favore di certe cose e contro altre"¹². Caratterizzato da una minore intensità e da un'altrettanto inferiore connotazione erotica rispetto a un concetto con esso imparentato, ma di genere femminile e di spessore epistemologico superiore come curiosità (a lungo considerata, come mostrato da Hans Blumenberg, la libido della teoria, lo slancio iniziale e una potenziale minaccia da cui guardarsi al tempo stesso)¹³, per Perry questo che è fondamentalmente uno "stato, una manifestazione, un'attitudine, una disposizione favorevole o sfavorevole" è la "fonte originaria e la qualità inestinguibile di ogni attribuzione di valore" (*GTV*, p. 115). Per converso, Perry definisce il valore nei termini generici di "qualsiasi oggetto [...] di qualche interesse".

Nel suo studio sugli affetti degli anni Sessanta, lo psicologo Silvan Tomkins considera l' "interesse" in modo simile, parlando di esso come di "una condizione necessaria per la formazione di un universo percettivo"¹⁴. Tomkins attribuisce gran-

10. Su scienza ed estetica si veda S. Chandrasekhar, *Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Modern Science*, University of Chicago Press, Chicago 1990, p. 148.

11. "Migliaia di aspetti della realtà esteriore entrano in contatto con i miei sensi ma non fanno parte della mia esperienza. Perché? Per il fatto che non suscitano in me interesse. E' parte della mia esperienza esclusivamente ciò che accolgo come tale. Solo quegli oggetti verso cui presto attenzione influenzano la mia mente – in assenza dell'interesse selettivo, l'esperienza diventa caos assoluto. L'interesse è fonte di luce e ombra, di accentazione e di enfasi, di profondità e di angolazione – in poche parole, di una prospettiva intelligibile. Essa varia da in-

dividuo a individuo e la sua assenza renderebbe la coscienza di ciascuno un abisso grigio e caotico di indeterminazione, impossibile anche da immaginare". William James, *Attention*, in *The Principles of Psychology*, vol. 12, Dover, New York 1950, pp. 402-3. Ringrazio Joe DiMuro per avermi segnalato questo brano.

12. Ralph Barton Perry, *General Theory of Value: Its Meaning and Basic Principles Constructed in Terms of Interest*, Harvard University Press, Cambridge 1954, p. 115. Da qui in poi abbreviato come *GTV*.

13. Si veda *The Trial of Curiosity*, in Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, M.I.T. Press, Cambridge 1985.

de importanza alla relazione tra “interesse-eccitazione” ed esperienza dell’inatteso, che viene classificata nel sistema degli affetti sotto la voce paura o sorpresa / trasalimento. Tuttavia, a differenza del trasalimento che scompare con la stessa rapidità con cui si manifesta, per Tomkins l’interesse è caratterizzato dalla durata e dalla iterazione. Rispetto ad alcuni tipi di esperienze, ad esempio quella del sublime, che sono caratterizzate dell’unicità e dall’irripetibilità, quella verso l’oggetto interessante tende invece a *riproporsi* spesso, come se servisse a verificare se esso è *ancora* interessante. L’atto di giudicare interessante qualcosa implica quindi la possibilità di trovare quel qualcosa *nuovamente* interessante a distanza di tempo. Ponendosi in contrasto con quella “subitaneità” che Karl Heinz Bohrer considera al centro della relazione estetica, in questa ottica l’esperienza estetica appare narrativizzata, cioè svelata attraverso una successione narrativa di episodi che per Philip Fisher ricorda quella degli “stadi del pensiero” che conducono al meraviglioso del mondo classico.¹⁵ Tomkins considera di conseguenza l’interesse come necessario rispetto alla complessità sistemica, per “passare da una funzione percettiva a un’altra, dalla percezione alla funzione motoria e viceversa, dalla percezione e dalla funzione motoria a un livello concettuale e così via”. A causa della sua capacità di produrre “immersioni prolungate che consentono [all’individuo] di concentrarsi a lungo su uno stesso problema fino alla sua risoluzione”, l’interesse è reputato da Tomkins fisiologicamente e psicologicamente necessario al fine di sostenere qualsiasi “impegno e sforzo di lungo termine”, dal lavoro scientifico all’attivismo politico, compresa la lettura di un romanzo di novecento pagine.

Gli accenni di Tomkins allo “sforzo di lungo termine” e alla iterazione temporale caratterizzata da un “tornare ancora e ancora e ancora” ci conducono alla correlazione tra l’interessante e la progressione temporale.¹⁶ È proprio la consapevolezza del tempo che scorre, unita a un’intrinseca neutralità semantica, a rendere “interessante” un’incognita sintattica molto funzionale, che consente cioè ai critici di posticipare a tempo indeterminato ogni giudizio estetico più specifico. In questo senso “interessante” diventa un eufemismo assai funzionale, in grado di prendere il posto di un giudizio che evidentemente si preferisce tenere per sé. Tuttavia, oltre che per rimpiazzare o per posporre dei giudizi estetici, utilizziamo “interes-

14. Silvan S. Tomkins, *Affect, Imagery, Consciousness, Vol I: The Positive Affects*, Springer, New York 1962, pp. 336-368.

15. A differenza della meraviglia, che come sottolinea Fisher è “un’esperienza estetica rara” caratterizzata da una reazione alla novità emotivamente molto potente, a tal punto da rendere quella stessa esperienza difficilmente trasformabile in narrazione (per la quale sono indispensabili continuità e memoria), l’“interessante” si rivela come un’esperienza estetica narrabile e frequente, contraddistinta da una risposta *mite* nei confronti della novità, con la quale la modernità ha reso il contatto *abituale*. Si vedano Philip Fisher, *Wonder, The Rain-*

bow and the Aesthetic of Rare Experiences, Harvard University Press, Cambridge 1998 e Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Columbia University Press, New York 1994.

16. Come nota Pamela Lee in *Chronophobia*, si tratta di una temporalità che ha più punti in comune con la *longue durée* di Fernand Braudel che con l’idea hegeliana di un infinito al negativo. Questo aspetto è al centro dell’analisi di Lee relativa ad *Art and Objecthood* di Fried e all’arte degli anni ‘60 in genere. Pamela Lee, *Chronophobia*, M.I.T. Press, Cambridge 2006, pp. 260-308.

sante” anche come mezzo che ci consente di tornare all’oggetto da giudicare in un momento successivo, alla maniera di un Post-It in un libro. Definire un oggetto “interessante” equivale in questa ottica a ripromettersi silenziosamente di tornarci su in un secondo tempo, come se questo termine implicasse una “sensazione di incompletezza” che lo rende premonitore e riepilogativo insieme (ciò che viene predetto è proprio un ritorno).¹⁷

L’“interessante” risulta così contenere quel “riferimento al futuro” (GTV, p. 250) che si rivela centrale anche per la tesi provocatoria di Nelson Goodman sviluppata in *Art and Authenticity* (1959), secondo cui le future valutazioni estetiche sono più influenti nel determinare la natura delle valutazioni estetiche del presente che non l’inverso.¹⁸ Senza sacrificare l’universalità alla relatività,¹⁹ il giudizio di “interessante” svela in questo modo il semplice fatto (stranamente poco dibattuto nell’ambito dell’estetica) che nella valutazione estetica il tempo riveste un ruolo fondamentale. Dato che l’esperienza estetica continua a essere ampiamente concepita come un’illuminazione tanto intensa e improvvisa quanto irripetibile (rispetto a questo Fisher fa polemicamente notare la confusione con il modello abusato del sublime),²⁰ la temporalità dilatata dell’ “interessante” sembra contribuire a spiegare il motivo per cui questo termine non viene identificato come una valutazione estetica, anche nei contesti in cui le affermazioni sono dichiaratamente basate sulla sensazione. A prima vista l’ “interessante” sembrerebbe infatti smentire in toto le tesi di Kant sul giudizio estetico contenute nella terza *Critica*, soprattutto quella relativa alla necessità che l’opinione sia “completamente *disinteressata*” (fondata cioè su una sensazione di “soddisfazione o insoddisfazione” e non su una considerazione dell’oggetto in termini di utilità o anche di realtà).²¹

17. Il suo orientamento temporale oscillante tra il passato e il futuro con tutta probabilità verrebbe considerato da Perry come uno degli effetti dell’ “interesse”, da lui descritto come una via di mezzo tra le “aspettative” e “un atteggiamento di forte propensione [...] in grado di influenzare complessivamente [il nostro] organismo”. GTV, p. 183. Sul “senso di incompletezza” che si accompagna alle ossessioni e alle compulsioni moderne (caratterizzate da una loro peculiare temporalità), si veda il brillante saggio di Jennifer L. Fleissner, *Women, Compulsion, Modernity: The Moment of American Naturalism*, University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 61.

18. Si veda Nelson Goodman, *I linguaggi dell’arte*, a cura di Franco Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976. Vale la pena di rilevare che il “riferimento al futuro” è presente anche nell’ “interesse” inteso in senso economico.

19. Sebbene l’interessante tenga costantemente aperta la possibilità di rivedere in futuro il giudizio espresso sull’oggetto, definire “inte-

ressante” un qualcosa rappresenta comunque un modo per asserire che lo si ritiene *oggettivamente* interessante. Infatti, giudicare un oggetto “interessante” significa sostenere che *tutti* coloro che entreranno in contatto con esso *avranno la stessa sensazione*, caratterizzata dall’aspettativa per il futuro di poter tornare sulla valutazione iniziale, modificandola o meno. Tale asserzione di validità universale anche in assenza di criteri (che per Kant sono alla base della distinzione tra giudizi estetici e giudizi di gusto) può sembrare difficilmente accostabile all’idea secondo cui il giudizio estetico di “interessante” sarebbe appannaggio di comunità ristrette. Tornerò sulla questione alla fine del saggio.

20. Scrive Fisher: “Per via del sublime, nel corso di duecento anni abbiamo elaborato una teoria sempre più astrusa su un tipo di arte di cui in realtà non c’è traccia e di cui non ci importerebbe nulla anche ammesso che ce ne fosse”. Fisher, cit., p. 3.

21. Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1974.

Interessante è l'antitesi *verbale* del disinteresse. Si può però avere la sensazione che la neutralità affettiva dell'interessante non renda i due termini poi così distinti tra loro e questo potrebbe essere il motivo per cui il primo viene spesso associato alla noia.²² *Trivial Pursuit*, la versione prodotta su larga scala del tradizionale gioco inglese da pub, mostra quanto i due termini siano inseparabili sul piano dialettico: milioni di persone negli ultimi secoli hanno provato interesse per cose triviali, pur nella consapevolezza della loro...trivialità. Così come interessante rappresenta alternativamente – e si tratta innegabilmente di un'alternanza – giudizi estetici e non-estetici, il vacillare tra un'idea di noia e una di interesse sembra essere un'altra caratteristica di "interessante",²³ determinata dalla sua intrinseca neutralità: l'intensità così lieve può rendere persino complicato stabilire se il termine denoti soddisfazione o insoddisfazione, se esso determini sensazioni belle o brutte (a differenza delle sensazioni inequivocabili di piacere/non piacere che sono alla base di giudizi come bello/disgustoso). Gli oggetti possono dunque risultare interessanti sia in senso sgradevole, sia in senso piacevole ed eccitante; in entrambi i casi, l'"interesse" si manifesta inizialmente come una sensazione di dubbio relativo a *cosa* si sta davvero provando. Questa incertezza affettiva è chiaramente all'origine dell'associazione di interessante ai concetti di ambivalenza, freddezza e neutralità, connessi non solo all'ironia, ma anche all'atteggiamento scientifico moderno. L'incertezza affettiva fornisce anche la spiegazione del perché abbiamo la sensazione che le persone definiscano un oggetto "interessante" quando non sanno esattamente *come* giudicarlo... nell'immediato. L'effettivo contrario di "interessante" non si rivela così essere un giudizio *disinteressato* quanto piuttosto un giudizio *interessato*, come Giorgio Agamben scrive nel suo commento alla tesi di Hegel secondo cui l'affermazione dell'artista ironico decreta la fine del ruolo dell'arte nella cultura nel suo complesso: "È soltanto perché l'arte è uscita dalla sfera del-

22. Come può essere possibile? A. O. Hirschman fornisce una spiegazione convincente: "nel contesto dei dibattiti politici a sostegno del capitalismo precedenti la sua effettiva ascesa", gli "interessi" venivano elogiati per via della loro capacità di *arginare* gli impulsi passionali dell'uomo allo stato di natura descritto da Hobbes. Quando gli interessi vengono associati alla volontà razionale nei discorsi del diciassettesimo secolo sull'arte di governo che Hirschman esamina in *Le passioni e gli interessi*, essi assumono il ruolo di opposto compensativo dell'intensità affettiva, la quale non viene riconosciuta loro in forma specifica. Si veda A. O. Hirschman, *Le passioni e gli interessi: argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo*, Feltrinelli, Milano 1993. Ringrazio Mark McGurl per aver sollevato la questione e John Guillory per avermi segnalato questo testo. Un approccio simile all'"interesse" inteso come *antitesi* distaccata della passione è rinve-

nibile nella distinzione che Freud fa tra "interesse", cioè l'investimento di energia che proviene dagli istinti "autoconservativi" dell'lo e "libido", la carica di energia molto più potente che dall'lo si dirige verso gli oggetti che suscitano desiderio sessuale. La distinzione di Freud sembra essere alla base della recente tesi di Teresa Brennan sulla differenza tra intensità appassionate e impulsive (emozioni come la rabbia) e "affetti caratterizzati dalla calma e dal discernimento" che lei chiama "intelligenza riflessiva". Si veda Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, Ithaca 2004, pp. 128-131.

23. Si consiglia in proposito il saggio di Jane Elliot, *The Currency of Feminist Theory*, "PM-LA" 121, n. 5 (2006), pp. 1697-1700, per una valida analisi della dialettica tra l'interessante e il noioso, considerata dal punto di vista femminista e politico.

l'interesse per diventare semplicemente interessante, [che] essa trova presso di noi una così buona accoglienza."²⁴ O come osserva Nietzsche, citando Stendhal, l'arte riesce a essere "semplicemente interessante" solo quando rinuncia alla sua *promesse de bonheur*, ottenendo in cambio autonomia.²⁵

"Interessante" appare spesso accompagnato dall'avverbio "semplicemente", come se esso dovesse sottolineare la sua indeterminatezza, o ciò che Hegel avrebbe definito la sua mancanza di contenuti. Tuttavia, ciò che è stato detto finora indica che il giudizio estetico "interessante" possiede al contrario un contenuto concreto e persino "sensorialmente definito". Lungi dall'essere un'astrazione anacronistica, l'interessante è una risposta *tipicamente moderna* alla *novità* e al *cambiamento* (aspetti del tutto irrilevanti per il grazioso, categoria estetica determinata dalla dimensione fisica ma non dalla temporalità). Più precisamente, la novità è vista in questa ottica come un qualcosa che si taglia da un orizzonte di noia, mentre il cambiamento è considerato come una sospensione dell'appiattimento. Si tratta di un'estetica moderna i cui tratti distintivi vanno ravvisati nella sua *affettività lieve o minima*, nella sua *genericità strutturale*, nella *iterazione*, nell'*eclittismo*, nella *rielaborazione*, nel suo essere *orientata al futuro*. Oltre ad adattarsi particolarmente a *determinate* culture in *determinati* momenti (l'Europa della fase pre-industriale ma non, ad esempio, l'antica Grecia), l'interessante presenta delle caratteristiche che lo rendono più appropriato alla storia di alcuni generi artistici piuttosto che di altri.

Si consideri, ad esempio, l'Arte Concettuale americana degli anni '60, il cui tratto distintivo veniva spesso individuato nella indeterminatezza del suo stile. Discostandosi dalla carismatica estetica del consumismo della Pop Art e da quella della produzione industriale del Minimalismo, l'Arte Concettuale si prefissò l'obiettivo di "[aggiornare] il tentativo di Duchamp di creare un'arte non-retinica", per mezzo di una "strategia di arretramento percettivo"²⁶. Tale strategia venne portata avanti accogliendo i sistemi di segni linguistici e non adeguandosi alle forme tradizionalmente percepite come Arte, per dare espressione a ciò che Donald Kuspit definiva "lo sguardo del pensiero"²⁷. Sviluppatesi in coincidenza del consolidamento di nuovi media e di tecnologie all'avanguardia nel campo della comunica-

24. Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 13.

25. "Kant ha detto: 'É bello ciò che ci piace *disinteressatamente*'. Disinteressatamente! Si confronti questa definizione con quell'altra, data da uno 'spettatore' e da un artista 'vero' – Stendhal, che chiama il bello *une promesse de bonheur*. Qui si *rifiuta* e si elimina in ogni caso, proprio la unica cosa che Kant valorizza nella condizione estetica: *le désintéressement*. Chi ha ragione, Kant o Stendhal?". Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, Newton Compton, Roma 1977, p. 117, citato in Agamben.

26. Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administra-*

tion to the Critique of Institutions, in A. Alberro e B. Stimson, a cura di, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, M.I.T. Press, Cambridge 2000, pp. 514-537, 520.

27. Donald Kuspit, *Sol LeWitt: The Look of Thought*, in *Sol LeWitt: Critical Texts*, Adachira Zevi, a cura di, I Libri di AEIOU, Roma 1994, pp. 209-225. Ponendosi in contrasto con l'analisi di Kuspit, Rosalind Krauss considera l'opera di LeWitt in termini di una parodia ossessiva della razionalità, in *LeWitt in Progress*, "October" 6, 1978, pp. 47-60. Per ulteriori approfondimenti si veda Nicholas Baume, *The Music of Forgetting*, in *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, M.I.T. Press, Cambridge 2001, pp. 21-22.

zione che trasformarono l'economia statunitense del dopoguerra, l'estetica riflessiva dell'interessante riesce in questo caso a emergere e a imporsi in qualità di estetica dell'informazione²⁸. Da ciò si evince che *das Interessante* e il "semplicemente interessante" sono in sostanza delle risposte allo stesso fenomeno: il dover affrontare novità e cambiamenti in una società capitalista in cui il cambiamento è paradossalmente costante e la novità permanente. In entrambi i casi è rilevabile una tendenza a enfatizzare l'effimero e il contingente, oltre a ciò che Mary Ann Doane descrive come una formidabile tensione fra le contrapposte propensioni moderne alla razionalizzazione / astrazione; la predilezione dimostrata dai primi artisti concettuali per le serie fotografiche potrebbe essere interpretata come il tentativo di armonizzare l'individuale e lo specifico (la fotografia) con il generico e lo schematico (la serie)²⁹.

L'esistenza di tale connubio può essere facilmente rilevata nei libri fotografici di Ed Ruscha pubblicati nei primi anni '60, in cui sono ritratti degli oggetti ordinari. Spesso citate come una delle prime fonti d'ispirazione dell'Arte Concettuale nel suo complesso, queste raccolte impersonali, dall'aspetto ineffabile – con titoli come *Twenty-six Gas Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *A Few Palm Trees* (1971) e altri – erano chiaramente studiate per sollecitare una risposta emotiva lieve, generando, al massimo, dei fugaci lampi di interesse accomunabili ai "piccoli fuochi" che appaiono a intervalli regolari in *Various Small Fires and Milk* (1964). Stimolando l'osservatore a cogliere le piccole differenze che distinguono una fotografia dall'altra, *Small Fires* può anche essere interpretato come allegoria dell'interessante stesso. Ma perché inserire il latte nella parte finale del titolo? Secondo Ruscha, "Il latte pare rendere il libro più interessante".

Ruscha riteneva che il giusto ordine sequenziale fosse un aspetto cruciale per la corretta fruizione dei suoi libri "interessanti", sebbene tutti i suoi scatti avessero la stessa rilevanza: "Le foto devono essere disposte nella giusta sequenza, ideata con lo scopo di non far prevalere alcuno stato d'animo".³⁰ *Small Fires* aveva quindi il compito di prevenire la *Gestalt* di una manifestazione emotiva definita (di uno stato d'animo) evocando al suo posto, con un procedimento che ricorda quello dell'omeopatia, un sentimento paradossalmente caratterizzato dalla indeterminazione e dalla vaghezza. Se "interesse" è il termine che viene subito in mente, Ruscha ne propone un altro più singolare: "Questa opera aveva un qualcosa di inesplica-

28. Ne è un esempio la famosa mostra di Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed* (1966): fotocopie di elenchi, ricevute, progetti, schizzi, annotazioni di compositori, architetti, matematici e artisti, il tutto mischiato a pagine di "Scientific American" e di altri periodici in quattro raccoglitori neri dall'aspetto anonimo, fissati su altrettanti piedistalli.

29. Mary Ann Doane, *The Emergence of Ci-*

nematic Time: Modernity, Contingency, the Archive, Harvard University Press, Cambridge 2002, p. 10.

30. Ed Ruscha, *Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications*, intervista realizzata da John Coplans, in Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, a cura di Alexandra Schwartz, M.I.T. Press, Cambridge 2004, p. 25. Da qui in poi abbreviato come LAI.



Figure 1 e 2 Ed Ruscha, *Various Small Fires and Milk* (1964). Copertina e alcune pagine interne. Libro di 48 pagine, 17,9 x14 x0,5 cm a libro chiuso.

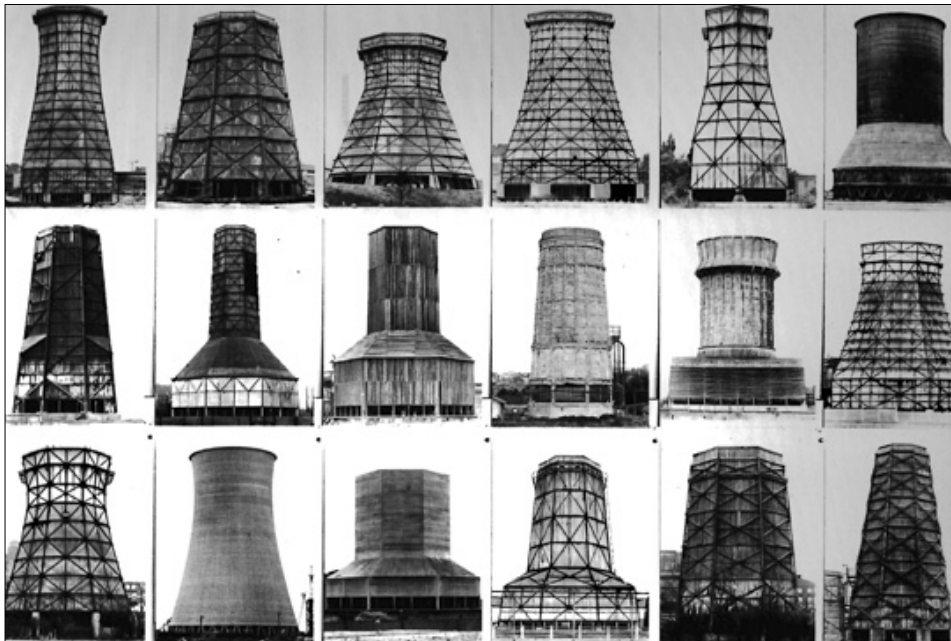


Figura 2 Bernd and Hilla Becher, *Anonymous Sculpture* (1959-72). [Dettaglio.] Trenta foto in bianco e nero; su pannello da 207x18 cm.

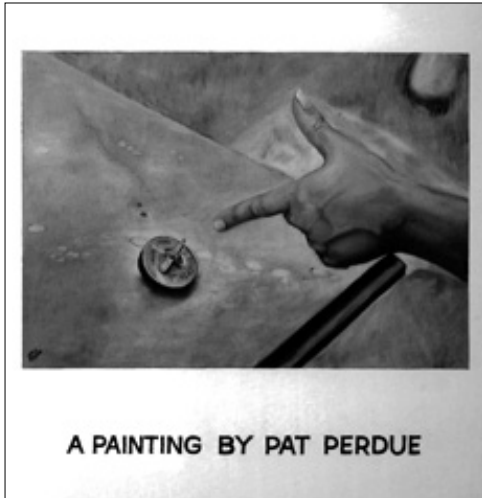


Figura 3 John Baldessari,
Commissioned Paintings
(1969). [Dettaglio]. Acrilico
o olio su tela. 150 x115 cm.



Figura 4 John Baldessari,
A Person Was Asked to Point
(1969). Foto a colori montate
su pannello. Due foto della se-
rie. 73x108 cm ciascuna.

bile che da tempo andavo ricercando, e si trattava di una specie di 'Eh?'"³¹ Paragonando questa reazione al tempo stesso tiepida e incuriosita, emotiva e cognitiva a "una specie di prurito in testa", Ruscha rileva che molti dei suoi contemporanei speravano di ottenere qualcosa di simile, da Hilla e Bernd Becher in *Anonymous Sculpture*, pubblicato nel 1960, in cui compaiono foto in stile documentario di capannoni, torri di raffreddamento e altri tipi di strutture industriali, a John Baldessari nella raccolta di diapositive intitolata *The Back of all the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January 1963* (1963).

Queste opere concettuali relativamente precoci, raccolte significativamente in libri o in antologie, enfatizzano il ruolo che le classificazioni generiche rivestono all'interno dell'interessante: "torre di raffreddamento"; "palma"; "tir". Definendo il giudizio sul bello come la cognizione di un oggetto la cui pregevolezza è universalmente riconosciuta anche in assenza di concetti, Kant mette in discussione la rilevanza della *tipologia* dell'oggetto giudicato bello (che esista o meno una classe di oggetti di appartenenza, l'argomento non è importante ai fini della discussione). Al contrario, visto che l'"interessante" riguarda il riconoscimento della novità e "per riconoscere la novità abbiamo bisogno di contesti familiari",³² l'arte interessante, come intuì Henry James, *necessita* di classificazioni generali: "Ogni cosa [...] diventa interessante dal momento in cui deve considerare da vicino, perché sia conseguito il pieno effetto, *la legge del proprio genere*".³³ In altre parole, l'attribuzione di interessante come giudizio implica il riconoscimento della sostanziale diversità dell'oggetto rispetto *ad altri dello stesso tipo* – un'esaltazione della genericità e della schematicità che solo in apparenza contraddice la simultanea enfasi posta sulla differenza. Ruscha aspirava proprio a catturare il "neutrale" ethos della genericità *attraverso* una strategia di diversificazione. In sintonia con la spiegazione fornita da Daniel Buren sull'uso del colore nei suoi quadri formati da righe ("Non sto dicendo che il rosa è neutro o che il grigio è neutro, ma che una tela con linee grigie, linee blu, linee verdi e così via [...] *impedisce il manifestarsi del loro significato attraverso la ripetizione continua e regolare*"),³⁴ *Various Small Fires* ci propone una scatola di fiammiferi, poi un accendino, poi un indicatore stradale a luce intermittente (e via dicendo).

Prima X, poi Y, poi Z... Il carattere estetico che Ruscha desiderava possedessero i

31. Ruscha, "...A Kind of a Huh": *An Interview with Edward Ruscha*, intervista realizzata da Willoughby Sharp, in Ruscha, *LAI*, cit., p. 65.

32. Niklas Luhmann, *The Reality of the Mass Media*, Polity Press, Cambridge 2000, p. 28.

33. James, *Prefazione a "L'età ingrata"*, Agostino Lombardo, a cura di, *Le prefazioni*, Cooper, Roma 2004, p. 115. Pur concentrandosi sul "mezzo" piuttosto che sul genere in sé, Richard Wollheim rintraccia lo stesso nesso, distinguendo le "valutazioni di interesse" dalle "valutazioni di qualità" per il fatto che queste ultime "non presuppongono nessuna specifica

[...] conoscenza della corrente artistica di cui l'opera fa parte", mentre le prime vengono fatte con cognizione di causa e "puntano a rimanere nel contesto di una data forma di arte". Richard Wollheim, *Why Is Drawing Interesting?*, "British Journal of Aesthetics" 45 (January 2005), pp. 1-10.

34. Si vedano André Parinaud, *Interview with Daniel Buren*, "Galerie des Arts" (febbraio 1968) e Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley 1997, pp. 41-42.

suoi libri è in netta correlazione con la sequenzialità temporale che doveva distinguerli stilisticamente da quelli anteriori degli espressionisti astratti. Se questi ultimi “avevano nei confronti della loro arte un approccio caratterizzato da un’esplosività fulminea”, in grado di “condensare l’intero processo artistico in un solo atto”, Ruscha al contrario voleva “dividerlo in fasi”.³⁵ L’aspetto davvero “interessante” dell’Arte Concettuale può così essere paragonato a un “avvicinamento”, a una progressione che si articola in piccole “fasi”, risultando più affine a un’idea di forma diacronica piuttosto che sincronica (il concetto di “forma” diacronica è intrinsecamente meno semplice da cogliere, come hanno dimostrato Stanley Fish, Catherine Gallagher e altri).³⁶ Tutto ciò emerge con chiarezza in *Beautiful or Interesting?* (1964) comparso su *Art and Literature*, in cui David Hockney trascrive un dialogo da lui avuto con il pittore Larry Rivers:

LR: Ora consentimi di porti una domanda seria: preferiresti che i tuoi lavori fossero considerati belli o interessanti?

DH: Se la metti in questi termini preferirei che fossero considerati belli. Suona più *finale*, più incisivo. Interessante dà l’idea di *essere sulla buona strada*, mentre bello è un punto d’arrivo.

LR: Bello fa subito pensare ai grandi maestri del passato, a eccezione di artisti come Bosch, la cui opera è una sorta di via di mezzo tra il bello e l’interessante. Penso che “interessante” si adatti più a Duchamp che si mette a rompere il vetro, no? Non puoi dire che è bello – non nel modo in cui Renoir è bello, ma potrebbe anche darsi.

DH: Di sicuro adesso è bello – *prima era interessante, adesso è bello, o no?* [...]

LR: Avrei dovuto tener conto del fatto – un po’ triste per la verità – che siamo circondati da una schiera di artisti che ritengono bello tutto ciò che è soffice, fuori moda, e che sono loro a creare le opere d’arte “interessanti”.

Mentre bello è “*finale*”, interessante è *in medias res*, è un “esserci quasi” dal contenuto indeterminato. Il contrasto tra le due categorie estetiche è qui considerato in

35. Patricia Failing, *Ed Ruscha, Young Artist: Dead Serious About Being Nonsensical*, “Art News”, LXXXI (April 1982), pp. 74-81. In *Paragraphs on Conceptual Art* Sol LeWitt rileva un simile impulso: “Se l’artista porta avanti la propria idea e riesce a trasformarla in una forma visibile, a quel punto [...] tutte le *fasi intermedie* – studi, schizzi, disegni, bozze, progetti abortiti, modelli, riflessioni, conversazioni – assumono importanza. Tutto ciò che rimanda al processo mentale dell’artista è spesso più interessante del prodotto finale”. Non a caso il *prodotto finale* di LeWitt conserva sempre l’aspet-

to “interessante” tipico di una fase intermedia. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, “Artforum”, V (Summer 1967), pp. 79-84, ristampato in Alberro e Stimson, cit., pp. 12-16.

36. Per approfondimenti sulla resistenza da parte della critica a considerare la forma temporale come “forma” si vedano Stanley Fish, *Interpreting the Variorum*, in *Is There a Text in this Class?*, Harvard University Press, Cambridge 1982, pp. 147-180 e Catherine Gallagher, *Formalism and Time*, “Modern Language Quarterly”, LXI (March 2000), pp. 229-251.

termini di tempo, ricollegandosi alla definizione di Schlegel del *das Interessante* (che non ha “una conclusione”), contrapposto al *das Schöne* (che è invece “universalmente valido, durevole e necessario”). A differenza di Schlegel, tuttavia, che considerava irreversibile il sorpasso del *das Interessante* ai danni del *das Schöne*, Hockney e Rivers sottolineano la provvisorietà della svolta verso l’ “interessante” degli artisti loro contemporanei, alludendo all’impossibilità per quel tipo di arte di conquistare una longevità storica consistente. Benché intrinsecamente associato all’evoluzione (“essere sulla buona strada”), “interessante” appare anche soggetto alla trasformazione dall’interno. Così come ciò che è oggi di tendenza probabilmente non lo sarà più la prossima stagione, la frase “*prima era interessante, adesso è bello*” induce a considerare la possibilità di un suo dislocamento o di una sua incorporazione in altre qualità estetiche come una delle caratteristiche specifiche dell’ “interessante”.³⁷ Nonostante lui stesso facesse parte dell’altra “schiera di artisti”, Ruscha avrebbe concordato con i due, data l’amara riflessione del 1982 sulla vulnerabilità dimostrata dalle sue opere emotivamente neutre nei confronti del tempo (e della nostalgia): “Riguardandole mi accorgo che è quasi impossibile trovare oggi una pompa di benzina con quell’aspetto [...]. Si vede che sono degli anni ‘60 [...]. Col tempo questo libro risulterà sempre più datato, e non era certo questo il mio obiettivo” (*LAI*, p. 239).

Come si può evincere dal commento di Ruscha, l’aspetto *indefinito* e *anonimo* dell’Arte Concettuale interessante era *caratteristico* degli anni ‘60. La spiegazione va ricercata nel tentativo di adeguarsi al cambiamento, a una società in cui le nuove tecnologie, la pubblicità, i mezzi di comunicazione, le informazioni avevano un ruolo sempre più preponderante; tutto ciò, come fa notare Alexander Alberro, ebbe degli effetti determinanti su quasi ogni aspetto della realtà artistica degli anni ‘60³⁸.

Nell’arco del decennio, la velocizzazione della copertura mediatica trasformò il “serio collezionismo di oggetti d’avanguardia [...] da un sottovalutato ‘gesto’ privato di impegno nei confronti di realizzazioni non ancora quotate” fino a farlo diventare “un’attività pubblica rilevante in grado di catturare un numero sempre crescente di solerti seguaci influenzati da una nuova età dell’affluenza”.³⁹ Oltre ad aver suggerito l’opportunità di considerare l’arte sperimentale come investimento, “l’economia della pubblicità” riuscì a creare una nuova classe di fruitori, composta per la prima volta anche da società che comprando ed esponendo opere artistiche speravano di “apparire progressiste”.

Alberro rileva che il boom dell’arte sperimentale sollecitato dalla sua crescente pubblicizzazione ebbe come sorprendente conseguenza quella di assegnare ai

37. Non presentando traccia di “caratteristiche svuotanti”, l’ “interessante” dimostra la capacità unica di saper coesistere con altri giudizi estetici senza perdere la propria specificità. Se può infatti risultare estremamente difficile trovare un esempio di qualcosa definibile al tempo stesso come elegante ed eccessivo, è invece abbastanza comune giudicare un oggetto interessante ed eccessivo, oppure interessante

ed elegante. O anche, come osservano Hockney e Rivers, bello e interessante.

38. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, M.I.T. Press, Cambridge 2003. Da qui in poi abbreviato come CA.

39. Sam Hunter, *The Henry Abrams Family Collection*, catalogo della mostra presentata nel 1996 presso il Jewish Museum of New York, citato in Alberro, CA, cit., p. 7.

galleristi, ai collezionisti, ai mezzi di comunicazione di massa, agli artisti concettuali stessi il ruolo di "principali intermediari tra gli artisti e il loro pubblico",⁴⁰ tagliando così fuori la figura del critico d'arte di ambito accademico. Non tutti i critici, ad ogni modo, accolsero negativamente questo cambiamento. Come osserva sagacemente Lucy Lippard in un'intervista del 1969: "Se "Time" e "Newsweek" fossero più accurati, sarebbero forse migliori riviste d'arte di tante riviste d'arte [...]. Se davvero si vuole rispettare l'arte, è preferibile informare correttamente piuttosto che giudicare".⁴¹ Lippard avrebbe ribadito il suo punto di vista nel 1970, durante un dibattito radiofonico a cui partecipavano anche Douglas Huebler, Dan Graham, Carl Andre e Jan Dibbets: "Una delle cose che apprezzo della cosiddetta Arte Concettuale è la capacità di *comunicare e non comunicare al tempo stesso*, fatto di per sé abbastanza normale se non si considera la rapidità con cui ciò avviene. Stampe, foto, documenti si possono far circolare velocemente, così che tanta gente possa vederli. I critici diventano a questo punto superflui, in quanto il pubblico ha con l'oggetto un contatto immediato". Lippard sostiene anche che "L'onere passa dalle mani di un intermediario a quelle del pubblico. Forse è proprio questo aspetto a non piacere alla gente. Il pubblico ama [...] *i giudizi di valore* [...]. Ecco perché imperversano tutti questi sciocchi discorsi sulla qualità".⁴² Ironicamente, nonostante la massiccia intensificazione della pubblicità, intorno agli anni Settanta artisti concettuali come Joseph Kosuth si convinsero che i principali fruitori della loro arte sarebbero stati sempre e comunque altri artisti concettuali. Come egli afferma, "non esiste scissione tra pubblico e protagonisti. In questo senso, quindi, l'Arte Concettuale può essere considerata "autorevole" quanto la scienza o la filosofia, che non hanno ugualmente un loro "pubblico". [L'Arte Concettuale] può essere interessante o non esserlo, così come una persona può essere informata o meno"⁴³.

L'Arte Concettuale "può essere interessante o non esserlo", così come "una persona può essere informata o meno", e tutto dipende dalla capacità che essa ha di "comunicare ed esprimere". In tutte queste affermazioni è ben presente l'idea dell'in-

40. Alexander Alberro, *CA*, cit., pp. 5-6. Ciò sembra porsi in contraddizione con il fatto che gli anni Sessanta furono un periodo molto intenso per la critica d'arte, che divenne "negli Stati Uniti una disciplina autorevole proprio in quel periodo, grazie soprattutto ad 'Artforum' ". Hal Foster, *Art Critics in Extremis*, in *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Verso, London 2003, pp. 104-122. Ciò nondimeno, come nota Foster, la "vera e propria magniloquenza" della critica degli anni Sessanta e Settanta "tradisce una certa disperazione", rilevata anche da Alberro, che si manifesta nello sforzo di "dare vigore a un'estetica [e a una critica] che si mostrava fragile e stentata" (p. 119).

41. Lucy Lippard, intervista con Ursula Meyer, in Lippard, cit., p. 7.

42. Lippard, Huebler, Graham, Andre, Dibbets, WBAI-FM, dibattito radiofonico dell'8 marzo 1970, in Lippard, cit., p. 157.

43. Joseph Kosuth, *Introductory Note by the American Editor*, in Lippard, cit., p. 148. Questa osservazione potrebbe evocare nuovamente il sospetto che il giudizio estetico di "interessante" sia appannaggio di piccole cerchie di specialisti (gruppi contraddistinti dalla mancanza di una distinzione "tra pubblico e protagonisti"), andando così ad annullare sul piano della validità universale la demarcazione tra giudizi estetici e giudizi di gusto. Tornerò sull'argomento alla fine del saggio.

fluenza che le nuove e imperanti logiche pubblicitarie avrebbero presto avuto sull'atto stesso di produrre arte, con un inevitabile inglobamento delle innovative tecniche di distribuzione e diffusione a disposizione. Dato il crescente ricorso a mappe, campioni, ricevute, telegrammi e altri mezzi per diffondere informazioni, verso la fine del decennio l'Arte Concettuale "semplicemente interessante" avrebbe assunto l'aspetto dell'*esposizione pubblica*. Si consideri, ad esempio, *A Person Was Asked to Point* (1969) di John Baldessari, una serie di fotografie in cui il dito di una mano maschile "indica cose interessanti". Interpretata da un critico d'arte come la risposta irriverente al commento del pittore Al Held, secondo il quale "l'Arte Concettuale non fa altro che alludere a qualcosa"⁴⁴, l'opera *A Person Was Asked to Point* venne poi incorporata nel successivo progetto seriale di Baldessari, *The Commissioned Paintings*, un'esposizione di quadri realizzati da pittori non professionisti, che egli descrive in questo modo: "Per prima cosa visiterai parecchie mostre di pittori amatoriali. Ogni volta che qualcuno di loro mi colpiva, chiedevo a lui o a lei se avrebbero realizzato un dipinto su commissione. Il problema di proporre un soggetto interessante (diverso dalle solite barche, dai cactus nel deserto, dagli oceani illuminati dalla luna, ecc.) lo risolsi pensando a una serie da poco ultimata in cui un uomo additava delle cose per lui interessanti. Ogni pittore poté scegliere fra una dozzina di queste foto. La richiesta era quella di dipingere nel modo più realistico possibile. A lavoro completato, [sotto] ogni quadro feci affiggere un cartello con il nome dell'autore"⁴⁵. L'arte interessante diventa in questo caso un tutt'uno con l'*esposizione* – più precisamente, questo tipo di arte diventa interessante proprio in ragione del fatto di rappresentare l'atto di mostrare. Se *The Commissioned Paintings* sembra suggerire che la differenza tra l'artista all'avanguardia e il pittore convenzionale vada ricercata nelle modalità di esposizione e presentazione, l'interessante è visto da Baldessari come il concetto estetico in grado di colmare le distanze.

Lungi dall'essere privo di stile e di qualità visive, come molti affermarono all'epoca, il concettualismo degli anni Sessanta ricorda un'*esposizione pubblica* – e più precisamente, un'*esposizione pubblica di prove*. Questo stile distaccato e forense avrebbe dominato l'ultima parte del decennio, quando emersero nuovi generi sempre più dipendenti dall'esigenza di documentare come la *land art*, la *mail art*, la performance. Si prenda ad esempio *42nd Parallel* di Douglas Huebler: venne presentato per la prima volta come segue in una "mostra" esistente solo sotto forma di catalogo:

42° Parallelo. 11 ricevute postali timbrate (mittente); 10 ricevute postali timbrate (destinatario); 3040 miglia (circa). 14 luoghi, A'- N' sono località degli Stati Uniti situate esattamente o in prossimità del 42° parallelo. I luoghi sono stati contrassegnati attraverso lo scambio di ricevute postali timbrate inviate e rispedito ad "A" – Truro, Massachusetts. Documentazione: inchiostro su mappa; ricevute.

⁴⁴. Peter Osborne, a cura di, *Conceptual Art*, Phaidon Press, New York 2002, p. 88.

⁴⁵. Il corsivo è mio. John Baldessari, *John*

Baldessari: Paintings 1966-1968 (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven), in Osborne, cit., p. 89.

Caratterizzata da una scrupolosa raccolta e da una presentazione di ricevute postali da aula giudiziaria, in questo caso l'opera d'arte interessante *coincide esattamente* con l'atto di produrre delle prove a dimostrazione della propria esistenza.

Torniamo ora a concentrarci sull'affermazione di Lippard secondo cui la discorsività dell'Arte Concettuale influenzò irreversibilmente il modo di recepire l'arte in generale. Data la grande affinità dell'opera concettuale con la concretezza del segno e con i sistemi di comunicazione, i critici farebbero meglio a "informare correttamente piuttosto che giudicare". La loro rinuncia al giudizio estetico nei confronti dell'arte in favore di una valutazione quale "interessante" viene spesso considerata una peculiarità degli anni '60. In *Art and Objecthood*, Michael Fried cita la frase "Per un'opera è sufficiente essere interessante" dello scultore minimalista Donald Judd a sostegno della tesi secondo cui "i letteralisti hanno spesso *eluso* la questione del valore e della qualità":

Judd stesso ha riconosciuto il carattere problematico della missione letteralista con il commento 'Per un'opera è sufficiente essere interessante'. Per Judd, e per la sensibilità letteralista in genere, ciò che conta è la capacità o meno di una data opera di suscitare *interesse*. Al contrario, nella prospettiva modernista ciò che conta è solo la *convinzione* [...]. (L'arte letteralista viene spesso criticata per il fatto di essere noiosa. La si potrebbe più duramente accusare di essere semplicemente interessante).

Ammettendo implicitamente come giudizi estetici solo quelli caratterizzati da definizioni inequivocabili e nette ("convinzione"), Fried considera l'"interessante", imperniato com'è su sentimenti indefiniti e sfuggenti, adeguato a registrare, a mo' di sintomo, la presunta elusione della questione "del valore e della qualità" alla base dalla "sensibilità letteralista". Per appianare la contrapposizione tra valutazioni basate sulla "convinzione" e valutazioni basate sull'"interesse" (queste ultime escluse con sottigliezza dall'esperienza estetica vera e propria), Fried propone di prendere spunto dal contrasto tra due tipologie temporali. Se il giudizio basato sulla "convinzione" si manifesta secondo Fried quando un oggetto viene "colto o intuito o riconosciuto [...] o visto *una volta per tutte*" (cioè con "immediatezza"), quello che nasce dall'"interesse" deriva da un'esperienza "dalla *durata* indefinita se non illimitata", che lo scultore Tony Smith paragona a un viaggio lungo l'autostrada non ancora ultimata del New Jersey.⁴⁶ La scelta della guida in autostrada come migliore esemplificazione della pratica artistica per Fried può rivelarsi molto utile a collegare "interessante" al tempo sequenziale, cioè allo "andare avanti, avanti e ancora avanti". Secondo Fried, "*La continuità, la capacità di andare avanti, avanti e ancora avanti è un aspetto centrale [...] del concetto di interesse*". Ed è proprio questa temporalità duratura e frazionabile, essenziale all'essenza discorsiva del romanzo, a togliere a "interessante" la funzione di giudizio di valore e di

⁴⁶. Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998, pp. 157-158.

qualità: "A differenza del concetto di convinzione, quello di interesse è connesso a una temporalità caratterizzata da un'attenzione continuativa verso l'oggetto". Oltre ad aver implicitamente ammesso lo sforzo mentale necessario alla negazione di qualsiasi significato estetico relativo a "interessante", Fried finisce per non considerare la "attenzione continuativa verso l'oggetto" come un impegno che può dare vita a giudizi estetici, proponendo così una strana visione dell'esercizio dell'estetica⁴⁷.

Pur nella specificità dei loro rispettivi punti di vista, Fried e Lippard concordano nel ritenere che l'arte "davvero interessante" degli anni Sessanta abbia in qualche modo abbandonato "la questione del valore e della qualità", da un lato per la sua discorsività/comunicatività (Lippard), dall'altro per la sua temporalità caratterizzata da un "andare avanti e avanti" (Fried). Sebbene Lippard veda l'abbandono della valutazione estetica sotto una luce positiva (come un'istanza progressista, informale) e Fried al contrario lo giudichi negativamente, in entrambi i casi si suppone che i giudizi di qualità e valore (immediati e definitivi) e i commenti informativi (discorsivi e "mutevoli") siano *reciprocamente esclusivi*. Ma lo sono davvero?

Long Beach Island, Word Location (1969) di Richard Serra e Philip Glass, presentato in *Letters*, un catalogo/esibizione curato da Philip Simkin, può offrire una risposta.⁴⁸

LONG BEACH ISLAND, WORD LOCATION

In una superficie di 30 acri compresa tra una costa e una palude sono stati collocati 32 altoparlanti multidirezionali in modo tale da far giungere il suono ovunque.

La parola "è" è stata registrata su nastri da 15 minuti riprodotti di continuo. Il volume è stato regolato in modo da non far sovrapporre il suono degli altoparlanti e di renderlo udibile solo in prossimità di questi. In altre parole, il suono di due altoparlanti non può giungere nello stesso punto. Ogni suono si dissolve in un dato spazio.

La diffusione di una specifica parola in uno specifico luogo allude all'artificialità del linguaggio. L'imposizione della parola come simbolo nega la realtà del luogo. Per converso la realtà del luogo nega se stessa in relazione alla parola. (Poiché definendo se stessa in relazione al linguaggio essa nega di poter avere una rilevanza al di fuori di una definizione).

Se anche fosse stato possibile valutare di persona (impresa ardua a tutti gli effetti), l'estensione fisica (32 altoparlanti in 30 acri di terreno) di una performance come *Long Beach Island, Word Location* non solo non avrebbe consentito di avere una reazione "univoca e globale", ma avrebbe anche reso improbabile l'emergere di una reazione vera e propria. Per questo motivo (come accade per le ricevute "allegate" a *42nd Parallel* di Huebler), la documentazione relativa all'opera non è puramente accessoria ma intrinseca alla sua forma – andando così a ribadire nuovamente il ruolo fondamentale che ha la "prova" nell'arte "semplicemente interessante". È le-

47. *Ibidem*, pp. 165-167.

48. Richard Serra e Philip Glass, *Long Bea-*

ch Island, Word Location, in Lippard, *Six Years*, cit., pp. 106-107.

cito supporre che Fried non avrebbe esitato a definire tutto ciò una forma di “letteralismo”, la concreta e immediata essenza “semplicemente interessante” del minimalismo portata all’estremo, così sembrerebbe, dall’Arte Concettuale. Ad ogni modo, *Long Beach Island, Word Location* non è certo la rappresentazione dell’ “idea artistica in quanto idea” (Kosuth) e neppure del “ciò che vedi è ciò che vedi” (Frank Stella).⁴⁹ Ciò che la performance di Serra e Glass ci chiede davvero di “vedere”, di percepire, o anche di valutare, è precisamente la *dissonanza* tra l’esperienza sensoriale e le idee su cui è costruita l’opera artistica. Un gran numero di opere concettuali “semplicemente interessanti” esplora la stessa dissonanza: da *Variations of Incomplete Cubes* di Sol LeWitt, che come nota Jonathan Flatley, aspira a ottenere “una tensione portata agli estremi tra il concetto e la percezione”; ai “pezzi di viaggio” di Douglas Huebler (“Mi sono reso conto che stavo *contrapponendo impressioni sensoriali e conoscenza concettuale*”, essendo quest’ultima rappresentata da mappe); fino ai lavori in serie di Mel Bochner (“L’essenza di ciò che sto facendo va ricercata nella *contraddizione tra il visibile e il mentale*”).⁵⁰ Nel continuo riproporre questa frattura tra la conoscenza concettuale e la percezione sensoriale (che significativamente non può ricomporsi solo con il riconoscimento della superiorità di una facoltà mentale rispetto a un’altra, come avviene nel sublime kantiano), l’Arte Concettuale “semplicemente interessante” ci aiuta a riconoscere che il giudizio estetico “interessante”, che ci pone nella condizione emotiva di dover ammettere la nostra non-conoscenza di qualcosa, racchiude in sé una frattura simile tra la conoscenza e il sentimento. Essa si presenta sotto forma di domanda: che cosa ho notato e allo stesso tempo *non* notato dell’oggetto per averlo giudicato interessante? “Notato” perché la mia attenzione deve essere stata catturata da una qualche caratteristica; “non notato” perché non ho capito di quale caratteristica si tratti. Come avviene per la relazione *non logica, ma non completamente illogica* tra i giudizi estetici e non-estetici, un doppio negativo è al centro di interessante: un *non sapere* esattamente cosa stiamo provando, e una *sensazione* nei confronti di questo non sapere (che può essere di irritazione o di appagamento).

La frattura tra conoscenza e sentimento relativa al giudizio soggettivo “interessante” corrisponde quindi, e in modo significativo, alla dissonanza tra idee ed esperienza sensoriale nell’oggetto “semplicemente interessante”. Dennis Oppenheim sorprendentemente considera “interessante” il simbolo di questa frattura, come se fosse una sorta di baluginio, un “piccolo fuoco”, prodotto da essa, e lo fa in un commento a *Time Line* (1968), una serie di fotografie che documentano il suo tentativo di “tracciare” tre miglia attraversate dall’International Date Line nel Maine, lungo

49. Brian Glaser, *Questions to Stella and Judd*, intervista radiofonica su WBAL del 1964, in Gregory Battcock, a cura di, *Minimal Art*, Dutton, New York 1968, p. 168. *Art as Idea as Idea* (1967) è il titolo di uno dei progetti in serie di Joseph Kosuth.

50. Jonathan Flatley, *Art Machine*, in Sol

LeWitt: *Incomplete Open Cubes*, cit., pp. 83-109. Lippard, Huebler, Graham, Andre, Dibbets, WBAL-FM, dibattito radiofonico dell’8 marzo 1970, in Lippard, cit., p. 156. Mel Bochner, *Problematic Aspects of Critical/Mathematical Constructs in My Art*, conferenza del 1971 presso l’ICA di Londra, in Lippard, cit., p. 236.

un fiume ghiacciato al confine con il Canada: "Accadono delle cose interessanti in corso d'opera: si tendono ad avere *idee grandiose* guardando sulla cartina aree vaste, poi si scopre che sono difficili da raggiungere e allora con il territorio si sviluppa una *strenua relazione*". Così come in *Long Beach Island, Word Location* si ha un contrasto tra la genericità delle "parole" e la specificità del "luogo", qui l'"interessante" occupa esplicitamente una posizione intermedia tra le idee che sopraggiungono all'improvviso e l'esperienza fisica che necessita di tempo per "svilupparsi"; tra le considerazioni spontanee che emergono guardando una mappa e la *durata* della relazione fisica con i luoghi reali. *Time Line* riesce quindi a mostrare come la "tensione portata agli estremi" tra il concetto e la percezione nell'Arte Concettuale "semplicemente interessante" implichi anche, e in modo assai rilevante, una *tensione tra due tipi di temporalità*. Così come Ruscha ed altri esponenti della prima generazione di artisti concettuali tentavano di controbilanciare la "istantaneità" catturata dalla fotografia con la "durata" assicurata dal lavoro in serie, l'intreccio di temporalità diverse in opere successive come *Time Line* sembra sposarsi perfettamente al giudizio "interessante", associato anch'esso a una temporalità complessa. Se è infatti vero che l'attribuzione del giudizio di "interessante" a degli oggetti avviene con immediatezza e spontaneità, è però altrettanto vero che quella attribuzione è seguita da una *decelerazione* – come se essa fosse costituita da due "fasi", la prima delle quali caratterizzata da istantaneità, l'altra dalla durata.

Per meglio spiegare cosa si intende parlando di successione di temporalità, è utile soffermarci nuovamente sull'opera di Serra e Glass. I primi due paragrafi di *Long Beach Island, Word Location* sono chiaramente una descrizione verbale della performance *Long Beach Island, Word Location*:

In una superficie di 30 acri compresa tra una costa e una palude sono stati collocati 32 altoparlanti multidirezionali in modo tale da far giungere il suono ovunque.

La parola "è" è stata registrata su nastri da 15 minuti riprodotti di continuo. Il volume è stato regolato in modo da non far sovrapporre il suono degli altoparlanti e di renderlo udibile solo in prossimità di questi. In altre parole, il suono di due altoparlanti non può giungere nello stesso punto. Ogni suono si dissolve in un dato spazio.

Benché appaia come un ausilio alla percezione di *Long Beach Island*, la descrizione fa invece emergere il fatto che gli elementi sensoriali dell'opera *avversano* la percezione: "il suono di due altoparlanti *non può giungere* nello stesso punto"; "ogni suono *si dissolve* in un dato spazio". Tuttavia, le frasi che in teoria dovrebbero aiutarci a "immaginare" il luogo (30 acri di palude), ci avvisano beffardamente che "la parola come simbolo" *nega* "la realtà del [...] luogo".

La diffusione di una specifica parola in uno specifico luogo allude all'artificiosità del linguaggio. L'imposizione della parola come simbolo nega la realtà del luogo. Per converso la realtà del luogo nega se stessa in relazione alla parola. (Poiché definendo se stessa in relazione al linguaggio essa nega di poter avere una rilevanza al di fuori di una definizione).

Questo paragrafo appare diverso dai due precedenti. Cosa lo rende tale? In primo luogo non sembra una descrizione, quanto piuttosto una giustificazione relativa all'intento dell'opera, quasi dovesse rispondere alla domanda di un immaginario interlocutore: "Perché *Long Beach Island, Word Location* è interessante?". Perché appunto? Poiché diffondendo frammenti di suono nella natura per dimostrare come "la realtà del luogo nega se stessa in relazione alla parola" e come "l'imposizione della parola [...] nega la realtà del luogo", l'opera ci fornisce al contempo un'idea astratta e un senso palpabile dello iato tra il concetto e l'esperienza sensoriale nelle loro rispettive temporalità. Sia che i paragrafi descrittivi ci abbiano convinto, o meno, della rilevanza di *Long Beach Island* come opera d'arte, essi hanno lo scopo evidente di *fornire delle prove che possano giustificare il suo proporsi come un'opera "interessante"*, sebbene lo facciano in modo singolare, evidenziando cioè l'intento estetico solo alla fine, come se si trattasse di un aspetto secondario rispetto al dover fornire delle prove. Così come un oggetto necessita di essere realizzato prima di poter essere esibito, anche la rivendicazione estetica dovrebbe a rigor di logica precedere la presentazione di prove in suo sostegno. Qui l'atto di produrre una giustificazione a supporto di un giudizio estetico sembra essere diventato "parte" del giudizio stesso, allo stesso modo in cui le strategie di diffusione ed esposizione sono state incorporate nella produzione delle opere concettuali "semplicemente interessanti".

Il contributo di Serra e Glass apparso su *Letters* fa dunque trasparire l'affinità che lega l'opera concettuale "semplicemente interessante" e la produzione di prove a sostegno delle rivendicazioni qualitative di questa, seppure incuneando la rivendicazione "all'interno" della prova, *come se essa fosse più importante e considerevole della rivendicazione*. Tutto ciò emerge anche in *Art Work* (1970) di Robert Barry, presentato durante la memorabile mostra *Information* a cura di Kynaston McShine:

ART WORK

È sempre mutevole. Ha ordine. Non appartiene a un luogo specifico. I suoi confini non sono definiti. È in grado di influenzare altre cose. Ci si può stare vicino senza notarla. Alcune sue parti potrebbero anche essere parte di qualcos'altro. Ha degli aspetti familiari. Ha degli aspetti strani. Conoscerla significa cambiarla.

Perché dovremmo considerare interessante *Art Work*, o qualsiasi altra opera d'arte, come il titolo generico sembra suggerire? Per il fatto che riesce a essere al contempo "familiare" e "strana"; perché "ha ordine" ma è anche "sempre mutevole"; perché "è in grado di influenzare altre cose". Oltre a fornire ragioni per poter essere definita "interessante", l'opera di Barry riesce anche a fungere da definizione puntuale dell' "interessante" così come lo abbiamo sinora inteso: come un'estetica diacronica che racchiude l' "ossimoro capitalista"⁵¹ della novità a flusso continuo ("Ha degli aspetti familiari"; "Ha degli aspetti strani"); come un'estetica che

51. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory*, Verso, London 2005, p. 5.

tenta di riconciliare le contemporanee tendenze della modernità verso l'astrazione e la razionalizzazione attraverso una sottolineatura di ciò che è effimero e contingente ("Ha ordine"; "È sempre mutevole"); come un giudizio che può avere sia implicazioni estetiche sia non estetiche ("Non appartiene a un luogo specifico"; "I suoi confini non sono definiti"); come un giudizio estetico che risulta facilmente accostabile ad *altri* giudizi estetici ("Alcune sue parti potrebbero anche essere parte di qualcos'altro")⁵²; come una valutazione dai risvolti affettivi talmente inconsistenti da farla passare inosservata ("Ci si può stare vicino senza notarla"). Gettando nuova luce sul fascino che l'Arte Concettuale subisce nei confronti degli oggetti che più tipicamente rivestono il ruolo di "prove" scientifiche nei contesti giudiziari (ricevute, campioni di sangue, tabulati, fatture, etc.), *Art Work* fa apparire l' "interessante" come un'estetica forense. In questo caso, infatti, l'opera d'arte "semplicemente interessante" non solo ha "l'aspetto" di una prova, ma identifica se stessa con un tipo di prova molto particolare. Con quella cioè che potremmo chiamare prova *estetica* – un'informazione presentata a sostegno di una rivendicazione di qualità e di valore (fosse anche l'essere "interessante"). È evidente che l'informazione prodotta dall'opera d'arte per "avvalorare" tale rivendicazione non sempre è abbinata alla forma: questa caratteristica sembra piuttosto riguardare le opere posteriori basate totalmente sul linguaggio o anche quelle a cui è allegata tutta la documentazione relativa alla loro creazione. Ma anche quando nessuna giustificazione pare emergere, ritengo che faccia comunque parte della natura dell'"interessante" il dover fornire subito una giustificazione.

Si può comprendere ciò che principalmente distingue l' "interessante" da altre categorie estetiche riconoscendo sia la capacità di spostare la nostra attenzione dai giudizi (rapidi) alle giustificazioni (lente), sia la connessione tra la sua relazione con le prove e la sua relazione con il tempo. Quando qualcuno afferma di trovare "bella", ad esempio, una pittura o una poesia, la convinzione che infonde vigore a tale giudizio tende a canalizzare la nostra attenzione sul semplice fatto che lei o lui la pensa così. E' per questo motivo che risulta così stranamente difficile *controbattere* a chi con entusiasmo definisce bello qualcosa; annuendo ci si può mostrare d'accordo, o si può educatamente abbassare lo sguardo, ma più spesso si pensa soltanto "Tu la pensi così". Il bello ha in sé qualcosa di "definitivo", che spesso sembra suggellare la completezza di una valutazione estetica. Che si concordi o meno con chi giudica, la valutazione enfatica non fa altro che richiamare attenzione su di sé, mostrandosi giustappunto come una valutazione enfatica. Al contrario, quando qualcuno pubblicamente descrive un oggetto come "interessante", siamo d'istinto portati a chiederci: "Perché?".

In questo caso la valutazione estetica non appare più "compiuta" grazie a un giudizio, ma si mostra piuttosto "sulla buona strada". In qualche modo favorito da quelle stesse caratteristiche che a primo impatto sembravano renderlo un giudizio estetico *meno efficace* (indeterminatezza semantica, ambiguità affettiva, temporalità

52. Cfr. nota 55.

orientata al futuro e coazione a ripetere), l' "interessante" sollecita nell'altro un "perché?" proprio per offrire l'opportunità a chi giudica di poterlo motivare. Ciò spiegherebbe la ragione per cui utilizziamo "interessante" non solo quando riteniamo un qualcosa non bello, ma anche quando lo troviamo in effetti bello. Il giudizio di "interessante", quindi, non è in realtà l'antitesi di "convinzione" e non è neppure privo della pretesa di validità assoluta che per Kant distingue il giudizio estetico dal giudizio frutto del gusto personale. Quando affermo pubblicamente che qualcosa è "interessante", lo faccio con la convinzione che quel qualcosa sia oggettivamente degno di nota, *senza considerare* l'usura del tempo a cui la valutazione andrà incontro. Essendo l' "interessante" basato sulla nostra convinzione che l'oggetto meriti il nostro "approfondimento", meriti che venga considerevolmente prolungato il "momento" della valutazione estetica, esso viene utilizzato quando davvero desideriamo mostrare le prove in nostro possesso, o anche avvalorare i nostri giudizi in modo che essi risultino validi. In altre parole, utilizziamo "interessante" quando vogliamo *fare critica*.

Lungi dall'essere un'estetica senza contenuto, l' "interessante" si caratterizza piuttosto per l'esigenza di dover fornire una giustificazione di sé. La ricorrenza di tale termine nel discorso relativo all'Arte Concettuale non indica affatto, quindi, la sua tendenza "a evitare la questione della qualità e del valore". Sollecitando infatti nell'interlocutore la richiesta di produrre delle prove (ciò rivela una connessione più profonda tra le due caratteristiche che per Fried appartengono all'opera d'arte interessante, quella di essere soggetta all'usura del tempo, e quella di somigliare a una persona che chiede),⁵³ l'interessante amplia in realtà il significato di "valutazione estetica" e ne stravolge anche i confini: non si risolve più nell'atto del giudicare, ma va anche a comprendere le conseguenze discorsive e narrative del giudizio. Nessun altro giudizio estetico appare altrettanto capace di accrescere il potere epistemologico dei giudizi estetici, tramite l'estensione della periodicità e la rivelazione delle possibilità dialogiche di questo atto comunicativo. Facendo coincidere l'arte con le prove in molti modi diversi, l'arte forense degli anni Sessanta sembra sfruttare esemplarmente questo potenziale. Dal momento che nessun giudizio estetico è in grado come "interessante" di spostare l'attenzione *dalla* valutazione vera e propria *verso* delle giustificazioni (piuttosto che far sembrare quest'ultime elementi secondari), cosa potrebbe rivelarsi più "interessante" di un'arte che continuamente equipara se stessa all'atto di presentare delle prove?

Tutto ciò mette non soltanto in evidenza il ruolo che ha l'"interessante" nell'Arte Concettuale, ma anche il motivo del continuo ricorso a esso da parte dei critici. Oltre che dall'abbandono di un "approccio immediato" a favore di un tipo di "attenzione continuativa verso l'oggetto", questa estetica sfuggente trae il suo potere anche dalla sorprendente volontà di ridefinire il paradigma della valutazione estetica, rendendo la necessità di fornire delle giustificazioni inseparabile da essa. L' "interessante" ha anche un profondo risvolto pedagogico. Infatti, nell'atto di produrre

53. Concetto segnalatomi da Aaron Kunin.

re delle prove che possano convincere l'interlocutore della validità del nostro giudizio (il che richiederà del tempo), è probabile che emergano ulteriori elementi e che essi vadano ad arricchire la discussione – il cui obiettivo “finale” non è necessariamente quello di convincere l'altro, ma anche quello di farsi convincere *in prima persona* a cambiare idea, o anche quello di comprendere appieno perché l'oggetto all'inizio ci era sembrato interessante.

L'estetica diacronica, forense, comunicativa e dialettica dell'interessante ha dunque la capacità di *produrre conoscenza*. Dall'analisi di Adorno sulle opere influenzate dall'industrializzazione (versus) a quella di Cavell sulle commedie *screwball* hollywoodiane (pro), dallo studio di Helen Vendler su Wallace Stevens (pro) a quello di Fredric Jameson sempre su Wallace Stevens (versus), *tutta* la critica contemporanea può essere vista, in un modo o nell'altro, come un implicito tentativo di giustificare la valutazione di “interessante” data a un oggetto (il che può avvenire per innumerevoli ragioni, incluse le sensazioni spiacevoli o ambivalenti che un'opera può suscitare). L'interessante si pone quindi come alternativa sia nei confronti di quella concezione della critica ormai datata che le attribuisce il ruolo di produrre verdetti di grandezza o di mediocrità artistica, di decretare il successo o il fallimento di un'opera, sia rispetto all'idea più diffusa secondo cui la critica dovrebbe astenersi del tutto dall'esprimere giudizi estetici (dal momento che il suo contesto istituzionale la porta a dare credito solo a ciò che è ormai accettato). I sostenitori di questo punto di vista ritengono che il giudizio estetico andrebbe eliminato per la sua fin troppo marcata dipendenza dal contesto storico e istituzionale, nonché dalla preoccupazione per le conseguenze sociali che esso potrebbe suscitare. Ad ogni modo, né riducendo la critica all'elaborazione di giudizi estetici, né considerando l'indifferenza nei confronti del valore estetico come il requisito imprescindibile per comprendere le varie forze *alla base* della produzione del valore, si impedisce all'interessante di agire da spartiacque tra due posizioni tanto estreme. In questo modo viene lasciata aperta al critico la possibilità di continuare a influenzare l'opinione del pubblico e ciò può anche risolversi nell'atto di esaltare alcuni testi piuttosto che altri, motivando poi le ragioni alla base di tale scelta.

È ora possibile iniziare a comprendere il motivo per cui il giudizio di “interessante”, pur apparendo particolarmente adatto a un uso interno da parte di quegli ambiti ristretti, o come li chiama Kosuth, “autorevoli” (gruppi che si fondano su un sapere specialistico, in cui “non esiste scissione tra pubblico e protagonisti”),⁵⁴ non necessariamente comporta un'esclusività tale da sopprimere una sua eventuale vocazione alla pluralità. Poiché, se può anche essere vero che l'“interessante” prende sempre vita in qualità di giudizio di esperti (coerentemente col fatto che il riconoscimento della novità presuppone la conoscenza del contesto generale), la richiesta di giustificazioni che esso sollecita negli altri, e che crea di rimando l'occasione perché queste vengano fornite, fa supporre che si tratti in realtà di un'estetica che ha l'obiettivo di *coinvolgere* gli outsider, *ampliando* così il bacino d'interesse

54. Come suggeritomi da Franco Moretti.

rispetto al gruppo originario. “Interessante” svolge in primo luogo la funzione di collante all’interno delle cerchie culturali “autorevoli” e ristrette, creando però al contempo le condizioni sia per l’apertura di queste verso coloro che ne erano al di fuori, sia per la collaborazione tra gli appartenenti a gruppi diversi. L’interessante non solo si pone “a metà strada” tra i giudizi estetici e non-estetici, esso appare anche come una via di mezzo tra il comune e lo specifico a causa della sua capacità di aprire all’esterno le cerchie “autorevoli” fondate sul possesso di un sapere specialistico senza dissolverne l’autonomia, facendo nuovamente risaltare il rapporto privilegiato che lega tale giudizio alla pedagogia. A questo punto è anche possibile comprendere perché l’interessante, pur non mostrando traccia alcuna del simbolismo politico (se non proprio progressista) che caratterizza il sublime e il bello, non è del tutto privo di un suo intrinseco aspetto politico⁵⁵ – aspetto non certo rivoluzionario, bensì contraddistinto dalla più modesta aspirazione habermansiana ad ampliare i confini della sfera pubblica.

Dopo aver notato che [l’Arte Concettuale] “ può essere interessante o non esserlo, così come una persona può essere informata o meno”, Joseph Kosuth sceglie il seguente commento di Clement Greenberg come definiva conferma della validità della sua tesi: “I giudizi estetici sono inscindibili dall’immediata esperienza dell’arte. Coincidono in tutto e per tutto con essa; non si manifestano per mezzo di una riflessione a posteriori”.⁵⁵ A un’analisi approfondita, tuttavia, l’affermazione di Greenberg (che ritengo condivisibile) secondo cui l’esperienza estetica non può essere dissociata dal giudizio, non risulta affatto supportare Kosuth nel suo tentativo di dimostrare che l’Arte Concettuale, implicando una richiesta di “riflessione a posteriori”, non si presta a valutazioni di natura estetica. Come ho fin qui cercato di dimostrare, l’Arte Concettuale è interessante! L’accento posto da Greenberg sull’istantaneità e immediatezza dei giudizi estetici risulta comunque estremamente utile al fine di comprendere perché i giudizi estetici non sono *di per sé* interessanti – e ciò per lo stesso motivo per cui le giustificazioni associate a essi al contrario lo sono. Queste ultime, infatti, avranno sempre un ruolo chiave per gli studiosi che hanno un interesse critico ed estetico a produrre conoscenza riguardo agli oggetti che essi giudicano interessanti – compresi quelli *semplicemente interessanti*.

55. Joseph Kosuth, *Introductory Note*, in Lippard, cit., p. 146.