



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di laurea Magistrale
in Scienze Filosofiche

LM – 78

**Arte e filosofia
dell'arte: il pensiero
di Arthur C. Danto e
le sue conseguenze,
tra Dickie e Margolis**

Relatore

Ch. Prof.ssa Roberta Dreon

Correlatore

Ch. Prof. Luigi Perissinotto

Laureando

Francesco Marcuzzo

Matricola 857915

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

<i>Introduzione</i>	3
Nota a margine a Platone	3
<i>The artworld</i>	7
Il <i>Brillo Box</i> alla <i>Stable Gallery</i>	7
L'agenda filosofica di Danto	8
Il fallimento della <i>Imitation theory</i>	11
Opere d'arte e mere cose: l'è' dell'identificazione artistica.....	15
Atmosfera di teoria e <i>artworld</i>	19
Verso l' <i>aboutness</i>	24
Le critiche di Dickie	30
La teoria istituzionale	31
<i>La trasfigurazione del banale</i>	36
Introduzione: natura e metodo della teoria di Danto	36
Le opere e le cose: l'argomento degli indiscernibili	40
<i>Mimesis</i> e rappresentazione.....	44
Opera e mondo.....	49
Opera, contesto, contenuto, copia.....	54
Filosofia e opera d'arte.....	58
Estetica e filosofia dell'arte	63
Interpretazione e identificazione	66
Opere d'arte e mere rappresentazioni	68
Metafora, espressione e stile	71
<i>Prima e dopo la fine dell'arte</i>	78
La giustificazione della teoria	78
Sviluppo del <i>medium</i>	81
Trasformazione del <i>medium</i>	83
<i>Medium</i> e tecnologia	85
Progresso logico.....	88

La storia dell'arte per Danto	89
La fine dell'arte	97
Essenzialismo e storicismo	99
Fine dell'arte e fine di una narrativa: Hegel e Danto.....	102
Considerazioni genetiche sulla teoria di Danto	105
<i>Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?</i>	112
Verso una ri-definizione delle opere	112
Beardsley, Wieland, Binkley: alcune critiche alla teoria istituzionale	112
La formulazione definitiva	115
<i>The art... circle?</i>	118
Riportare Danto dentro la storia	122
Intenzionalità e percezione	124
Relativismo aletico.....	129
Relativismo ontico-epistemologico	132
Ermeneutica e <i>Lebensform</i>	137
<i>Conclusioni</i>	143
Conseguenze della filosofia di Danto	143
<i>Bibliografia</i>	147

Introduzione

Nota a margine a Platone

È un'esperienza alquanto comune, specialmente per il grande pubblico, quella del senso di disorientamento di fronte alla produzione artistica contemporanea. Che si tratti di un dipinto, di una composizione, di un'opera cinematografica o di una scultura, poco cambia: per comprendere quello che abbiamo di fronte nei musei e nelle sale da teatro sembra sempre più necessaria una spiegazione. Ogni opera ci propone qualcosa, ma lo fa in un modo che richiede un impegno sempre crescente da parte del fruitore, che deve sia impegnarsi nel comprendere le singole opere sia impegnarsi a comprendere la storia dell'arte nel loro intorno. Tutto questo viene accentuato quando accade che le opere siano praticamente identiche alle cose comuni. Questo è quello che è accaduto, ad esempio, nel 1964, quando Andy Warhol ha esposto, come opera d'arte, una riproduzione fedelissima di alcuni oggetti commerciali, tra i quali troviamo anche le celebri scatole di spugnette abrasive *Brillo*. Per quale motivo le scatole di Warhol sono opere d'arte? Per quale motivo, ancora, quelle singole scatole sono state vendute a un prezzo molto maggiore rispetto a quello delle corrispondenti scatole che troviamo nei supermercati, dimostrando di essere completamente diverse?

La filosofia di Arthur Coleman Danto accoglie la sfida posta dall'artista americano, considerando l'idea della possibilità di definire che cosa sia un'opera d'arte: se non c'è problema ad avere un'opera identica a una cosa reale, significa che c'è la possibilità, in qualche modo, di distinguere l'opera di Warhol dalle scatole dei supermercati. Danto riflette sull'ipotesi di arrivare a definire un mondo dell'arte che ha capito che cosa sia l'arte, essendo capace, dunque, di produrre opere senza mai confondersi, senza mai produrre qualcosa che resti una mera cosa. Il filosofo sembra suggerire che sia finito il tempo in cui possiamo sorprenderci per un dipinto come è successo con *Les demoiselles d'Avignon*: sapendo che cos'è un'opera d'arte, sappiamo anche che dentro una cornice possiamo aspettarci qualsiasi cosa. Siamo, per Danto, in un'epoca di pluralismo artistico, nella quale abbiamo finalmente appreso le regole del mondo dell'arte che lo permettono: se la produzione delle opere può continuare, il concetto di arte è invece giunto a esaurimento, lo abbiamo finalmente compreso. Riteniamo che la direzione intrapresa dalla filosofia di Danto meriti di essere presa

in considerazione: come un lontano parente di Platone, il filosofo americano ha risposto alla domanda «che cos'è un'opera d'arte?», elaborando una teoria che intende dare una risposta definitiva. Se teoria di Danto dovesse dimostrarsi valida, l'intero mondo dell'arte ne dovrebbe risentire; se, invece, la sua teoria dovesse dimostrarsi fallimentare, lascerebbe a noi modo di comprendere che cosa è andato storto. Sia il successo che il fallimento di una simile pretesa hanno perciò, a nostro avviso, un valore che possiamo cogliere.

Anticipiamo ora la struttura, i contenuti e il metodo della trattazione. Il nostro punto di partenza, nel primo capitolo, sarà *The artworld*¹ del 1964: il saggio ci permetterà di mostrare sia le prime riflessioni di Danto in ambito artistico sia l'inizio di un dibattito filosofico. George Dickie, infatti, nel tentativo di risolvere alcuni dei problemi che Danto aveva, a suo avviso, lasciato irrisolti, riformulò nel 1969 la proposta filosofica contenuta in *The artworld* e nei saggi pubblicati pochi anni dopo. I problemi da lui individuati erano frutto, però, di un fraintendimento e Dickie si accorse di aver formulato una teoria del tutto nuova, in grado di criticare quella del suo ispiratore. Per mostrare questo primo nucleo di tesi filosofiche, abbiamo diviso il primo capitolo in due parti: la prima espone le questioni del saggio del 1964 (la limitatezza della *Imitation theory*, la differenza tra opere d'arte e mere cose, il rapporto tra arte e teoria nelle opere e il concetto di *artworld*), la seconda esplora quello che è successo dopo la sua pubblicazione. Nella seconda parte del capitolo, quindi, saranno esaminati i saggi pubblicati da Danto pochi anni dopo *The artworld* e, di seguito, le critiche e la riformulazione di Dickie. Alla fine dell'esposizione dovranno essere chiare le tesi dei due autori nelle loro direzioni iniziali. Il secondo capitolo si concentra solo su Danto, seguendo la direzione indicata dai saggi analizzati nel primo capitolo. Verranno riprese tutte le tesi già esposte, ma verranno convogliate all'interno della più sistematica formulazione del 1981: *La trasfigurazione del banale*². Va chiarito sin da subito che l'obiettivo di Danto è quello di formulare una teoria trascendentale, che vuole individuare le condizioni di possibilità, sempre valide, delle opere. A causa di questa pretesa di universalità, abbiamo deciso, quando possibile, di allargare le riflessioni di Danto anche al di fuori della storia delle arti visive da lui utilizzata; per questo motivo, ci impegneremo a fornire alcuni esempi che possono essere tratti dalla storia della

¹ Arthur C. Danto, *The Artworld*, in *The Journal of Philosophy*, Oct. 15, 1964, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting.

² Arthur C. Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London, 1981, ed. it. a cura di Stefano Velotti, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2008.

musica. Alla fine del capitolo, si porrà un problema: se la teoria che avremo esposto desidera essere trascendentale, dovrà anche giustificare la propria pretesa di valere per le opere passate e future. Così come Hegel, con la *Fenomenologia dello spirito*³, mostra l'emergere del sapere assoluto, così anche Danto dovrà mostrare l'emergere della propria definizione a partire dalle sue determinazioni storiche limitate, come la *Imitation theory*. È Danto stesso a fornirci questa giustificazione, con alcuni dei suoi scritti pubblicati dopo il 1981; il compito del terzo capitolo sarà quindi quello di esaminarla. Inizialmente, individueremo i quattro possibili significati di progresso che egli individua nella storia dell'arte, solo uno di essi sarà quello adeguato al raggiungimento della teoria trascendentale: il progresso logico da una definizione di arte all'altra. Di seguito, rileggeremo i grandi cambiamenti descritti della storia dell'arte dal punto di vista del progresso logico; alla fine di questo sguardo retrospettivo, comprenderemo come da esso sia sorta infine la definizione. L'emergere della definizione coincide, per Danto, con la fine dell'arte: dopo che le opere hanno finalmente compreso la loro essenza, l'arte non ha potuto che concludersi, iniziando a confondersi con la filosofia dell'arte. Le opere, infatti, sono ora uno *statement* a proposito di sé, cosicché l'attività degli artisti è vicina a quella dei filosofi. La seconda parte del terzo capitolo criticherà la giustificazione della teoria, mostrandone in seguito anche la genesi, a partire da alcune convinzioni di Danto. La critica principale deriva da Michael Kelly, che mostra come la fine dell'arte dantiana non sia veramente una fine: se il filosofo americano era convinto che l'arte dovesse lasciar posto alla filosofia, Kelly nota come quella di Danto sia un'operazione filosofica indebita, basata su una confusione, e non una fusione, tra arte e filosofia. Di seguito, mostreremo sia come alcuni presupposti sulla storia hanno spinto Danto a intendere la sua teoria come trascendentale sia come la filosofia di Hegel sia stata da lui interpretata in modo limitato, dando luogo a una tesi sulla fine dell'arte che non riesce a resistere fuori dall'impianto sistematico del filosofo tedesco. Concluso il terzo capitolo, ci troveremo con una teoria non giustificata. Il quarto, conseguentemente, avrà due compiti: il primo sarà quello di verificare se la teoria di Dickie, nella sua versione definitiva del 1984, riesca a risolvere i problemi di Danto; il secondo sarà quello di verificare se, eventualmente, la teoria di Danto possa reggersi in piedi sulla sua epistemologia, senza una giustificazione che la faccia nascere dalla storia. A nostro avviso, la teoria di Dickie non si dimostrerà in grado di essere una buona alternativa: la formulazione

³ G. W. F. Hegel, *System der Wissenschaft. Erster Teil. Die Phänomenologie des Geistes*, 1807, trad. it. di Vincenzo Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2015.

del 1984 si serve di una circolarità logica che non riesce a dirci nulla delle opere. Analizzando la teoria, concluderemo che Dickie oscilla tra il piano teorico e quello empirico, formulando una teoria che tenta di dire solo concettualmente una complessità empirica di prassi. La nostra conclusione sarà che la teoria di Dickie dovrebbe diventare empirica per dimostrarsi feconda e l'opera sociologica di Howard Becker sarà, per noi, l'esempio di come una simile ricerca possa avvenire. L'ultima parte del quarto capitolo si occuperà, invece, direttamente della teoria di Danto, considerata indipendentemente dalla sua giustificazione storica. Verrà introdotta, a questo punto, la filosofia di Joseph Margolis, che critica il concetto di 'percezione' utilizzato da Danto nel suo argomento degli indiscernibili. Danto si dimostrerà incapace di dire qualcosa sulle opere: la sua teoria le percepisce solamente come cose, perché utilizza un significato ristretto della percezione. In questo modo, Danto non riesce ad ammettere l'esistenza delle proprietà che Margolis chiama Intenzionali, che sono quelle proprie sia delle opere d'arte che, in generale, degli enti appartenenti all'ambito culturale. Come detto in precedenza, la filosofia di Danto ci può dire qualcosa anche se non risulta valida: dal fallimento della teoria nascerà, sempre grazie a Margolis, una riflessione sulla possibilità di ri-definire le opere, senza volerne più dare una teoria trascendentale. A questo proposito, ci serviremo del concetto di Intenzionalità di Margolis per suggerire una forma di relativismo 'robusto' e una definizione di 'ente' che accoglie un simile relativismo. A causa dei nostri ultimi sviluppi, si mostrerà necessaria una riflessione molto più ampia sull'interpretazione: per questo motivo, al termine del capitolo, riprenderemo alcune tesi della tradizione ermeneutica per mostrare come la proposta di Margolis si differenzi da esse per il concetto di *Lebensform*.

The artworld

Il *Brillo Box* alla *Stable Gallery*

Ero enormemente stimolato da quanto stava accadendo in quegli anni nel mondo dell'arte, e mi impressionò in modo particolare la mostra delle opere di Warhol che si tenne alla *Stable Gallery* di New York sulla 74^a strada, verso la fine della primavera del 1964. In questa mostra Warhol esponeva varie scatole da imballaggio, di quelle che si potevano vedere ammassate nei magazzini dei supermercati contenenti barattoli di pesche sciroppate Del Monte, passate di pomodoro Campbell, bottiglie di ketchup Heinz, confezioni di cereali Kellogg's o scatoloni di spugnette Brillo. All'epoca non mi interessava tanto ciò che rendeva quegli oggetti arte, quanto piuttosto – questione alquanto diversa – come fosse possibile considerarli arte anziché meri artefatti della cultura commerciale⁴.

Nel 1964 Warhol espose alla *Stable Gallery* una delle sue opere più celebri: le scatole di spugnette abrasive Brillo, riprodotte fedelmente. Warhol non fu certo il primo a fare qualcosa di simile; Duchamp, infatti, aveva già anticipato le opere dell'artista americano introducendo i *ready-made* nella storia dell'arte. Eppure, sembra esserci qualcosa di diverso nel *Brillo Box* rispetto, ad esempio, alla celebre *Fontana* o ad altre opere dell'artista francese; c'è qualcosa, in Warhol, che cattura perfettamente lo spirito dell'arte della nostra epoca. Dopo la pubblicazione dell'opera alla *Stable Gallery* la critica e le istituzioni ebbero reazioni contrastanti. Eleanor Ward, direttrice della galleria, si sentì infatti tradita dalla scultura: il pubblico derise l'opera e persino la dogana canadese riscontrò numerosi dubbi sulla sua natura e sulla conseguente presenza o meno dell'obbligo di tasse doganali.

Evidentemente il mondo dell'arte non è un corpo che agisce in maniera uniforme; del resto non vogliamo certo pensarlo composto esclusivamente da tutti quelli che nel 1964 consideravano *Brillo Box* un'opera d'arte⁵.

Eppure, anche se privo di uniformità interna, esiste questo 'mondo dell'arte' che accettò allora l'opera di Warhol come opera d'arte. Il *Brillo Box* deve senz'altro la sua popolarità tra i filosofi ad Arthur Danto, l'autore dei commenti sopra riportati, che, pochi mesi dopo

⁴ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, Farrar Strauss & Giroux, New York 1992; ed. it. a cura di Manrica Rotili, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Milano 2010, pag. 5.

⁵ *Ivi*, pag. 39.

l'esposizione dell'opera, indirizzò la propria produzione filosofica verso la filosofia dell'arte. Danto, che prima di essere filosofo era critico d'arte, pubblicò un saggio con l'intento di rispondere sia a Warhol sia a tutti i cambiamenti nel mondo dell'arte avvenuti in generale dagli anni '60. *The artworld*, il saggio in questione, si proponeva di comprendere come fosse possibile considerare il *Brillo Box*, e altre mere cose come i letti di Rauschenberg e Oldenburg, delle opere d'arte distinte dagli oggetti comuni. Pubblicato in una rivista specialistica, *The artworld* non ebbe inizialmente un gran seguito:

L'articolo sarebbe rimasto a sonnecchiare in qualche vecchio numero del sepolcrale «*Journal of Philosophy*» se non fosse stato per due filosofi intraprendenti, Richard Sclafani e George Dickie, che gli hanno conferito una modesta fama⁶.

Dopo l'intervento e la risposta di alcuni filosofi, che si dimostrano sia concordi che critici verso Danto, il saggio cominciò ad acquisire fama e l'autore iniziò a rielaborarlo seguendo una direzione che nel 1964 era solamente abbozzata. Nel 1981 venne quindi pubblicato il saggio *La trasfigurazione del banale*, e negli anni a seguire altri testi fondamentali sulla fine dell'arte e sul rapporto tra arte e filosofia. Presto la filosofia di Danto, nelle sue vesti più sistematiche, divenne un punto di riferimento per la filosofia dell'arte e per l'estetica del secondo Novecento.

L'agenda filosofica di Danto

Warhol ha, più di Duchamp, dei meriti filosofici *ad honorem*, che gli possono essere riconosciuti insieme a quelli artistici. L'artista francese, per Danto, pone un problema ancora espresso in forma parziale⁷; Warhol, invece, crea un'opera che impone alla coscienza artistica

⁶ Arthur C. Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London, 1981, ed. it. a cura di Stefano Velotti, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2008, pag. XXVII.

⁷ Duchamp pone la domanda di come il suo orinatoio sia arte inserito in un mondo dell'arte che agisce tendenzialmente in altro modo, concependo la propria opera come liberazione dai limiti del passato; Warhol fa il passo ulteriore di chiedersi come mai tutte le scatolette *Brillo* dei supermercati non siano arte, mentre la sua lo è. Con il 1964 la domanda è posta in modo più filosoficamente rilevante rispetto a Duchamp. Così Danto sembra suggerire nell'introduzione di *After the end of art* (Arthur C. Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princetown University Press, 1997), dove sostiene che il *Brillo Box* non sia una liberazione dalle convenzioni artistiche del passato, essendo semplicemente la realizzazione della avvenuta consapevolezza della fine dell'arte. Non tutti sono però concordi nell'intendere Duchamp e Warhol in questo modo, se Tiziana Andina sembra propendere per un'interpretazione simile in *Arthur Danto: un filosofo pop* (Tiziana Andina, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci Editore, Roma, 2010), Joseph Margolis interpreta, invece,

e filosofica la tesi di Hegel per cui l'arte è morta, costituendo la realizzazione storica della tesi del celebre filosofo tedesco. Non possiamo più fare arte come un tempo, poiché quel modo di fare e fruire arte appartiene al passato; adesso, invece, siamo in un'altra epoca, un'epoca post-storica, che resta ancora da comprendere. Per esempio, semplificando per il momento la cosa: un'opera di Mark Rothko, o una composizione di Karlheinz Stockhausen, non sarebbero state accettate nel corso del '500 o del '600 poiché non sono, rispettivamente, una rappresentazione riconoscibile di qualcosa di reale che può assolvere a una funzione di un committente rinascimentale o, per il secondo, un'opera che utilizza dei suoni ordinati in un sistema contrappuntistico per esprimere al meglio un sentimento religioso o profano o per adornare una funzione pubblica. Per apprezzare quelle opere oggi siamo, nel caso di Rothko, costretti a imparare un nuovo modo di utilizzare il colore e, nel caso di Stockhausen e della musica elettronica in generale, costretti a mettere in discussione la stessa definizione di suono⁸. Il cambiamento avvenuto con Warhol è, anzitutto, quello per cui l'arte non deve più essere creata seguendo delle regole specifiche per definirsi tale: oggi è permesso a qualsiasi oggetto di diventare un'opera, tanto che mere cose e opere d'arte possono essere identiche. Se, però, mancando un codice espressivo specifico, è permesso a più o meno qualsiasi cosa di rientrare nell'ambito artistico, questo non vuol dire che tutta la realtà debba essere allora esposta nei musei. L'obiettivo esplicito di *The artworld*⁹, così come dichiarato da Danto in *The*

diversamente la mossa dantiana. In *The importance of being earnest about the definition and metaphysics of art* (J. Margolis, *The importance of being earnest about the definition and metaphysics of art*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, estate 2010, Vol. 68. No. 3, Wiley, 2010), Margolis suggerisce diverse ragioni che potrebbero aver orientato Danto verso la scelta di Warhol: un primo motivo potrebbe essere la volontà di Danto di non impegnarsi nelle già numerose questioni su Duchamp avanzate da Greenberg; un altro motivo potrebbe consistere nel fatto che Danto ha individuato in Warhol un mezzo per rompere l'ordine costituitosi nell'*artworld*. Con Greenberg, infatti, i dubbi verso Duchamp erano molti e la sua opera era vista come un pericolo per il modernismo, che Greenberg non voleva abbandonare; Danto, invece, voleva a tutti i costi superarlo, abbandonando qualsiasi condizionamento storico ed entrando in un'era post-moderna. Per poterlo fare, doveva a tutti i costi considerare arte anche Duchamp e Warhol; tra i due, il secondo era quello che poteva essere più efficacemente usato, perché ancora nuovo nell'*artworld*.

⁸ Si pensi anche all'esito estremo che la musica elettronica ha avuto con il *Noise*: opere come quella del sociologo francese Jacques Attali (Jacques Attali, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1977) si sono preoccupate di interpretare il concetto di suono come dialetticamente opposto, e dunque costituito, da quello di 'rumore' (*noise*), dove il rumore ha assunto nei diversi secoli un nome differente. Similmente, si può pensare al *Soundscape* o alla musica concreta, le quali non solo hanno portato dei suoni appartenenti al contesto quotidiano dentro la musica colta, ma hanno anche ispirato una grossa porzione della produzione musicale popolare e di massa come si può osservare, per esempio, nel celebre gruppo Pink Floyd. Danto resta per la maggior parte del tempo dentro l'arte pittorica che conosce da vicino, ma è impossibile non notare alcune corrispondenze con la storia della musica; le tesi di Danto hanno, e vogliono avere, una portata generale.

⁹ Arthur Danto, *The Artworld*, in *The Journal of Philosophy*, Oct. 15, 1964, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting.

*artworld revisited*¹⁰, è allora quello di comprendere come sia possibile il mutamento di direzione causato dal *Brillo Box*; individuare, in altre parole, le condizioni che permettono la sua esistenza come opera. Queste condizioni vengono trovate da Danto nella teoria, con una conseguenza inaspettata: l'arte inizia a confondersi con la filosofia, i confini tra le due risultano sempre più sottili ed è sempre più facile immaginare l'arte e la filosofia dell'arte come la stessa cosa. Che significato ha la 'teoria' che Danto ha in mente? È forse l'interpretazione? Siccome le opere e le cose sono identiche, deve esserci, infatti, una solida interpretazione che presenta le opere al pubblico distinguendole dalle cose, così come è avvenuto ad esempio per le sculture di Eva Hesse utilizzate come esempio da Danto nel 1992¹¹ per illustrare il funzionamento dell'*artworld*. Questa vicinanza tra arte, cose e interpretazione dovrà essere approfondita nel corso della presente ricerca, per comprendere come Danto intenda il radicale mutamento avvenuto con Warhol.

Il saggio del 1964 è il punto di partenza ideale per avvicinarsi progressivamente alle questioni menzionate. Anche se le numerose intuizioni filosofiche di *The artworld* non vengono ancora elaborate tutte in modo esaustivo, è possibile però, per noi, intendere il saggio in almeno in due modi: in primo luogo come un'agenda filosofica¹², ossia come un insieme ben interconnesso di tesi filosofiche che verranno rielaborate negli anni a seguire e verranno in seguito riproposte in veste più sistematica; in secondo luogo come il principio di un dibattito con altri autori. Grazie al fatto che alcune tesi rimangono vaghe e aperte a differenti interpretazioni, si sono create infatti le condizioni per alcuni 'frintendimenti d'autore' come quello di George Dickie: quest'ultimo ha inteso l'"atmosfera di teoria", menzionata più volte nel saggio, in un modo del tutto personale, creando una ulteriore teoria filosofica in grado di criticare quella di Danto; l'autore di *The artworld* prenderà poi le distanze dalla teoria di Dickie, pur riconoscendone la rilevanza filosofica. Sarà opportuno ora, dunque, dapprima enucleare le diverse questioni che emergono dalla lettura del saggio osservando il modo in cui vengono inizialmente elaborate e, in seguito, mostrare l'*incipit* della teoria di Dickie, la quale, sebbene nasca da un'interpretazione poco dantiana dell'*artworld*, costituisce l'inizio

¹⁰ Il saggio è contenuto in un'opera già citata: Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*, Farrar Strauss & Giroux, New York 1992; ed. it. a cura di Manrica Rotili, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Milano 2010.

¹¹ La discussione delle sculture di Eva Hesse si trova nel saggio *The artworld revisited* (si veda la nota precedente).

¹² Così suggerisce Tiziana Andina in *Filosofie dell'arte: Da Hegel a Danto*, Carocci Editore, Roma, 2012, 2^a edizione 2019, pag. 83.

del dibattito sopra menzionato. Capire la teoria di Dickie ci mostrerà anche, *ex negativo*, come meglio intendere quella di Danto. Verranno ora discusse: la teoria imitativa, il rapporto tra opere d'arte e mere cose, il senso del termine 'teoria' e il concetto di *artworld* e il suo funzionamento così come sono presenti nel saggio del 1964.

Il fallimento della *Imitation theory*

La *Imitation theory* è la teoria filosofica che intende l'arte come imitazione. Nel saggio, Danto espone brevemente la teoria nelle versioni di Platone e di Shakespeare, per poi iniziare a mostrarne i limiti fondamentali seguendo almeno due direzioni che sono, a questo punto della sua produzione, ancora sovrapposte. La prima mostra che la teoria è limitata dal punto di vista storico, ossia era accettabile in passato ma non lo è affatto oggi; la seconda mostra che la *Imitation theory* è limitata anche dal punto di vista teorico, poiché non spiega nulla di cosa sia effettivamente un'opera d'arte. Seguendo la prima direzione, Danto mostrerà, in *After the end of art*¹³, che è possibile suddividere la storia dell'arte in più periodi, il primo dei quali è spiegato dal concetto di *mimesis* come copia fedele della realtà. Seguendo la seconda direzione egli mostrerà, invece, che la teoria mimetica dell'arte non è capace di essere una condizione sufficiente a rendere qualche cosa un'opera d'arte e, per questo motivo, è insufficiente anche a livello teorico. Si noti, inoltre, che nel 1964 Danto è consapevole di forzare storicamente la questione quando si riferisce ad una singola teoria in grado di spiegare l'intera produzione artistica. La *Imitation theory* non è mai stata considerata legittima all'unanimità; tuttavia, egli sostiene che la complessità artistica dall'antichità al moderno, sebbene spiegata da molte teorie eterogenee, sia in qualche modo riassumibile con la teoria mimetica. Sembra, insomma, che Danto voglia fornire una solida risposta teorica alla *Imitation theory* nel suo insieme. Si esaminerà ora quanto egli dice di questa teoria per individuare i due limiti menzionati.

La *Imitation theory* intende spiegare l'arte come imitazione della realtà, dove con 'imitazione' Platone intende l'essere una copia-fedele della realtà e Shakespeare intende, invece, una copia somigliante che mostra qualcosa di aggiuntivo rispetto al copiato. Danto si concentra in

¹³ Arthur C. Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princetown University Press, 1997.

The artworld sulla versione platonica¹⁴, esaminando alcune critiche che il filosofo greco elabora nella *Repubblica*: essere una copia non sembra dire nulla delle opere artistiche perché gli specchi fanno la stessa cosa senza rendere arte le loro imitazioni; imitare, allora, non sembra una condizione sufficiente a rendere qualcosa arte e, dunque, viene da chiedersi se gli artisti stiano davvero tentando solamente di copiare il reale. In accordo con questa teoria, non è possibile, inoltre, individuare alcun contributo cognitivo nelle opere d'arte, le quali, invece, ci allontanano dalla realtà effettiva. A livello ontologico, per Platone, se l'arte è una copia della realtà, si rivela di conseguenza copia di ciò che è a sua volta copia, risultando in una condizione di accresciuta distanza rispetto a ciò che invece deve essere visto con lo sguardo filosofico: le idee. La teoria mimetica, dopo essere stata enunciata e criticata, sembra insufficiente: Danto sostiene che le critiche di Platone portino a ipotizzare che la *Imitation theory* sia una delle teorie intermedie del dialogo, una di quelle che vengono evocate per condurre l'interlocutore verso la conclusione e che vengono, di conseguenza, criticate e abbandonate ad un certo punto della discussione¹⁵. Tuttavia, questa teoria definitiva, la vera definizione di arte, non arriva mai. Platone non prosegue la discussione e non si domanda cosa debba essere allora realmente l'opera, accettando sotterraneamente che possa essere solamente somiglianza al reale e accettando e criticando, di conseguenza, anche un senso ristretto di *mimesis*. Questo trova conferma, per Danto, pensando alla struttura stessa dei dialoghi: se, di solito, in essi gli interlocutori hanno diverse opinioni del concetto di cui viene discussa la definizione, perché lo scopo del dialogo è proprio quello di trovare una definizione adeguata ad ogni occorrenza del termine che viene discusso, con la definizione di arte discussa nella *Repubblica* sembra che tutti siano già dall'inizio concordi nel definire l'arte come copia fedele del reale. Il mancato riconoscimento di questa limitatezza è dovuto, per Danto, al fatto che gli artisti contemporanei al filosofo greco erano così impegnati nell'imitare che ancora non avevano avuto modo di fare esperienza dell'unilateralità del concetto che stavano utilizzando. È solo per questo che il filosofo greco si preoccupa, dunque, di criticare la teoria nei termini indicati, senza discutere ancora di cosa sia o cosa debba essere la *mimesis*

¹⁴ Nel 1981 verrà discussa ampiamente anche la versione di Shakesperare.

¹⁵ Platone, nei dialoghi o perlomeno in molti di essi, era solito lasciare un margine di spazio agli interlocutori. In questo modo, le tesi da loro espresse venivano discusse da Platone attraverso Socrate o altri protagonisti con delle confutazioni 'intermedie', che avvicinavano la discussione progressivamente alla conclusione che Platone voleva dare. Alla fine, la tesi platonica mirava sempre ad essere superiore, quanto a valore di verità, rispetto alle tesi dei vari personaggi, che risultavano alla fine completamente inefficaci.

in sé e se in ambito artistico sia effettivamente soltanto riproduzione del reale.¹⁶ Oggi, al contrario, gli artisti sono stati obbligati a rivedere le loro modalità espressive: la teoria che vorrebbe ridurre l'arte alla *mimesis* intesa come copia è stata posta di fronte alla propria limitatezza attraverso lo sviluppo, tra le altre cose, della fotografia e del cinema. Si comincia quindi a intuire il primo senso, quello storico, della limitatezza della teoria mimetica: se la teoria valeva al tempo di Platone tanto da non richiedere la ricerca di altre definizioni, oggi va ridiscussa perché non più valida. L'arte e la *mimesis* non vengono mai discusse in merito alla loro definizione, venendo invece solo criticate per il valore ontologico valutato rispetto al mondo ideale; perciò, Danto conclude che: «*Their antecedent ability to do this* (il non discutere, da parte degli antichi, il concetto di arte) *is precisely what the adequacy of the theory is to be tested against, the problem being only to make explicit what they already know*»¹⁷. Il primo senso della limitatezza è allora ormai chiaro: la concordia degli interlocutori platonici propone una teoria che deve essere discussa non da loro ma da noi, poiché per noi non è più valida. Questo senso da loro condiviso è quello per cui l'arte è imitazione del reale e la *mimesis* è definita come copia esatta; con il *Brillo Box* o con opere simili è divenuto, invece, evidente che l'imitazione è un modo di fare arte che appartiene al passato e che oggi le opere sono considerate arte anche senza seguire i suoi principi. Anche se la filosofia dell'arte di Danto sarà esposta per esteso nelle opere successive a questo saggio con i concetti di *aboutness* e di *embodiment*, egli qui conclude, per il momento, che le teorie sono una sorta di «*wordy reflections*»¹⁸ delle pratiche linguistiche nelle quali siamo inseriti e perciò si tratterà, semplicemente, di comprendere la nostra. Danto fornisce anche una spiegazione della crisi della teoria mimetica. Per capire cosa è avvenuto con l'incontro tra la *Imitation theory* e Warhol, egli dice, possiamo provare a immaginare la comparsa di nuove opere d'arte come la scoperta di una nuova classe di enti che i teorici si trovano di fronte a dover spiegare. Danto intende, qui, qualcosa di simile a quello che accade nelle scienze quando la comunità di ricercatori si trova di fronte alla necessità di spiegare un nuovo fenomeno: il nuovo viene fatto rientrare quanto più possibile nelle vecchie teorie, se queste sono abbastanza adatte ad accoglierle o sono talmente efficaci che è preferibile mantenerle. Possiamo pensare alla

¹⁶ Già nei saggi successivi al 1964 Danto mostra che nella fruizione artistica della *mimesis* siamo consapevoli di una determinata serie di cose che rendono l'imitazione un concetto complesso.

¹⁷ Arthur C. Danto, *The artworld*, in *The Journal of Philosophy*, Oct. 15, 1964, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, pag. 572.

¹⁸ *Ibidem*.

Imitation theory come ad una specie di teoria scientifica formulata per spiegare le opere; per Danto, in passato, spiegava in questo modo gran parte della produzione artistica. Dopo l'apparire di svariate opere inspiegabili attraverso il concetto di *mimesis*, è stato però necessario comprendere il loro nuovo linguaggio espressivo formulando nuove teorie anche del tutto contrastanti rispetto a quelle vecchie; per questo, la storia dell'arte, per certi versi, può essere considerata simile alla storia della scienza. Qualcosa di analogo è accaduto con la pittura post-impressionista, la quale ha richiesto una revisione di ciò che era considerato a suo tempo arte, con una conseguenza forse inaspettata ma degna di nota: molti oggetti sono stati trasferiti dai musei di storia naturale alle gallerie d'arte, poiché la neonata teoria artistica (chiamata da Danto *Reality theory*) non mimetica permetteva loro di far parte di queste realtà. Le gallerie, invece, senza perdere oggetti, sono state ristrutturare al loro interno, rivedendo le divisioni interne delle sale e, dunque, il senso generale dell'esposizione in esse contenuta. Si può dire, dice Danto, che la pittura post-impressionista abbia conquistato una vittoria in ontologia: le opere d'arte sono rientrate in quello spazio che era stato loro tolto dalla limitata teoria platonica e la nuova teoria ha fornito quindi un modo diverso di guardare all'arte e al patrimonio artistico passato. È questa teoria che deve permettere di interpretare le opere d'arte che vengono prodotte oggi o alcune opere del passato più vicino a noi come quelle di Van Gogh o Cézanne; queste sono, per l'appunto, rappresentazioni che non seguono rigorosamente il principio della *mimesis* del reale e aprono, come conseguenza, un nuovo spazio espressivo. Similmente, le opere di Roy Lichtenstein non possono essere comprese in alcun modo seguendo la vecchia teoria, ma se comprese secondo la nuova hanno molto da dire, sia come opere in sé sia rispetto alla storia dell'arte immediatamente precedente ad esse, che ha animato la New York degli anni '50. Si intuirà che la limitatezza storica della teoria mimetica lascia intendere che ci sia un progresso storico nella definizione di arte, su questo aspetto torneremo nel terzo capitolo.

Se esiste questa limitatezza storica, è anche chiaro che chi riflette filosoficamente sull'arte deve prenderne atto; rendersene conto significa, per Danto, individuare anche una limitatezza teorica della *Imitation theory*, che è mostrata prendendo in considerazione due artisti molto recenti: Rauschenberg e Oldenburg, i quali hanno prodotto delle opere d'arte composte essenzialmente da dei letti. Risulta difficile comprendere il motivo del loro essere opere artistiche, se non ammettendo alcune tesi teoriche che vanno essenzialmente contro

la teoria imitativa. Si può, anticipando le tesi de *La trasfigurazione del banale*¹⁹, riassumere la critica dicendo che la teoria mimetica mostra il suo essere fallimentare laddove gli artisti la impiegano nel modo più rigoroso possibile: Rauschenberg e Oldenburg manifestarono la paura che alcuni spettatori potessero utilizzare i letti come effettivi letti e che potessero sedersi su di essi; non vi è per Danto dimostrazione più chiara, dunque che ciò che rende opera l'opera d'arte non è il suo imitare la realtà e non è nemmeno qualcosa che appartiene all'oggetto potendo essere percepito. La *Imitation theory* si dimostra inefficace a livello teorico nel tentare di catturare quella cosa che definisce le opere d'arte, poiché, come mostrato da Warhol o dai suoi contemporanei, quando la realtà stessa diventa oggetto artistico rendendo vera la teoria mimetica al massimo grado, risulta come conseguenza chiaro che non è il suo essere identica alla realtà a renderla arte; lo è, al contrario, qualcosa che non può essere percepito. L'inefficacia della teoria è stata perciò mostrata portandola all'estremo nelle opere che hanno permesso di farlo. Questa riflessione di Danto sembra condurre direttamente verso un secondo nucleo di riflessioni, ossia il rapporto che c'è tra opere d'arte e mere cose: se la teoria imitativa non è più valida per più di un motivo, qualsiasi cosa potrà diventare opera d'arte, poiché non è più necessario seguire le regole stilistiche che obbligano ad una *mimesis* del reale, ma allora dovrà essere chiarita la peculiarità della rappresentazione artistica nel rapporto tra opere d'arte e mere cose. Ci occuperemo ora di quanto Danto sostiene a proposito.

Opere d'arte e mere cose: l'è' dell'identificazione artistica

Le opere di Rauschenberg, Oldenburg e Warhol hanno mostrato che può essere difficile distinguere tra un oggetto reale e un'opera d'arte, poiché può capitare che le opere siano costituite da oggetti comuni. In questi casi è particolarmente evidente che ci sia qualche caratteristica non percettibile che permette, però, la trasfigurazione artistica. «*To mistake an artwork for a real object is no great feat when an artwork is the real object one mistakes it for*»²⁰: se qualcuno entrasse in un museo d'arte e vedesse l'opera di Rauschenberg scambiandola per un letto, egli avrebbe scoperto che «un letto è un letto», o che «è

¹⁹ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London, 1981, ed. it. A cura di Stefano Velotti, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2008.

²⁰ *Ivi*, pag. 575.

impossibile che un letto non sia un letto». Come farebbe, si chiede Danto, a realizzare che ha commesso un errore, quando non c'è nulla che differenzia quell'opera dalla sua controparte non artistica? In altre parole: in cosa sta l'errore? Danto lo spiega nel modo seguente: una certa classe di predicati applicabili alle mere cose è applicabile anche alle opere d'arte che sono costituite da questi oggetti. Strawson sostiene qualcosa di simile a proposito delle persone: non è possibile scoprire che una persona non sia un corpo materiale, poiché essa è effettivamente anche quel corpo materiale e, in quanto corpo, gli possono essere applicati alcuni predicati applicabili normalmente a esso. Come di una persona non si può, però, affatto sostenere che il corpo sia un oggetto al quale sono sommati dei pensieri, così delle opere d'arte oggi, come il letto di Rauschenberg, non si può sostenere che siano degli oggetti comuni ai quali vengono sommate delle proprietà definibili come artistiche (nell'esempio: delle pennellate di colore). Questi enti sono irriducibili alle loro parti. In entrambi i casi abbiamo a che fare con degli enti complessi, formati da una intersecazione, per la persona, tra corpo e mente e, per l'opera che usiamo come esempio, tra oggetto e pennellate di colore. Ne consegue che *«not every part of an artwork A is part of a real object R when R is part of A and can, moreover, be detached from A and seen merely as R»*²¹. È evidente, allora, che l'errore che stiamo cercando è in questo caso quello di scambiare A per una parte di sé, ossia R: come è stato detto in precedenza, le opere nascono come enti irriducibili e perciò il letto nasce come opera e non come letto con delle pennellate applicate, sedersi sull'opera significa ridurre l'opera ad una sola parte di sé. Ma allora, nell'opera è presente una componente artistica non percettivamente visibile nella cosa e, nella proposizione «questa è un'opera d'arte» è l'«è» che ha bisogno di chiarificazione. C'è infatti un «è» che è presente nelle proposizioni riguardo alle opere d'arte che non è né quello della predicazione né quello dell'identificazione; le opere, anche quando contengono degli oggetti comuni, hanno qualche cosa di più che fa parte di esse e che non è riscontrabile percettivamente nell'oggetto stesso. Così, noi consideriamo arte l'opera di Warhol, anche se è una scatola di spugnette abrasive riprodotta fedelmente con dei cubi di legno indistinguibili dall'originale. Questa condizione dà luogo ad alcuni apparenti paradossi come la possibilità che le proposizioni «quello a è b» e «quello a non è b» siano vere allo stesso tempo; paradosso reso possibile dal fatto che è il senso del verbo essere che cambia, rendendo possibile la situazione nel caso in cui nella prima

²¹ *Ivi*, pag. 576.

proposizione il verbo esprima il significato della trasfigurazione artistica e nella seconda posizione qualche altro significato, predicativo o identificativo. Per esempio, io posso puntare il dito contro una raffigurazione artistica di Icaro e dire: «Quello è Icaro», sostenendo tacitamente tutte quelle che Danto sosterrà essere le caratteristiche necessarie all'opera, e dire subito dopo: «Quello non è Icaro», poiché non intendo puntare il dito contro Icaro 'in carne e ossa'.

Da queste riflessioni cominciano a emergere alcune necessità filosofiche: in primo luogo viene abbozzato in via definitiva l'argomento degli indiscernibili, ossia quell'argomento, possibile dopo Warhol, che sostiene che «La differenza tra arte e non-arte è radicale e di ordine speculativo²², diventando il modello di quel tipo di problema che richiede in ogni caso una demarcazione filosofica²³; in secondo luogo, emerge che esiste un senso del verbo essere che viene da noi utilizzato in un modo del tutto peculiare, quello della identificazione artistica. Dal testo si nota che questa identificazione artistica non è ontologicamente ancillare rispetto a un altro *quid*, più essenziale, che rende qualcosa arte: l'utilizzo dell'identificazione artistica rende essa stessa arte qualche cosa che altrimenti potrebbe restare una cosa. La modalità attraverso la quale qualche cosa entra a far parte dell'*artworld* è quindi proprio questa identificazione, che andrà ulteriormente chiarita. È utile, al fine di comprenderla, osservare questa identificazione artistica all'opera in un esperimento mentale fornito da Danto.

Si immagini che due pittori siano ingaggiati per dipingere due affreschi (uno ciascuno, separatamente) raffiguranti la prima e la terza legge di Newton, nel modo che loro ritengono più consono, per un progetto all'interno di una biblioteca di scienze. Si immagini, inoltre, che i due pittori dipingano la stessa identica cosa: un affresco con solamente una linea orizzontale nera che i due eseguono, casualmente, allo stesso identico modo. Verrà chiesto, in seguito, ai due artisti di dare ragione delle loro opere, affinché siano distinguibili l'una dall'altra: l'uno dirà che la linea divide lo spazio in due masse e che l'efficacia della rappresentazione sta nella contrapposizione tra queste due, che spingono in direzioni opposte e sono raffigurate nel loro punto di contatto dato dalla linea stessa; l'altro dirà che la linea rappresenta semplicemente il moto libero di una particella che, se seguito, è nello specifico la linea che l'artista ha disegnato da parte a parte, riempiendo lo spazio da sinistra a destra per dare il senso

²² E non percettivo.

²³ Arthur C. Danto, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, cit., pag. 7.

dell'andare oltre' rispetto al rettangolo dell'affresco. I due affreschi sono assolutamente identici come oggetti fisici, ma sono allo stesso tempo ontologicamente diversi: nel primo caso si tratta di identificare ciò che sta sopra e sotto le linee come due rettangoli composti di qualche materiale, oppure come un rettangolo composto di un materiale e lo spazio vuoto che sta accogliendo il movimento della massa; nel caso del moto della particella, invece, il sopra e il sotto della linea possono acquisire altri significati, come ad esempio l'essere due spazi vuoti. Una identificazione artistica, una teoria sull'opera, una sua interpretazione, richiede di fornire determinate informazioni²⁴ e ne esclude altre, preclude di dare alcune informazioni una volta che la spiegazione è stata fornita. Una identificazione artistica determina perciò un'opera come opera d'arte e l'interpretazione determina cosa quella stessa opera contiene; ciò fa parte dell'opera stessa e non è una cosa aggiunta all'oggetto che rimane in sé artistico indipendentemente da essa. Queste diverse teorie non dipendono da qualcosa di percepibile dell'oggetto e sono incompatibili l'una con le altre, o comunque lo sono la maggior parte delle volte; perciò, ciascuna di esse costituisce una differente opera artistica. Anche se le teorie ineriscono allo stesso identico oggetto fisico, un'interpretazione cambia il mondo dell'opera²⁵. Continua Danto: se qualcuno ci informasse che quello che egli vede altro non è che semplice pittura sul muro, che non sta vedendo affatto nessuna legge di Newton o niente in generale a parte semplice, banale, pittura, ebbene noi dovremmo dargli ragione, poiché non dice nulla di sbagliato. Non possiamo in alcun modo mostrare a questo individuo che egli sta sbagliando qualcosa, ma possiamo concludere che egli non ha ancora compreso l'uso dell'identificazione artistica, non ha compreso quell'è' che conferisce all'opera la sua artisticità e che fa parte, dirà Danto molti anni più tardi, di un gioco linguistico. Ciascuna teoria dell'opera dipende dunque dalle teorie che vengono accettate e dalle teorie che vengono rifiutate, nonché dalla posizione dell'opera nella storia dell'arte.

²⁴ Immaginiamo che l'affresco abbia anche il titolo, in quel caso le spiegazioni dovranno essere coerenti con esso e il titolo sarà parte dell'ontologia dell'opera. Sull'importanza del titolo Danto insiste nel 1981: titolo, cornice, sipario sono tutte cose solo apparentemente accessorie.

²⁵ Nel 1964 Danto non usa ancora il termine 'interpretazione', ma queste riflessioni anticipano quelle successive, e più sistematiche, a riguardo; non mancherà, dopo il 1981, la discussione di altri problemi legati all'interpretazione in generale.

Atmosfera di teoria e *artworld*

Danto utilizza la parola 'teoria' in più significati leggermente differenti, che ritroviamo in diversi passaggi del suo testo e che sono tutti rilevanti per il suo discorso filosofico: talvolta egli parla della teoria al singolare, in questo caso egli si riferisce ad esempio alla *Imitation theory* che non vale più oggi per le opere d'arte; altre volte egli utilizza la parola 'teoria' al plurale, riferendosi alle interpretazioni che possono essere avanzate riguardo ad un'opera d'arte nell'è dell'identificazione artistica, le quali la spiegano e dunque fanno parte dell'opera, come nell'esempio dei due pittori che hanno dipinto le leggi di Newton. Quando procede a definire l'*artworld*, Danto si riferisce poi ad un'atmosfera di teoria', rarefatta, non definita, che costituisce in generale quella componente non percepibile che trasfigura in arte una mera cosa. «*To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld*»²⁶. Non esiste un significato univoco del termine in questo saggio, ma tutti quanti agiscono e sono rilevanti per il discorso. Ci occuperemo ora di chiarire questo ultimo significato di teoria, lo sviluppo dei due concetti di teoria menzionati precedentemente e il conseguente concetto di *artworld*, che dà il titolo all'intero saggio.

Quando Danto giunge alla discussione sul *Brillo Box* si chiede: «*What makes it art? And why need Warhol make these things anyway? Why not just scrawl his signature across one? Or crush one up and display it as Crushed Brillo Box ("A protest against mechanization...")*»²⁷. È assurdo ritenere che Warhol sia una sorta di Re Mida che tocca le cose e le rende arte; tuttavia, seguendo il discorso fino a qui svolto, sembrerà anche chiaro che non possiamo osservare assolutamente nulla di queste scatole *Brillo* per trovare in esse un alcunché che le renda artistiche, non possiamo trovare nulla con lo sguardo o all'interno di esse o toccandole che ci faccia esclamare: «Ah! Per questo sono arte!». Ci sarà invece qualche cosa di impercettibile che le trattiene dal collidere con il mondo degli oggetti comuni e che le fa invece rimanere all'interno di un *artworld*:

What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of is other than that of the

²⁶ Arthur C. Danto, *The artworld*, cit., pag. 580.

²⁷ *Ibidem*.

artistic identification). *Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago*²⁸.

La citazione mostra il ruolo che viene attribuito alla meta-teoria²⁹ trascendentale che Danto formulerà a partire da questo saggio fino al 1981. Da un lato è una certa teoria sull'opera che la rende arte e permette a noi di identificarla come tale, dall'altro questo avviene proprio perché, come mostrato precedentemente in questo capitolo, sono venute meno le norme che obbligano qualcosa ad assumere una certa unità stilistica che le teorie come la *Imitation theory* prescrivevano. La teoria che Danto formula mantiene le opere in un *artworld* solo perché le teorie passate hanno scoperto la loro limitatezza. L'atmosfera di teoria dell'*artworld* non può allora essere uguale a esse e la teoria che Danto ha in mente è, più precisamente, una meta-teoria che riflette sul valore della definizione di arte nell'arte stessa. Siamo di fronte a una teoria del tutto nuova, di un valore ontologico differente. Come abbiamo accennato in precedenza, con *La trasfigurazione del banale* e ancora dopo in *The philosophical disenfranchisement of art*³⁰, Danto comincerà ad utilizzare il termine 'interpretazione' per riferirsi a uno degli usi del termine 'teoria' di questo saggio, nello specifico quello plurale delle teorie che spiegano le opere d'arte (come quelle dei pittori di affreschi che creano il mondo della propria opera) e che sono le responsabili della trasfigurazione delle mere cose con l'è' dell'identificazione artistica; il termine 'teoria' che nel 1964 era riferito all'atmosfera di teoria', e che rende possibili le opere dentro un *artworld*, verrà invece mantenuto per riferirsi a questa meta-teoria elaborata interamente da Danto. Quest'ultima, esistente solo dopo la fine dell'arte annunciata da Hegel e ribadita dal filosofo americano, scopre che l'essenza dell'arte è finalmente emersa dopo un progresso logico avvenuto lungo la storia dell'arte; Danto, quindi, la espone compiendo il trapasso dell'arte in filosofia. La teoria che mantiene le opere come il *Brillo Box* in un *artworld* non sarà quindi intesa nello stesso senso di una di quelle che spiegano una porzione storicamente limitata delle opere come la *Imitation theory* o la *Reality theory*, sarà al contrario una teoria intesa in un terzo senso, nuovo, tale da

²⁸ *Ivi*, pag. 581.

²⁹ Il termine 'meta-teoria' mi è stato suggerito da Roberta Dreon. L'utilizzo di 'meta-teoria' per indicare la teoria che ha in mente Danto serve a ribadire la distinzione ontologica tra la sua teoria e quelle precedenti. Nel testo, quando menzioneremo la teoria formulata da Danto, ci riferiremo a questo senso peculiare.

³⁰ Arthur C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York, 1986.

permetterci di distinguere definitivamente e senza errori le opere d'arte dalle mere cose. Questo obiettivo verrà ottenuto da Danto solamente tentando di costruire una teoria di stampo trascendentale, basata su alcune convinzioni epistemologiche derivanti dalla sua formazione analitica; osserveremo l'inizio della costruzione sistematica della teoria a fine capitolo con la teoria degli *statements* e l'introduzione dell'*aboutness*. La teoria completa verrà esposta nel secondo capitolo.

Viene menzionato anche l'*artworld* e viene detto che agisce insieme ad una conoscenza della storia dell'arte e all'atmosfera di teoria. Che cos'è, però, nello specifico, un *artworld*? Chi o cosa fa parte di questo mondo dell'arte? A queste domande Danto risponde già nel saggio del 1964, anticipando delle conclusioni che verranno ampliate in seguito. Egli sostiene che l'*artworld* è costituito da teorie. La questione è fondamentale: a seconda di che cosa sia effettivamente il mondo dell'arte in sé, cambia la struttura e la natura dell'intera teoria filosofica. Che tipo di teorie sono quelle dell'*artworld*? A queste domande Danto risponde più precisamente nel saggio *The artworld revisited*, sostenendo che, nel saggio del 1964, intendeva il mondo dell'arte come «il mondo, storicamente regolato, di opere d'arte legittimate da teorie a loro volta storicamente regolamentate»³¹ e che il suo interesse principale era quello di riflettere sull'opera di Warhol e sulle condizioni logiche e ontologiche che permettevano ad essa di essere un'opera d'arte situata al termine della storia dell'arte, senza alcuna intenzione di catturare la prassi empirica che coinvolge autori, critici e istituzioni. Il mondo dell'arte è nel 1964 un mondo di opere legittimate da interpretazioni a loro volta legittimate da teorie, un mondo logico che di volta in volta ha storicamente legittimato le opere d'arte, fornendone una adeguata narrazione attraverso dei predicati artistici ed espressivi, un po' come le teorie scientifiche quando si sono trovate a dover spiegare i nuovi fenomeni. Se l'*artworld* è un mondo di teorie e di interpretazioni, storicamente legittimate, delle opere d'arte, oggi è però situato al termine di un processo logico interno al concetto di arte che ha portato dalle teorie limitate sulle opere come la *Imitation theory* alla teoria trascendentale in grado di definirle con precisione e di distinguerle in via definitiva dalle cose comuni anche quando le due sono uguali. Nel saggio del 1964 l'*artworld* viene descritto in questo modo:

³¹ Arthur C. Danto, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, cit., pag. 40.

An object must first be of a certain kind before either of a pair of opposites applies to it, and then at most and at least one of the opposites must apply to it. So opposites are not contraries, for contraries may both be false of some objects in the universe, but opposites cannot both be false; for of some objects, neither of a pair of opposites sensibly applies, unless the object is of the right sort. Then, if the object is of the required kind, the opposites behave as contradictories. If F and $\text{non-}F$ are opposites, an object o must be of a certain kind K before either of these sensibly applies; but if o is a member of K , then o either is F or $\text{non-}F$, to the exclusion of the other. The class of pairs of opposites that sensibly apply to the $(\hat{o})Ko$ I shall designate as the class of K -relevant predicates. And a necessary condition for an object to be of a kind K is that at least one pair of K -relevant opposites be sensibly applicable to it. But, in fact, if an object is of kind K , at least and at most one of each K -relevant pair of opposites applies to it³².

Data una classe di oggetti di un certo tipo, sarà possibile individuare una serie di predicati come legittimamente applicabili ad essa. L'interesse filosofico è quello di intendere la classe di oggetti 'K' come quella delle opere d'arte dentro un *artworld*, alle quali saranno applicabili solo alcuni predicati artistici rilevanti. La classe è dunque composta da quegli oggetti ai quali è possibile applicare almeno un predicato rilevante per la classe K e i predicati applicabili possono essere 'è rappresentazionale' o anche 'è espressionista', quando sono riferiti alle opere permesse ontologicamente dall'*artworld*. Un determinato periodo della storia dell'arte può essere quindi immaginato come caratterizzato dalla prevalenza di alcuni predicati interpretativi (per esempio: 'è espressionista'). Aggiungendo, poi, predicati al mondo dell'arte, rinnoviamo la disponibilità stilistica delle opere, gli stili che potranno utilizzare: anche se non è mai possibile in anticipo prevedere come funzioneranno i predicati futuri, una volta che un'opera permette l'applicabilità di uno di essi apre un nuovo spazio espressivo per tutti gli oggetti appartenenti alla classe delle opere d'arte, addirittura in modo retroattivo attraverso le interpretazioni. Più sono vari i predicati applicabili alle opere, più varie diventano le interpretazioni delle opere dell'*artworld* e dunque più ricco diventa anche quest'ultimo³³.

³² Arthur C. Danto, *The artworld*, cit., pag. 582.

³³ Danto menziona anche variabili come: *Fashion*, la presenza dei puristi che utilizzano solo alcuni predicati artistici, la volontà di avere prestigio occupando una determinata galleria artistica. Queste osservazioni si prestano volentieri ad un'analisi sociologica che Danto però non svolge, visto che il suo obiettivo finale è infatti solo mostrare che un'opera come quella di Warhol aggiunge qualcosa a questo mondo di interpretazioni ed è permessa da una teoria del tutto particolare.

In questa sua versione iniziale, il concetto di *artworld* è fraintendibile. Ad esempio: se il mondo dell'arte è composto da teorie radicate nella storia dell'arte, dobbiamo pensare che queste possano solo provenire da degli individui con un certo grado di cultura? Inoltre, sembra impossibile parlare del mondo dell'arte in modo unitario, poiché internamente ad esso ci saranno sicuramente delle discussioni; il mondo dell'arte non agisce affatto in modo uniforme come ha mostrato benissimo la reazione del pubblico di fronte al *Brillo Box*. Il mondo dell'arte menzionato è quindi di natura istituzionale o possiede, comunque, un certo grado di istituzionalità? Se così fosse, sarebbe necessario sostenere che esiste una istituzione o un insieme di istituzioni che legittimano l'arte come arte e queste andrebbero, dunque, individuate. Un'altra domanda rilevante deriva da una situazione di questo tipo: immaginiamo che un individuo con una scarsissima cultura artistica sia in visita in un museo per diletto personale, poniamo anche che egli immagini una certa interpretazione riguardo un'opera d'arte priva di riferimenti alla storia dell'arte recente e dunque, per Danto, insufficiente e poniamo, infine, che egli dunque interpreti perlopiù secondo i propri *Erlebnis*; la sua interpretazione sarebbe mai legittima? La sua interpretazione, e dunque l'interpretazione in generale, sottostà dunque ai criteri del vero e del falso? La sua interpretazione potrebbe apparire vicino a quella dei critici entrando nel mondo dell'arte, oppure egli non sarà mai in grado di comprendere l'arte di oggi? Il pubblico ha qualche rilevanza per le opere d'arte? Il mondo dell'arte coinvolge solo le teorie? Alcuni di questi interrogativi vengono avvertiti anche da George Dickie, che nella prima formulazione della teoria istituzionale dell'arte (1969), a partire da queste intuizioni di Danto, riformula il concetto di *artworld* e la definizione di opera. Il problema della natura del mondo dell'arte è diventato quindi, con Dickie, parte di un dibattito. Ci occuperemo ora di individuare la direzione iniziale della filosofia di Danto nei saggi successivi a quello del 1964 e, in seguito, di riassumere la prima versione della teoria istituzionale di Dickie, che si basa sul menzionato fraintendimento dell'*artworld* dantiano come costituito non da teorie ma da ruoli.

Verso l'*aboutness*

Seguendo *Artworks and real things*³⁴ del 1971 e *The Transfiguration of the Commonplace*³⁵ del 1974, possiamo notare che Danto ha iniziato a riflettere in una precisa direzione, tacendo, stranamente, su alcune delle questioni nominate nel suo primo importante saggio. Danto non menziona né la tesi sulla teoria che permette le opere d'arte né la tesi per cui esiste un senso preciso del verbo essere che costituisce l'identificazione artistica. Il motivo potrebbe essere una consapevolezza di una certa inefficacia di quelle tesi (che furono criticate da più autori), come suggerisce Dickie, ma ciò non toglie che questa assenza possa invece essere intesa in altro modo: se l'attenzione è ora spostata sulla differenza tra opere d'arte e mere cose, che è precisamente il secondo punto che è stato precedentemente evidenziato nell'esposizione del saggio *The artworld*, significa allora che Danto ha dato per assodato che oggi le opere d'arte possano essere indistinguibili dalle cose comuni e sta cercando dunque la specificità dell'opera d'arte rispetto alla cosa. La *Imitation theory* e la *Reality theory* stanno alla base di una teoria situata ad un livello ontologico più generale, una teoria che vuole dire le condizioni trascendentali di un'opera, tali da differenziarla dalle cose comuni, che sta iniziando solo ora, con questi saggi, ad assumere forma sistematica. In altre parole: l'assenza di alcune tesi deriva da una volontà di Danto di iniziare a elaborare sistematicamente la propria teoria, a partire dalla teoria degli indiscernibili. A conferma di ciò, Danto ritornerà in futuro in *The artworld revisited* su molte delle cose che ha abbandonato momentaneamente. Questo è quindi, a nostro avviso, il motivo dell'assenza di alcune delle tesi del 1964. La direzione filosofica che qui vogliamo mostrare, e che anticipa il secondo capitolo, è l'inizio della formulazione sistematica di questa ontologia trascendentale dell'opera d'arte, sulla scorta della convinzione per cui vi è qualche cosa di specifico appartenente alle opere d'arte che le rende necessariamente tali anche quando assomigliano in tutto e per tutto agli oggetti comuni.

In *Artworks and real things*, Danto, seguendo la direzione appena esposta, propone una tesi completamente nuova: le opere, in un certo senso, costituiscono uno *statement* a proposito di sé come opere; sono come delle affermazioni³⁶ a proposito dell'arte. La tesi è espressa attraverso un esempio che tornerà anche nella formulazione del 1981: la cravatta di Picasso.

³⁴ Arthur C. Danto, *Artworks and real things*, in *Theoria* Volume 39 (Issue 1-3, pag. 1-17), Wiley, 1973.

³⁵ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 1974, Vol 33, No. 2.

³⁶ Arthur C. Danto, *Artworks and real things*, cit., pag. 10.

Immaginiamo che l'autore di *Guernica* decida di produrre un'opera costituita semplicemente da una cravatta dipinta di un blu uniforme. Data la semplicità tecnica dell'opera, si immagini anche che un individuo sostenga che anche un bambino come suo figlio possa produrre una simile opera e si immagini, infine, che anche questo bambino arrivi a produrre la stessa opera di Picasso. Le cravatte sono totalmente identiche. Si immagini ora che, per errore, vengano confuse e venga quindi esposta quella del bambino invece di quella originale; ora: la cravatta d'autore è considerata opera d'arte, mentre quella del bambino non lo è e infatti, nell'esempio, è facile immaginare che una delle due verrebbe confiscata come un falso. Per quale motivo possiamo immaginare una cosa simile? Per quale motivo, quindi, solo quella di Picasso è un'opera? Le due sono oggetti identici ed è strano pensarlo. Danto mostra qui una soluzione: Picasso con una sua opera produce uno *statement*, dove lo *statement* è a proposito di sé come opera d'arte e quindi a proposito dell'arte stessa; la cravatta è anche una teoria filosofica sull'arte. Se l'opera dice qualcosa a proposito dell'arte in generale, non è detto che lo *statement* sia comprensibile in qualsiasi periodo storico: Cézanne non avrebbe potuto comprendere gli *statements* di Picasso e tantomeno produrre egli stesso un'opera costituita da una cravatta. Con Picasso siamo allora «*in a phase of art-history when the consciousness of the difference between reality and art is part of what makes the difference between art and reality*»³⁷. La nostra epoca sembra essere caratterizzata da un *artworld* in cui protagonista è il dialogo permesso dagli *statements* delle opere d'arte, i quali sono le teorie autoriflessive delle opere. La cravatta di Picasso intende sostenere che è possibile produrre un'opera costituita da una cravatta e intende utilizzare se stessa sia per dire qualcosa del modo di essere ordinario della cravatta quando non è opera sia per dire qualcosa dell'arte. Similmente, Rauschenberg ha ottenuto qualcosa di simile con un letto: il suo letto, come opera, è una dichiarazione di come l'arte sia vicina alle mere cose; anche nell'opera di Rauschenberg è quindi inclusa una tesi filosofica (uno *statement*) sull'arte in generale. Se le opere d'arte costituiscono questi *statements*, continua Danto, appaiono rilevanti le discussioni sui falsi, che non raggiungono lo status di opera perché perdono la relazione con l'autore e quanto egli sta dicendo; gli *statements* delle opere devono allora essere sempre prodotti da qualcuno e il modo in cui un autore è legittimato a rendere qualcosa arte fa parte della questione della trasfigurazione delle cose in opere. Per esempio: se si scoprisse che qualche opera d'arte è,

³⁷ *Ibidem*.

in realtà, un prodotto casuale di uno scimpanzé o di un ignaro bambino, l'opera perderebbe per Danto la sua attrattiva artistica³⁸ e tornerebbe ad essere un mero oggetto poiché privo di *statement*. In passato ciò non avveniva, ma oggi è necessario che questo *statement* sia presente³⁹. Quando qualcosa è inteso come opera d'arte è soggetto automaticamente ad interpretazione⁴⁰, se la sua pretesa di essere arte viene sconfitta da determinati argomenti, allora questa opera perde la sua artisticità e ritorna oggetto comune; l'opera è quindi in gran parte la sua interpretazione e questo è possibile solo dentro un *artworld* di teorie:

*There is no art without those who speak the language of the artworld, and who know enough of the difference between artworks and real things to recognize that calling an artwork a real thing is an interpretation of it, and one which depends for its point and appreciation on the contrast between the artworld and the real-world*⁴¹.

Una ultima conseguenza che Danto nota ed esplicita è che ciò di cui egli si è occupato nel saggio, ossia la relazione opere-cose, è quasi sempre stata al margine della riflessione sull'arte, che invece era concentrata sulla relazione tra realtà e rappresentazione di essa; oggi, al contrario, la filosofia dell'arte si occupa anche di quello ed è quasi insostenibile la differenza tra arte e filosofia dell'arte. La teoria degli *statements* verrà ripresa nel 1981, quando Danto dirà che le opere incorporano oggi una loro definizione.

Nel saggio *Transfiguration of the commonplace* le tesi menzionate e la direzione generale della filosofia di Danto vengono mantenute e ripetute; oltre alle tesi già presenti in *Artworks and real things*, vengono aggiunte alcuni altre tesi che diverranno centrali nella rielaborazione nel 1981, come la riflessione sulla natura specifica della rappresentazione artistica. In questo senso, Danto anticipa che l'opera ha sempre un titolo, una cornice o un sipario che funzionano da inibitori di credenza, guidando lo spettatore nella consapevolezza che l'opera non è la realtà perché si limita a rappresentarla. Quel che è contenuto dentro la cornice non sta avvenendo realmente e solo in questo modo possiamo trarne piacere estetico; non sapendo che si tratta di finzione trarremmo ben altro rispetto al piacere, come avverrebbe, ad esempio, per un individuo posto di fronte a un quadro raffigurante la cruenta sorte di

³⁸ Ciò è possibile mettendo tra parentesi il giudizio di gusto, ma d'altronde Danto è interessato ora all'ontologia e non all'estetica.

³⁹ Si veda il terzo capitolo per questa pretesa sul passato della storia dell'arte.

⁴⁰ Danto utilizza qui il termine non utilizzato nel 1964.

⁴¹ Arthur C. Danto, *Artworks and real things*, cit., pag. 15.

Prometeo, inconsapevole però che si tratta di un quadro. Nel saggio sono presenti alcuni contenuti, più strettamente teorici, che proiettano la riflessione verso la prima caratteristica che un'opera d'arte deve avere: l'*aboutness*. Ci occuperemo ora di mostrare la genesi teorica di questa convinzione; per riuscirci, sarà però necessario menzionare alcune tesi, sempre di Danto, che riguardano i concetti di soggetto, mondo, linguaggio e rappresentazione⁴². Per il filosofo americano, la filosofia in generale si occupa per gran parte dello spazio tra soggetto, rappresentazioni e mondo. Il linguaggio ha proprietà rappresentazionali, nel senso che il soggetto esperisce un mondo che conosce attraverso delle rappresentazioni espresse linguisticamente. Di esse sappiamo il contenuto, ma solo il mondo ce le conferma come vere o false. Immaginiamo di trovarci di fronte ad un cartello con scritto 'Manhattan': ne abbiamo sempre una rappresentazione, di essa comprendiamo il contenuto e possiamo inserirla nelle nostre proposizioni. Nulla assicura, però, che ci sia davvero Manhattan in quel preciso posto; questo lo possiamo verificare solamente attraverso il confronto con la realtà. Perciò, è possibile per Danto sia conoscere che comprendere quel cartello: possiamo, rispettivamente, capire il contenuto del cartello avendo in mente cosa sia Manhattan (comprensione di esso) e sapere che c'è l'effettiva Manhattan in quel punto (conoscenza di esso). Mentre il linguaggio, come detto, è rappresentazionale e soggetto a possibilità di verifica, la realtà è contrastante con esso in quanto priva di tale rappresentazionalità (*devoid of representationality*) e perciò immune alla necessità di verifica. Noi, come soggetti, siamo sempre in una relazione con essa, che assume per noi qualche significato sotto forma di rappresentazione espressa attraverso il linguaggio. È per questo che le parole si riferiscono alla realtà in un modo differente rispetto a quello con cui sono collegate le une con le altre. Danto sostiene che la filosofia abbia sia una classe di termini per indicare il tipo di rapporto con la realtà (inferenza, denotazione, esemplificazione e via seguendo) sia una classe di termini per indicare il successo o il fallimento di questi legami con il reale (vero, falso, 'esiste', vuoto e via seguendo). In questo senso il linguaggio è collegato alle questioni sul soggetto e sul mondo. Dando per scontate queste basi filosofico-epistemologiche, Danto aggiunge che queste nozioni devono essere estese a veicoli rappresentativi differenti dalle parole: mappe,

⁴² Seguiremo qui la ricostruzione delle tesi fornita da Tiziana Andina in *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci Editore, Roma, 2010.

grafici, diagrammi e immagini, concetti, idee e molti altri. Il passo da qui alle opere d'arte è breve:

What i wish provisionally to propose on the basis of these highly schematic and vulnerable remarks is that artworks, in whatever further sense in which it may be asked wheter they are linguistic (wheter Art is a language), are linguistic to the extent of admitting semantical assessment and in contrasting in the required essential way with reality⁴³.

Le opere d'arte sono linguistiche nel senso in cui richiedono un qualche tipo di *assessment* così come lo richiedono le altre rappresentazioni, in una battuta: le opere d'arte sono a proposito (*about*) di qualcosa, poiché sono una specifica modalità espressiva, un particolare veicolo semantico, che deve per forza di cose (vista la base epistemologica di Danto) essere rappresentativa e, perciò, a proposito di qualcosa che è invece *devoid of representationality*. Del mondo abbiamo solo rappresentazioni, queste rappresentazioni possono essere utilizzate in vari modi dal linguaggio (denotazione, descrizione e via seguendo) e in un modo specifico e unico nelle opere d'arte. La distanza dal mondo è la stessa, così come è identica la necessità di riferirsi al mondo, ma la modalità di farlo è diversa come lo è il tipo di *assessment* richiesto. In entrambi i casi, però, *l'aboutness* è il fondamento, così come lo è di qualsiasi rappresentazione, che non può che essere a-proposito-di. Sembra dunque, e questo è avvertito anche da Dickie, che la prima delle caratteristiche necessarie per le opere d'arte di Danto derivi da una intuizione del tutto filosofico-epistemologica. Nella pittura non-imitazionale non è mai possibile capire che cosa viene imitato, poiché non viene imitato assolutamente niente; quello che, però, è contenuto nell'opera è immancabilmente a proposito di qualcosa, a causa del fatto che le opere sono un particolare veicolo semantico come anche il linguaggio. Quando osserviamo un quadro o uno spettacolo teatrale, siamo consapevoli di non essere di fronte alla realtà 'in carne ed ossa' (direbbe l'Husserl delle *Ricerche Logiche*), sia nel caso in cui un'opera è esplicitamente a proposito di un ente reale sia nel caso in cui è astratta; *l'aboutness* è situata ontologicamente ed epistemologicamente a livello più generale e perciò la rende possibile. In un quadro rinascimentale che ritrae una crocifissione sappiamo che non c'è una persona che sta soffrendo in carne e ossa davanti a noi, questo ci è comunicato dalla cornice, così come in uno spettacolo teatrale di Shakespeare

⁴³ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 1974, Vol 33, No. 2, pag. 142.

le maschere e il palco mostrano che gli attori stanno recitando e che le vicende non sono reali; in questi casi vale la teoria mimetica dell'arte, ma sia che essa valga sia che essa non valga, come in Kandinsky, è vera per Danto in ogni caso la tesi che afferma che le opere sono a proposito di qualcosa. Il punto fondamentale della teoria emerge se si pensa che dopo Warhol l'*aboutness* artistica può assumere qualsiasi forma e, perciò, vista la presenza di questa libertà permessa dall'*aboutness*, l'arte si deve confondere con la filosofia dell'arte producendo delle opere che sono sempre degli *statement* a proposito di sé. Per comprendere l'*aboutness* proviamo a supporre per assurdo che non esista: un'opera che non è a proposito di nulla nel senso di Danto è un'opera che non ha alcun legame con la realtà. Ciò non nel senso per cui raffigura chimere, enti fittizi, astratti o immaginativi, ma nel senso più filosofico per cui non può in alcun modo esistere; non appena qualcosa di semantico esiste è per noi soggetti atto a colmare la distanza col mondo e lo fa attraverso la propria rappresentazionalità, che nel linguaggio di Danto indica un modo generale di riferirsi al mondo. Tra questi modi esiste anche l'opera d'arte, che ha la stessa distanza dal mondo che hanno le parole. Per Danto, un'opera senza *aboutness* non ha ontologicamente alcun senso di esistere, poiché separerebbe l'opera dalla possibilità di essere interpretata: di essa non si potrebbe dire nulla sul modo in cui si riferisce al mondo dicendoci qualcosa di esso. La vecchia teoria mimetica, dunque, altro non è che una particolare modalità di realizzazione dell'*aboutness* dovuta ad un periodo che storicamente la adottava in modo limitato: gli antichi erano convinti che l'opera dovesse copiare il reale, ma non avevano ancora compiuto il passo, compiuto da Danto, di dire che questo copiare è più precisamente un essere *about*, ossia un riferirsi-a in quanto rappresentazione. L'*aboutness* è, in via definitiva, una condizione necessaria ad essere arte, poiché l'arte è un veicolo semantico come anche lo è il linguaggio.

La riflessione di Danto si è oramai avviata verso la costruzione di una teoria che spieghi le condizioni di possibilità, in senso kantiano, dell'opera, dove la prima di esse è proprio l'*aboutness*. Le tesi sull'*artworld* colpirono però quell'autore che abbiamo nominato in precedenza, George Dickie, che ci fornisce in *The art circle*⁴⁴ del 1984 una auto-interpretazione della propria filosofia. Il suo obiettivo è quello di spiegare come la sua teoria, la teoria istituzionale, sia sorta dal fraintendimento del mondo dell'arte di Danto. Dickie ci spiega, per questo motivo, come ritiene di aver frainteso i saggi che abbiamo appena

⁴⁴ George Dickie, *The Art Circle: a theory of art*, Haven Publications, New York, 1984.

riportato. Ci rivolgiamo ora, dunque, a questo commento, le tesi di seguito riportate sono perciò tutte di Dickie e non sono più di Danto, anche se sono a proposito della sua filosofia.

Le critiche di Dickie

Secondo Dickie i tre saggi di Danto⁴⁵ sono i principali responsabili del rinnovato interesse verso la filosofia dell'arte negli anni dopo la loro pubblicazione. Considerati nel loro insieme, costituiscono un'evoluzione del pensiero del loro autore: il saggio uscito dopo contiene le tesi che Danto ha deciso di seguire e abbandona le tesi che ha deciso di non utilizzare a causa della loro inefficacia. Dickie, ovviamente, sta qui sta discutendo i primi tre saggi di Danto, ignorando volutamente l'opera del 1981; questo giustifica la natura di alcune critiche che possono non tenere in considerazione le conclusioni di Danto dopo la sua opera più sistematica.

Dickie sostiene di aver pensato che, dopo *The artworld*, la questione della teoria che rende possibile l'arte fosse stata accantonata e che Danto avesse deciso di mettere a tema la distinzione tra le opere d'arte e gli oggetti comuni. Danto sostiene che l'essere uno *statement* sia la condizione necessaria a una cosa per essere considerata opera d'arte, Dickie sostiene di aver inteso, nel 1969, la teoria come inefficace; la tesi poteva essere infatti interpretata in almeno 3 modi. Un'opera potrebbe essere arte se sottostante al duplice vincolo di essere uno *statement* e di avere un contenuto quantomeno profondo e non superficiale; oppure, un'opera potrebbe essere uno *statement*, ma potrebbero esserci altri modi perché qualcosa si differenzi dalle mere cose, e quindi la teoria degli *statement* sarebbe l'elaborazione di una modalità artistica che però non tiene conto di altre possibilità; oppure, ancora, siccome qualcosa deve distanziarsi dalla realtà per essere arte, le opere lo fanno con uno *statement* così come il linguaggio lo fa in altri modi. Non sembra chiaro per Dickie a cosa Danto si riferisca. Tenendo conto di queste riflessioni e di quelle successive sui falsi, Dickie nota che la teoria di Danto si occupa di individuare condizioni necessarie alle opere d'arte, senza però preoccuparsi di individuare le condizioni sufficienti, condizioni di cui ritiene di doversi occupare lui stesso. La teoria contenuta in questo saggio è, per il Dickie del 1969, insufficiente e non chiara.

⁴⁵ *The artworld, Artworks and real things, The transfiguration of the commonplace.*

The transfiguration of the commonplace viene inteso dal Dickie del 1969 come una riconferma delle tesi precedenti, con una singola eccezione: la teoria degli *statements*, non chiara, viene sostituita dalla sua evoluzione, costituita dalla teoria dell'*aboutness* come condizione necessaria alle opere d'arte. Dickie sostiene che sia in questo saggio che diviene finalmente chiara la natura del reale come *devoid of representationality* e che le opere d'arte vengono finalmente intese come linguistiche nel senso in cui sono a proposito di qualcosa. Dickie ci dice di aver pensato che Danto non avesse ancora distinto nettamente l'arte dagli altri veicoli di rappresentazione, rendendo l'*aboutness* valida per entrambi⁴⁶. Riassumendo: secondo Dickie, Danto non fornisce alcuna definizione reale di arte, si limita al contrario ad enunciare alcune condizioni di esistenza dell'opera senza essere esaustivo, in quanto si capisce come dovrebbe essere strutturata un'opera, ma non si capisce come sia definita allora effettivamente l'arte rispetto ad altri modi di rappresentazione. Come se non bastasse, Dickie nota che Danto sta cercando di dettare cosa fare agli artisti senza lasciarli liberi di creare liberamente la loro arte e che le sue conclusioni non valgono al di fuori della pittura, poiché per la musica strumentale bisognerebbe fare daccapo un altro discorso. Infine, anche l'*aboutness* sembra essere una condizione non necessaria alle opere d'arte (anche se sembra plausibile) poiché alcune di esse sembrano proprio a proposito di nulla⁴⁷.

La teoria istituzionale

Se Danto si limita a fornire alcune condizioni necessarie ma non sufficienti alle opere d'arte, in quanto anche altri veicoli rappresentazionali possono avere queste caratteristiche, Dickie formula la prima versione della teoria istituzionale del 1969 nell'intento di fornire sia le condizioni necessarie che quelle sufficienti affinché qualche cosa sia considerato arte. La sua teoria nasce in contrasto con la direzione appena esposta di Danto e in continuità, invece, con le tesi sull'atmosfera di teoria intorno alle opere d'arte che troviamo nel saggio del 1964 e che Dickie è convinto, erroneamente, di esplicitare seguendo la sua enunciazione originale. La teoria che nasce è del tutto nuova. Il *background* della teoria istituzionale non è volutamente rarefatto come quello di Danto, al contrario è una struttura intersoggettiva dove

⁴⁶ Su questo Dickie ha completamente ragione, Danto spenderà molto tempo nel 1981 a spiegare questa differenza.

⁴⁷ Questa critica, a nostro avviso, fraintende l'*aboutness*.

le persone svolgono un determinato ruolo⁴⁸ e si confrontano in una prassi. Se per Danto la distanza è tra arte e mondo così come lo è tra linguaggio e mondo, per la teoria istituzionale è tra arte e cose ed è possibile spiegarla in modo efficace solo dentro la prassi istituzionale dell'*artworld*. Per chiarire questo punto, Dickie riporta un esempio menzionato anche da Danto, ossia la possibilità, per uno scimpanzè, di produrre opere d'arte: per Danto egli non è in grado di creare un'opera a proposito di qualcosa (*aboutness*) nel senso richiesto alle opere d'arte che egli individua, per Dickie egli non comprenderebbe la prassi retrostante all'attribuzione dello status di 'opera' che è in atto nell'*artworld*. L'esito è comune, ma i motivi sono differenti. Queste convinzioni riposano, come detto, sulla fondamentale differenza tra i due modi di intendere l'"atmosfera di teoria": per Dickie, Danto avrebbe fallito nel chiarire il ruolo della teoria per la definizione delle opere d'arte, rendendosene conto in seguito e abbandonando dunque qualsiasi discussione in materia, concentrandosi sul nuovo concetto di *aboutness*. Dickie dice di aver inteso la teoria del 1964 come animata da un duplice intento: in primo luogo, quello epistemologico di aiutarci a distinguere le opere dalle mere cose; in secondo luogo, quello ontologico di rendere possibili le opere d'arte. Anche se, per Dickie, risulta effettivamente chiaro che la *Imitation theory* ha aiutato nel passato a comprendere le opere d'arte, non risulta chiaro nuova teoria dovrebbe aiutarci a identificare le opere d'arte, visto che le caratteristiche individuate non sono, secondo lui, necessarie e sufficienti. La teoria che Danto non riesce a portare a termine il suo secondo intento, quello di essere una teoria ontologica; per questi motivi, alla fine del saggio del 1964 siamo, per Dickie, in presenza di una tesi enunciata, ma non elaborata e non argomentata. La prima versione della teoria istituzionale vuole rimediare a questo insieme di lacune; facendolo, modifica la natura dell'*artworld* sostituendo, al suo interno, le teorie sulle opere con i ruoli che agiscono entro delle prassi.

Con 'teoria istituzionale' si intende quella teoria che intende l'arte come inserita in una cornice istituzionale. Dickie ne ha date diverse versioni, confrontandosi di volta in volta con le critiche che gli sono state rivolte; ci occuperemo qui di mostrare, come abbiamo fatto con Danto, la sua direzione iniziale.

⁴⁸ George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York, 1984, pag. 26.

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)⁴⁹.

Questa è quella che, in *The art circle*⁵⁰, viene considerata la prima versione della teoria istituzionale. È stata qui riportata così come viene pubblicata in *Art and the aesthetic*⁵¹ nel 1974, anche se è una versione già modificata rispetto ad altre due apparse nel 1969 e nel 1971; Dickie considera, tuttavia, queste modifiche solamente «*minor attempts at revision*»⁵² poiché il cuore della teoria era comunque chiaro.

Anzitutto va detto che Dickie accetta esplicitamente l'argomento degli indiscernibili di Danto e lo considera il punto di partenza per la sua teoria insieme al fatto che le opere d'arte sono artefatti (e non cascate, montagne e oggetti naturali); la formulazione sopra riportata riposa su questi due principi⁵³ e li considera punti di partenza. L'opera d'arte è intesa, inoltre, nel suo senso 'classificatorio' (nel '69 aveva detto 'descrittivo'): Dickie ritiene che, sebbene esistano significati valutativi dell'arte che la vedono come bella o non bella (o eseguita bene o male), la teoria dovrebbe procedere in questa direzione neutra, capace di includere i sensi valutativi sia che siano positivi sia che siano negativi. Ricordiamo, infatti, che la teoria intende fornire le condizioni necessarie e sufficienti per la nascita di un'opera d'arte; lo *status* di opera d'arte viene quindi conferito solo se la candidatura per l'apprezzamento estetico viene accettata. Se Dickie avesse sostenuto che qualcosa viene proposto immediatamente come arte nel senso valutativo⁵⁴, si sarebbe trovato di fronte a dover specificare a livello teorico come gestire tutte le possibili idiosincrasie personali dei gruppi, sub-gruppi e individui e forse addirittura mostrare una casistica che di volta in volta accompagna l'*iter* di attribuzione dello

⁴⁹ *Ivi*, pag. 8.

⁵⁰ George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven Publications, New York, 1984.

⁵¹ George Dickie, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984.

⁵² George Dickie, *The Institutional Theory of Art*, in N. Carroll, *Theories of art today*, University of Winsconsin Press, 2000, pag. 93.

⁵³ Tiziana Andina inizia il suo testo *Filosofie dell'arte (Filosofie dell'arte: Da Hegel a Danto*, Carocci Editore, Roma, 2012, 2ª edizione 2019) raccontando alcuni casi di discussione giuridica sull'attribuzione o meno dello status di opera ad alcune opere che erano, effettivamente, per un verso o per l'altro, indiscernibili dalle loro controparti reali. La teoria di Dickie, insieme alle riflessioni di Danto, cattura perfettamente lo spirito di una parte della nostra epoca.

⁵⁴ *Evaluative sense* è contrapposto a *classificatory sense*: il primo è consapevole di essere di fronte ad un'opera d'arte e procede a valutarla servendosi della storia dell'arte, del giudizio di gusto, della verità dell'opera d'arte; il secondo intende l'opera d'arte come tale poiché differente da tanti altri oggetti che semplicemente non lo sono.

status di opera; la natura della sua teoria sarebbe cambiata incorporando principi di estetica riguardanti il giudizio di gusto e la critica artistica. L'interesse, allora, è non tanto per l'esperienza estetica, ma per quello che permette l'esperienza estetica, ossia l'essere considerata opera d'arte. Questo conferimento dello *status* di candidato all'apprezzamento può avvenire solo con l'intervento di un individuo o di un gruppo che agisce per conto di un'istituzione; la teoria, quindi, è istituzionale. Infine, Dickie non accetta la teoria dell'*aboutness* di Danto, poiché ritiene che lo sviluppo del concetto di *artworld* debba procedere nella sua direzione. Appare allora chiaro che la teoria istituzionale si oppone a qualsiasi teoria che cerca il conferimento di *status* dal punto di vista di un osservatore che valuta l'opera immerso nella sua fruizione; al contrario, esiste un modo di definire l'arte radicato nel contesto istituzionale di provenienza. Nessuna opera può sfuggire alla sua influenza. Non bisogna, però, fraintendere la teoria nel seguente modo: non c'è un obbligo, per poter assumere lo status di arte, di vedersi conferire tale status da un gruppo di persone o dalla società che agisce in modo uniforme e omogeneo⁵⁵, in quanto anche un singolo individuo può essere il responsabile della proposta di un'opera come candidato per l'apprezzamento; nonostante ciò, la teoria istituzionale si oppone comunque vigorosamente a qualsiasi interpretazione romantica e geniale dell'arte.

Questa prima versione viene criticata aspramente da Danto e da Wollheim, che, però, la fraintendono. I due filosofi rilevano una sostanziale incapacità da parte della teoria di mostrare empiricamente cosa succede quando qualcosa entra a far parte del mondo dell'arte, nonostante, a loro avviso, la teoria voglia esattamente dimostrare quello: Wollheim scrive che il dove, il come, il chi, il quando dell'attribuzione dello *status* di candidato non sono individuati, sono solo menzionati come derivanti da un'istituzione. Una puntuale critica deriva inoltre da Beardsley, il quale dialogherà con Dickie sulla teoria istituzionale e noterà come non è chiaro nemmeno se a conferire questo status sia una prassi che ha sede nelle istituzioni o una vera e propria istituzione esistente come ad esempio General Motors, Columbia Pictures e via seguendo. La critica coglie alcuni aspetti non espressi, ma la direzione generale di Dickie è stata comunque avvertita dal pubblico filosofico. Dickie risponderà alle critiche e le incorporerà nella formulazione matura della sua teoria che troviamo in *The art circle*, la risposta verrà discussa nel quarto capitolo, con particolare attenzione alla circolarità

⁵⁵ Nella versione del 1969 non era menzionato il singolo individuo.

sottostante alla teoria istituzionale che invalida il suo valore filosofico: le opere d'arte sono tali solamente perché già in partenza opere, alle quali viene loro conferito istituzionalmente lo *status* di arte. Come vedremo, se per Dickie è solo con questa circolarità che si possono individuare le caratteristiche necessarie e sufficienti per le opere d'arte, la circolarità non nasconde dei problemi filosofici.

La trasfigurazione del banale

Introduzione: natura e metodo della teoria di Danto

Nel precedente capitolo abbiamo menzionato più significati che Danto attribuisce al termine 'teoria'. Alla luce del saggio del 1964 la abbiamo intesa come interpretazione dell'opera, come in grado di spiegare una porzione storicamente limitata della produzione artistica attraverso la *Imitation theory* e la *Reality theory* e, infine, come inserita nell'espressione 'atmosfera di teoria'. Bisogna intendere il libro del 1981 come una espansione del concetto di 'teoria' in questo ultimo senso, nel senso dunque in cui rende possibili le opere d'arte attraverso una meta-teoria ontologica; è su questo che ci concentreremo ora per facilitare la comprensione de *La trasfigurazione del banale*. Ciò che va immediatamente chiarito è ciò che Danto vuole nel 1981:

*My aim has been essentialist - to find a definition of art everywhere and always true. [...] It is the very fact, I believe, that there is an essence of art that makes artistic pluralism a possibility. But that means that art's essence cannot be identified with any of its instances, each of which must embody that essence, however little they resemble one another*⁵⁶.

L'obiettivo filosofico è quello di formulare una teoria che definisca lo spazio ontologico entro il quale le opere d'arte sono possibili, chiarendo quindi le loro condizioni di possibilità sempre valide. Le teorie che, in passato, hanno tentato questa impresa rivolgendosi solo alle caratteristiche percettibili non hanno trovato nulla perché hanno cercato nella direzione sbagliata: la *Imitation theory*, la *Reality theory* e le teorie affini non sono perciò una soluzione, costituiscono al contrario delle realizzazioni storicamente determinate e limitate delle condizioni di possibilità generali che Danto intende individuare. Il motivo per cui la meta-teoria del 1981 non è potuta emergere con le teorie menzionate è che la sua formulazione dipende dalla consapevolezza di sé della storia dell'arte: il concetto di arte è infatti, per Danto, orientato storicamente verso una fine, così come accade con lo spirito che giunge al sapere assoluto al termine della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel. La fine dell'arte avviene quando l'arte scorge la propria essenza, rendendola parte integrante di sé e diventando in questo modo filosofia; questo è anche l'atto di inizio dell'era post-storica dell'*artworld*

⁵⁶ Arthur C. Danto, *The end of art: a philosophical defense*, in *Danto and his critics*, Wiley-Blackwell, 1998, pag. 128.

(situata dopo la storia dell'arte), dove qualsiasi mera cosa può essere trasfigurata in opera se soddisfa i criteri che sono finalmente stati chiariti. È la consapevolezza interna al concetto di arte che ha quindi permesso di formulare la definizione non ancora possibile nei secoli scorsi. Il solo modo in cui Danto può realizzare questo progetto è la modifica radicale del senso della filosofia dell'arte: una meta-teoria a-storica, generale, valida sempre e in ogni epoca poiché situata a un livello ontologico superiore rispetto alla *Imitation theory* e alla *Reality theory*. Così come Kant, con la sua prima *Critica*⁵⁷, sostiene che l'intuizione sensibile e le categorie concorrono a rendere possibili le *Vorstellungen*, specificando che l'*Ich denke* deve poter accompagnare ciascuna di esse, così Danto ritiene che vi siano delle caratteristiche ontologiche che rendono possibile l'opera d'arte e che sono sempre rinvenibili; formulare la sua teoria significa, in via definitiva, formularne una ispirata al senso del trascendentale kantiano. Senza di essa l'opera, semplicemente, non sussiste, non è immaginabile e quando è esistita in modi che paiono differenti da quelli descritti da Danto è stato perché il concetto di arte non era ancora divenuto chiaro a se stesso⁵⁸. Il protagonista sul piano artistico è ancora una volta Warhol, il quale realizza con il *Brillo Box* il pervenire consapevolmente dell'arte alla propria essenza: Danto, come filosofo, comprende che l'arte è stata infine destituita dalla filosofia e formula la sua definizione⁵⁹ ed è in questo senso che la teoria nasce come risposta all'artista americano già nel 1964. Sorge un problema: se la definizione delle opere non deve dipendere dalle caratteristiche percettive, perché queste sono comuni alle opere d'arte e alle cose ordinarie, Danto dovrà cercare allora un altro punto di partenza. Anche le reazioni estetiche di fronte alle opere vengono messe fuori gioco a causa della circolarità che introducono nella definizione che viene ricercata: se una cosa è considerata arte in virtù della reazione che suscita, deve in realtà essere prima fruita come opera per suscitare quella reazione; per Danto l'essere opera precede la reazione estetica⁶⁰. Ecco allora che, per riuscire nel suo intento, il filosofo del *Brillo Box* non sviluppa le tesi dei suoi predecessori, fondando invece la sua meta-teoria sui concetti di rappresentazione, mondo, soggetto e linguaggio intesi nel modo in cui li intendeva la filosofia analitica sulla quale si era formato, continuando così quello che aveva iniziato con *Artworks and real things*. L'opera d'arte costituisce un tipo

⁵⁷ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781; ed. it. a cura di Costantino Esposito, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano, 2004.

⁵⁸ Di questa pretesa ci occuperemo nei capitoli seguenti.

⁵⁹ Sul rapporto problematico tra arte e filosofia si veda la critica di Michael Kelly contenuta nel prossimo capitolo.

⁶⁰ Si veda pag 61.

particolare e unico di rappresentazione, intesa come relazionata in uno specifico modo al mondo, al soggetto che la crea, al linguaggio e ad altri elementi che a breve descriveremo. Un'opera non è tale in virtù della sua bellezza o grazie al ruolo sociale o politico che assume nel contesto di nascita, non è nemmeno opera nel senso heideggeriano che vede l'arte come il luogo dove diviene evidente l'accadere dell'essere e che permette quindi il dischiudersi della verità degli enti; l'opera è tale, invece, in virtù di una relazione che intrattiene con gli enti che ha intorno, così come un individuo si definisce padre quando è in relazione con un figlio⁶¹. Chiarito l'intento, si aprono due problemi fondamentali, ciascuno dei quali guiderà un capitolo della trattazione: il primo problema è, ovviamente, la costruzione della meta-teoria; il secondo problema è la sua giustificazione. Con 'giustificazione' intendiamo la necessità, da parte di Danto, di fornire le ragioni per cui sia potuta emergere solo nell'attuale periodo storico, dopo la 'fine dell'arte'. Come abbiamo brevemente anticipato, il filosofo la intende infatti come al termine di un processo: l'arte ha progressivamente scoperto la propria essenza, diventando trasparente a se stessa e incorporando nella produzione delle opere questa stessa consapevolezza, tramutandosi infine in filosofia dell'arte⁶². Rimandiamo questa necessaria giustificazione al prossimo capitolo e ci avviciniamo ora ai contenuti della definizione.

È d'obbligo notare un aspetto che lo stesso Danto menziona nel suo testo: una tale teoria è anzitutto possibile, contrariamente a quanto credevano molti dei suoi predecessori. *La trasfigurazione del banale* è, infatti, in netto contrasto con le tesi di Morris Weitz, il quale sosteneva che una definizione di arte (e quindi una teoria come quella di Danto) da un lato non è possibile a causa della grammatica della parola 'arte' e dall'altro lato non è nemmeno necessario che esista⁶³: l'arte prosegue comunque nel suo cammino e possiamo beneficiarne anche senza. Per Weitz non esistono caratteristiche delle opere d'arte che le rendano suscettibili alla teoria che le definisce, nessuna di esse è in alcun modo 'incapsulabile' in una formulazione definitoria soddisfacente. Danto si oppone a questa idea non semplicemente sostenendo che una teoria è invece possibile, ma dicendo più radicalmente che è lo stesso

⁶¹ Che sia un buon padre o un cattivo padre egli sarà comunque un padre; allo stesso modo un'opera potrà essere bella o brutta ma ontologicamente sarà un'opera quando ricopre un certo posto tra gli enti.

⁶² Si noterà qui l'evoluzione della teoria degli *statements*, per cui ogni opera d'arte è anche una dichiarazione a proposito dell'arte stessa.

⁶³ Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15 N. 1, Wiley, 1956.

concetto di teoria a dover mutare, a partire dall'argomento degli indiscernibili: non esiste nessuna caratteristica percepibile propria dell'ente-opera tale da farci realizzare con esattezza che non siamo di fronte a una mera cosa. Sulla base di questa consapevolezza sostiene, come sappiamo, che la teoria debba individuare non tanto i contenuti, quanto le relazioni ontologicamente sussistenti che aprono lo spazio entro il quale le opere esistono. Lo *status* di arte deriva, allora, da una relazione particolare che la controparte materiale dell'opera intrattiene con il mondo, con l'autore, con il pubblico, con il *medium* nella quale è incarnata e con il proprio contenuto. Danto ha in mente una particolare modalità di essere un veicolo semantico, una modalità di rappresentare il mondo da parte dell'opera che c'è solo in essa, un modo in cui è una rappresentazione-di. Conseguentemente, egli non definisce mai la sua teoria come estetica, dato che le tesi non riguardano i modi con cui facciamo esperienza degli oggetti artistici, quanto il piano ontologico: la teoria precede l'opposizione tra bello e brutto, poiché prima di valutare esteticamente dobbiamo poter distinguere le opere dalle cose; è di questo che il filosofo si deve occupare. Danto si limiterà, quindi, a mostrare come agiscono i predicati artistici (ad esempio: 'questi fiori sono potenti') e come illuminino la nostra visione del mondo, oppure come agiscono i predicati espressivi (ad esempio: 'la cattedrale è slanciata verso l'alto', 'il tema musicale è in tonalità maggiore ed è costruito con un ritmo di danza barocco alla francese', etc.) e come si relazionino ai primi e allo stile. Danto procede a enucleare le caratteristiche delle opere, servendosi principalmente di alcuni esperimenti mentali; in questo modo, egli vuole portare il lettore alla realizzazione che i concetti che utilizziamo comunemente hanno un significato più complesso di quello che ci si potrebbe aspettare, come avviene per esempio nel primo capitolo con la *mimesis*. Nel suo argomentare, Danto dedica i capitoli iniziali alla teorizzazione di uno spazio ontologico entro il quale inserire la rappresentazione artistica e gli ultimi per indicare cosa differenzia questa rappresentazione artistica dalle rappresentazioni non artistiche; la teoria è, quindi, costruita un pezzo alla volta e si comprende solo tenendo presenti i capitoli nel loro insieme. Per facilitare la comprensione, inseriamo qui un'anticipazione riassuntiva delle caratteristiche principali che Danto individuerà. Di esse non viene mai fornito un vero e proprio elenco, quello che riportiamo di seguito è dunque solo uno schema, da noi elaborato, per avvicinarsi alla lettura: la prima è l'*aboutness*, intesa nel senso del precedente capitolo; la seconda è la necessità, per le opere, di essere causate intenzionalmente come tali (non esistono opere prodotte per caso); la terza è il possedere sempre una definizione di arte che le accompagna

sotto forma di *statement*; la quarta è la necessità di essere situate in una storia dell'arte; la quinta è la necessità di essere spiegate da un'interpretazione; la sesta è la necessità di essere *embodied* (incarnate) in un *medium* (visivo, auditivo etc.); la sesta è quella di servirsi di questo *medium* per dire qualcosa a proposito di sé come mezzo espressivo, attraverso una virtuosa strutturazione del proprio contenuto; la sesta è la necessità dell'intervento dello spettatore, che coglie il contenuto e ne dà una interpretazione.

Le opere e le cose: l'argomento degli indiscernibili

Immaginiamo, con un esperimento mentale, che Danto allestisca una piccola galleria di quadri per noi che stiamo riflettendo sulle sue tesi, entriamo e ci dirigiamo verso il primo dei dipinti: si tratta di un semplice quadrato rosso, lo stesso descritto da Kierkegaard in una sua opera. È una raffigurazione del celebre attraversamento del Mar Rosso da parte degli Israeliti, solamente che viene rappresentato il momento dell'annegamento degli Egiziani posteriore all'attraversata:

Kierkegaard commenta che il risultato della sua vita è come quel dipinto. Tutto il travaglio spirituale, il padre che bestemmiava intorno al focolare, la rottura con Regina Olsen, la ricerca interiore di un senso cristiano, l'intensa polemica di un'anima angosciata si fondono infine, come negli echi delle grotte di Marabar, in «uno stato d'animo, un singolo colore»⁶⁴

Danto, la nostra guida, ci esorta ora a contemplare il dipinto accanto al primo: si tratta di un'opera di un famoso ritrattista danese che ha voluto ritrarre lo stato d'animo del filosofo e che, per questo motivo, ha anch'egli dipinto un quadrato rosso. Interessati da questa particolare corrispondenza, continuiamo a osservare la galleria accorgendoci presto di una cosa: i dipinti esposti sono tutti identici, sono tutti dei quadrati rossi differenziati visivamente solo dal titolo o dall'interpretazione. Danto conferma la nostra intuizione spiegandoci che è esattamente così che ha organizzato la mostra; accanto al secondo quadro ci sono infatti: *Red Square*, uno scorcio di paesaggio moscovita; un secondo *Red Square* che è, però, un esemplare minimalista di arte geometrica; *Nirvana*, che si basa sul pensiero del suo autore che conosce molto bene l'identità ultima di nirvana e samsara nelle religioni orientali e il soprannome di Polvere Rossa che viene conferito da alcuni detrattori della dottrina del

⁶⁴ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 3.

samsara; *Tovaglia rossa*, una natura morta di un discepolo inacidito di Matisse; una tela preparata con il colore rosso sulla quale Giorgione si accingeva a dipingere la sua opera *Conversazione Sacra*, opera mai realizzata a causa della sua morte e, infine, una semplice superficie dipinta sempre di rosso. In verità quest'ultima non è neanche un'opera, è semplicemente una superficie colorata uguale alle altre posizionata in galleria da Danto per interesse filosofico. Mentre osserviamo i quadri, un altro visitatore di nome J si rivolge indignato a Danto, sostenendo che non ha alcun senso che ci siano dei quadrati rossi che vengono considerati opere artistiche per l'uno o per l'altro motivo e che, invece, non si possa considerare arte un mero e semplice oggetto simile in tutti i particolari a quei dipinti, ma che è di norma considerato una mera cosa. Non c'è alcuna differenza percepibile tra le due e l'assenza di un simile artefatto nella galleria è una ingiustizia di rango, un'assenza dovuta a motivi politici tali per cui solo alcuni artisti possono permettersi di esporre quel che desiderano come arte, mentre ci sono tantissime mere cose identiche alle loro opere che altri autori minori non possono esporre. In preda alla rabbia, questo visitatore, anch'egli artista, dipinge in fretta e furia una superficie di rosso e pretende che Danto gliela inserisca in galleria, cosa che egli fa in realtà volentieri. In questo modo nella galleria ci sono molte opere d'arte percettivamente identiche, un quadrato rosso esposto da Danto per un suo interesse filosofico e un'opera identica alle altre prodotta da J per rompere l'ingiustizia politica da lui denunciata. L'ingresso in galleria del quadrato rosso di J è però deludente, nonostante l'autore si sia impegnato a fondo nella sua causa. In precedenza, egli aveva prodotto delle sculture e una di esse si componeva, per esempio, di una scatola di legno comune coperta con una vernice beige applicata senza troppa cura; Danto conosce queste sue altre opere e gli comunica, in veste di critico d'arte⁶⁵, che il suo quadrato rosso, peraltro senza titolo, è più vuoto rispetto alle sue altre creazioni e soprattutto rispetto alle opere della mostra, cosa apparentemente strana visto che sono tutte identiche. 'Vuoto' è una valutazione critica che presuppone sia che si stia valutando un'opera d'arte sia che si conosca qualcosa del modo di fare arte di J. L'opera è criticata, in questo senso, in quanto priva di ricchezza espressiva e di una interpretazione al pari della profondità delle altre. Inoltre, quando J priva la sua opera di un titolo, intende sottrarla all'interpretabilità che di solito esso conferisce, ma, di fatto, la sua dichiarazione sull'assenza del titolo svolge la funzione che l'autore non vorrebbe: l'opera

⁶⁵ Danto è stato critico d'arte oltre che filosofo.

finisce infatti per intitolarsi *Senza titolo*, perché come tutte le opere deve avere un nome. J dice anche che l'opera non è a proposito (*about*) di nulla; a questo Danto risponde che può insistere quanto vuole che *Senza titolo* non sia a proposito di nulla, ma non può evitare che una qualsiasi opera d'arte sia invece strutturalmente a proposito di qualcosa. Anche la sua, se vuole essere considerata al pari delle opere, sarà fruita come a proposito di qualche cosa e l'assenza di contenuto apparirà come voluta non appena *Senza titolo* entrerà in galleria. J non ha nessuna interpretazione a sostegno del suo lavoro: il giovane artista considera solo le caratteristiche che l'occhio può vedere e non si concentra su quello che, invisibilmente, arricchisce le altre opere e impoverisce la sua; pretende a tutti i costi che *Senza titolo* sia composto da un quadrato rosso senza titolo, che non rappresenta nulla e che merita di essere esposta solo in quanto percettivamente uguale alle altre per ragioni di equità. Tuttavia, Danto gli comunica infine che, nonostante la sua determinazione sia incrollabile, non è stato capace di produrre un'opera al pari delle altre nella sala, che hanno tutte qualcosa in più. Improvvisamente, soverchiato da questi problemi, J opta per una soluzione: dichiarare esplicitamente che la sua è un'opera come Duchamp fece con la *Fontana*, dotandola in questo modo di una minima interpretazione che richiama il gesto dell'artista francese. Finalmente, dice Danto, la sua galleria ora ha un'opera in più, ma la dinamica degli eventi deve essere chiarita. Cosa ha permesso all'opera di J di diventare arte? Sicuramente non la somiglianza con le opere già presenti.

Questo esperimento mentale, qui rielaborato, è presentato all'inizio dell'opera del 1981 ed espone in modo chiaro l'argomento degli indiscernibili: non esiste caratteristica percepibile che ci aiuti a distinguere le opere dalle mere cose e che possa, perciò, essere parte della definizione di arte. Quando qualcuno entra nella galleria di opere d'arte che Danto ha organizzato, potrà avvicinarsi alle opere e comprenderle nella loro diversità, ma non potrà notare nulla di percepibile che distingua il quadrato rosso intitolato *Nirvana* dalla mera cosa posta nella galleria per interesse filosofico. Eppure: tutte sono opere d'arte differenti, anche se per distinguerle dalle cose, e per distinguerle tra di esse, chi entra nella galleria dovrà aiutarsi con l'interpretazione che la guida fornisce. Possiamo ampliare questo esperimento mentale, in un modo che Danto non fa, utilizzando la musica: immaginiamo che un compositore registri una composizione *Soundscape* con elementi tratti da un parco o da una città storica, servendosi di un'apparecchiatura molto affidabile. In questo modo la

registrazione della realtà e la realtà risultano identiche proprio come richiesto dal senso del *Soundscape*; l'idea è infatti quella di servirsi nelle composizioni di una 'impronta sonora' di un luogo riprodotta fedelmente, come se fosse una fotografia dei suoni presenti. Raymond Murray Schafer collegava spesso questa riproduzione fedele del reale a delle necessità ambientaliste e di salvaguardia del paesaggio, fornendo un ottimo esempio musicale delle questioni che Danto solleva nelle arti visive: l'individuo che ascolta la composizione non potrà trovare nulla che distingua le registrazioni dai suoni naturali o dai suoni della città, ma con la comprensione dell'interpretazione della composizione gli risulterà chiaro che si tratta di opere d'arte. Possiamo pensare anche a 4'33" di John Cage, dove non c'è niente che distingue l'opera dalla realtà, se non l'interpretazione che Cage fornisce del silenzio degli esecutori. Questa indiscernibilità della parte materiale delle opere dalle cose è, come abbiamo detto, il punto di partenza di tutta la filosofia di Danto e viene esplicitamente accettato anche da Dickie. Per Danto è, inoltre, possibile riadattarlo a diverse classi di enti, come ad esempio per la teoria dell'azione: «La differenza tra un'azione di base e un mero movimento corporale è parallela, per molti versi, alle differenze tra un'opera d'arte e una mera cosa»⁶⁶. Lo scopo dell'analogia sta poi nel capire il principio alla base del problema, ossia, per l'appunto, l'argomento degli indiscernibili. Per Danto va ricercata una teoria che definisca lo spazio ontologico entro il quale possano darsi le opere, che deve essere da noi cercato a partire dalla vicinanza tra arte e mere cose. Bisogna valutare l'ipotesi per cui la *mimesis* sia quello che permette di distinguerle.

⁶⁶ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 8. L'esempio riportato, riferito all'agire, è il seguente: nella Cappella degli Scrovegni a Padova compare sei volte la figura di Cristo con il braccio alzato; anche se il braccio alzato è sempre identico e indistinguibile in ogni riquadro, l'azione espressa è ogni volta interamente differente, a causa della presenza di un differente contesto. Si potrebbe ipotizzare che, in una delle raffigurazioni, il Cristo abbia alzato il braccio in preda a uno spasmo: in questo caso, sarebbe forse diverso il significato della sua azione, considerato che non c'è nulla di percepibile che ci fa distinguere come egli abbia agito? In fin dei conti, sempre dello stesso segnale si tratta, solo che è stato effettuato per errore. I wittgensteiniani (Danto ha in mente Anscombe) hanno quindi provato a ipotizzare che la teoria dell'arte potesse andare di pari passo con la teoria dell'azione. Si tentò di proporre una teoria che spiegava opera e azione come, rispettivamente, un mero oggetto e un movimento ai quali veniva aggiunta una certa x. Si propose, dunque, di far coincidere questa x aggiuntiva con la conformità a una regola, senza riuscire però a evitare un problema strutturale: la conformità a regola veniva presupposta da una distinzione che intendeva chiarire. Non veniva affatto spiegata la differenza tra movimento-spasmo e movimento-significato, perché un movimento-spasmo non era considerato azione sin dall'inizio. Veniva solamente indicato che le due azioni corrispondono a due regole differenti e, dunque, si ottenne una doppia tautologia: una azione è una azione mentre uno spasmo è uno spasmo. Per l'arte, la teoria istituzionale fornisce una spiegazione strutturalmente simile, poiché si limita a dire che alcuni oggetti sono arte e altri non lo sono senza dire nulla della definizione delle opere.

Mimesis e rappresentazione

Riprendiamo le conclusioni del capitolo precedente: la teoria imitativa platonica intende l'imitazione come fondamento della produzione artistica e la limita, inoltre, a essere copia fedele della realtà; diversamente da Platone, Shakespeare sostiene, attraverso Amleto, che essa mostri invece sempre di più rispetto a ciò che viene imitato. Platone, preoccupato dell'andamento dell'arte del suo tempo, che cominciava sempre di più a aderire alla *mimesis* come copia, la critica per vari aspetti ontologici e teorici: nel primo caso sostiene che allontani lo sguardo filosofico dalla realtà ideale e, nel secondo caso, che se l'arte fosse solo copia, allora basterebbe esporre uno specchio e tutto sarebbe arte. Platone, più precisamente, temeva quindi che la *mimesis* fosse una copia fedele della realtà per ragioni perlopiù filosofico-ontologiche, e non che esistesse l'imitazione in generale. Come abbiamo già detto con il saggio del 1964, la produzione artistica degli antichi sembrava seguire questa teoria generale, senza ancora immaginare nuove teorie artistiche che rompessero l'equivalenza tra *mimesis* e copia. Platone ha esposto una teoria tacitamente diffusa senza provare a immaginare come l'arte avrebbe potuto essere diversamente e, soprattutto, senza discutere il concetto di *mimesis* che stava utilizzando. Danto, come sappiamo, ne conclude che le aveva accettate acriticamente e le stava dunque utilizzando e contestando in un modo già in partenza limitato; questa sotterranea accettazione ci aveva portato a individuare una limitatezza teorica e una storica della *Imitation theory*, senza però ancora chiederci nulla sulla *mimesis* in generale. Sarà ora necessario partire allora proprio dal concetto di 'imitazione' per ampliarne il significato, in modo da comprendere, prima di tutto, che l'imitazione è una rappresentazione.

Danto sostiene che l'imitazione correttamente intesa non sia solamente un rispecchiamento della realtà, bisogna anzitutto seguire Shakespeare quando dice che una buona imitazione mostra sempre qualcosa di diverso di quanto viene imitato⁶⁷. Uno specchio, per esempio,

⁶⁷ Danto, con un esperimento mentale, si chiede cosa potrebbe accadere oggi se l'arte fosse solo *mimesis* nel senso platonico: un'opera, in questo senso, sarebbe diversa dalle cose semplicemente quando le copia. Ritorniamo quindi al nostro artista J e immaginiamo che decida di esporre uno specchio per esemplificare la *mimesis*. Il mondo dell'arte accetta senza resistenze la sua opera: lo specchio esposto è reale e l'opera risulta perciò composta da una parte materiale indiscernibile dalla mera cosa, come avveniva con Rauschenberg e Oldenburg. L'interpretazione la solleva poi dal mondo delle cose comuni, perché J rende lo specchio una esemplificazione dell'imitazione. La condizione particolare che si verifica, della quale J rimane all'oscuro, è però la seguente: l'opera vuole esemplificare le teorie sulla *mimesis*, ma allo stesso tempo non è essa stessa una imitazione, perché lo specchio è uno specchio-non-imitato, uno specchio reale. La teoria che vuole sollevare

mostra anche noi stessi e la nostra immagine, che non sarebbe in altro modo visibile; ecco perché Amleto dice che l'imitazione artistica è uno strumento di auto-rivelazione e Shakespeare capisce qualcosa di aggiuntivo rispetto a Platone, il quale si sofferma sempre e solo sull'imitazione in senso speculare. Danto riprende allora la figura di Narciso, considerato da Leon Battista Alberti l'iniziatore della pratica della rappresentazione artistica: il cacciatore si innamora dell'immagine di se stesso che vede in un fiume, senza però essere consapevole né di trovarsi di fronte a un'immagine né che quella immagine è di sé. Il motivo della sua morte è, notoriamente, l'annegamento: egli infatti tenta di raggiungere l'amato, cadendo rovinosamente in acqua. Tiresia aveva predetto correttamente che la conoscenza di sé lo avrebbe portato alla morte; ne potremmo trarre che la conoscenza di sé non va condotta senza prestare attenzione alle conseguenze, oppure che non bisogna infatuarsi delle apparenze poiché sono solo, per l'appunto, apparenze. Danto, però, non intende il mito in questo modo. Il filosofo vuole trarre delle altre conseguenze e preferisce, perciò, sottoporre lo sguardo di Narciso che osserva se stesso all'interpretazione che ne potrebbe dare il Sartre de *L'essere e il nulla*⁶⁸, poiché con questa analisi emerge una versione del vedere una rappresentazione imitativa di sé che mostra qualcosa che altrimenti non potrebbe apparire, proprio come suggerisce Shakespeare. Con il contributo del filosofo francese egli ricorda la differenza che è possibile individuare tra l'accesso immediato alla propria interiorità, che è quello che ciascuno ha nei confronti di se stesso, e l'essere-per-gli-altri, ossia l'essere un

viene quindi ripudiata dall'opera stessa, perché la realtà che di volta in volta viene specchiata è ciò che viene veramente imitato, ma allo stesso tempo non fa parte della creazione; lo specchio rimane sempre identico e non è imitazione di nulla. Per questi motivi, Danto dice che gli elementi che compongono l'opera non esprimono adeguatamente quello che J voleva: l'opera, incapace di rappresentare l'imitazione, al massimo ne esibisce il funzionamento. L'autore avrebbe dovuto rappresentare un'imitazione o imitare uno specchio e non esporne uno non-imitato; per risolvere il problema avrebbe potuto, per esempio, costruire una stanza che imita la sala degli specchi di Versailles, in modo tale da permettere alla sua opera di imitare l'imitazione. Anche in questo caso ci sarebbero stati dei problemi: J non avrebbe potuto evitare di riprodurre esattamente la sala di Versailles, senza dare identità alla sua opera. Come detto in precedenza, la *mimesis* fallisce laddove ha successo nel suo massimo grado. Nonostante ciò, l'opera è stata accolta nell'*artworld* e ciò conferma che il suo ingresso è stato possibile non tanto quando abbiamo creduto che fosse una *mimesis*, ma piuttosto quando abbiamo compreso la sua interpretazione, seppur ontologicamente imprecisa. Per questo motivo, non c'è nessun problema a mantenerla tra le opere d'arte, anche quando il problema emerge. Possiamo quindi ipotizzare che la *mimesis* non sia necessaria alle opere o forse, ancora meglio, che sia in realtà un concetto decisamente più ampio di quello utilizzato da J, tanto da arrivare a dire che possiamo imitare delle cose che nemmeno esistono o che imitare qualcosa non vada inteso in senso così stretto. Sembra che sia Shakespeare ad aver vinto su Platone: l'imitazione artistica mostra sempre di più di quel che rappresenta, altrimenti non si tratta di imitazione artistica. Danto vuole arrivare a concludere che è necessario che l'opera sia *about*, a-proposito-di qualcosa per distinguersi dalle mere cose senza per forza essere imitazione fedele della realtà; J, quindi, ha più propriamente creato un'opera a proposito dell'imitazione, che per questo motivo è stata accettata.

⁶⁸ Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943.

oggetto agli occhi degli altri. Infatti, non vediamo mai noi stessi come degli oggetti appartenenti al mondo; siamo sempre immediatamente coscienti a noi stessi, consapevoli di non essere nessuno degli oggetti che costituiscono i nostri contenuti vissuti. Tra gli oggetti di cui siamo coscienti, però, ci sono anche delle altre coscienze, ossia quelle appartenenti alle altre persone; qui, per Sartre, ha luogo un'epifania: io, per l'altro, sono un oggetto del mondo, sono una cosa di cui egli ha coscienza, sono pietrificato dal suo sguardo che non mi permette di essere per lui come sono per me. Il tipo di riduzione a oggetto è simile a quello che si ha nel *voyeurismo*, quando chi osserva dal buco della serratura sente dei passi e realizza, pietrificato, di essere egli stesso a sua volta osservato. Narciso vede se stesso ed è artefice allo stesso tempo della visione di sé come coscienza e della visione di sé come oggetto; è il responsabile della propria pietrificazione e, direbbe Sartre, muore nella 'passione futile' di chi è trasparente a se stesso facendo del fuori e del dentro una cosa sola, restando solo. Questa modalità dell'aver coscienza di sé non ha bisogno dell'arte (ciò non toglie che l'arte possa suscitarsela); tuttavia, è chiaro che come Narciso si potrebbe rappresentare consapevolmente a se in questo modo complesso e rivelatorio semplicemente imitando se stesso con un fiume, così la rappresentazione artistica non deve essere per forza situata al livello ontologico più basso come copia fedele. La sola *mimesis* nel senso di riproduzione attenta del reale, e quindi di copia, non è capace di includere in sé e dentro un'opera una imitazione che rivela una verità simile a quella di Sartre; sembra, dunque, che quantomeno possa esistere un senso più profondo dietro alla *mimesis*, che è rimasto però estraneo a Narciso il quale, di fronte a una copia fedelissima di sé, inconsapevole addirittura che fosse una copia, la ha confusa con la realtà andando incontro alla morte e avverando le preoccupazioni platoniche. Non può essere la sua idea di *mimesis* quella che cerchiamo, perché manca di qualche cosa, come se una componente impedisse a Narciso di accedere alla rappresentazione di sé allo stesso modo di qualcuno che osserva un'opera d'arte: lo sventurato cacciatore non possiede alcuna coscienza d'immagine che gli permetta di comprendere sé come rappresentato da una superficie speculare. L'intera storia dell'arte, dice Danto, sembra mostrare che anche copiando la realtà con un certo grado di fedeltà è possibile produrre qualcosa che ha dignità ontologica, come se anche l'arte oltre alla filosofia fosse una nota a margine a Platone. Ecco allora la nostra prima conclusione: la *mimesis* della quale l'arte si serve non è definibile solo nei termini della somiglianza, perché esistono altri sensi compatibili con essa.

Seguendo Aristotele, possiamo fare un passo in avanti per comprendere la *mimesis* artistica: la conoscenza consapevole del fatto che qualche cosa non è reale interviene nella fruizione artistica. Le cose più spregevoli che possiamo immaginare, come i cadaveri, se sono riprodotte fedelmente possono arrivare a procurarci un certo piacere, tanto più sono riprodotte dentro un'opera che dice qualcosa al di là della loro riproduzione fedele. Allo stesso modo: se sentiamo un verso fastidioso di un animale e ci accorgiamo che è riprodotto da un essere umano particolarmente abile, proviamo un piacere e uno stupore che altrimenti non proveremmo⁶⁹. Il piacere, insomma, interviene solo quando è chiaro che le imitazioni sono imitazioni e che quindi rappresentano il reale non costituendolo direttamente. Per questo motivo, per Danto, il piacere delle imitazioni partecipa di una dimensione cognitiva, somigliando a quello delle fantasie, nelle quali traiamo piacere proprio perché sono finte: se tutte le fantasie di qualcuno fossero immediatamente realizzate, egli probabilmente proverebbe disgusto e si accorgerebbe che i nostri pensieri sono talvolta affascinanti solamente poiché fittizi. Nel caso dell'arte avviene qualcosa di simile: è la conoscenza che qualcosa è arte a permettere il particolare tipo di piacere della fruizione artistica e non il fatto che l'arte sia imitazione fedele di qualcosa di reale tanto da confondersi con esso; proviamo piacere poiché sappiamo che stiamo osservando un'opera e che, dunque, siamo in una determinata relazione di fruizione con essa, non perché siamo realmente davanti alla cosa raffigurata o raccontata nel libro. Il genere di piacere artistico che Danto ha in mente, allora, è accessibile solo a coloro che hanno ben presente a livello cognitivo la distinzione tra fantasia e realtà e, dunque, non è permesso al bambino o al folle. Tornando a Narciso: se egli avesse avuto la consapevolezza del concetto di riflessione che avviene in acqua, allora avrebbe avuto anche una differente fruizione del sé riflesso, ad esempio potrebbe aver avuto la percezione di sé come oggetto che abbiamo descritto come interpretazione ispirata a Sartre⁷⁰. L'arte non è realtà, l'imitazione non è reale, perché imita qualcosa del mondo e proprio in virtù di questo può provocare un piacere artistico; in caso contrario non ci sarebbe nessuna differenza tra

⁶⁹ A ciò Danto aggiunge altri esempi come il piacere sessuale, dove la conoscenza del partner e la convinzione che sia per noi adatto contribuiscono in modo determinante al momento, o il piacere del cibo, dove interviene la convinzione che quel che stiamo mangiando è sano; realizzare che stiamo mangiando della carne umana ci farebbe, infatti, cambiare immediatamente atteggiamento verso quello che stiamo facendo.

⁷⁰ Non bisogna pensare, dice Danto, che questa consapevolezza sia banale: esistono infatti tribù dove il sogno e la realtà sono ancora considerati la medesima cosa con le conseguenze che facilmente possiamo immaginare; al contrario c'è nell'*artworld* un livello di raffinamento cognitivo notevole, che ci permette di sapere che abbiamo di fronte delle rappresentazioni.

una crocifissione vera e una crocifissione rappresentata e avremmo le stesse interpretazioni dell'una e dell'altra. La *mimesis* è, prima di tutto, una rappresentazione, perché come tutte le rappresentazioni sta-per la realtà; in quanto rappresentazione, inoltre, non può che essere riferita al reale e, nell'arte, non può che dirci qualcosa del mondo di cui è a proposito provocando un piacere artistico.

Danto utilizza l'interpretazione del teatro di Euripide fornita da Nietzsche per avvalorare la sua tesi⁷¹. I vecchi eroi sono, per il tragediografo, troppo distanti dalla vita e il coro non esiste mai veramente nella quotidianità; perciò, egli sostituisce la tragedia attica delle origini con un teatro più vicino alla vita comune: alcuni personaggi scelti si occupano di spiegare le vicende in modo che risultino chiare, sostituendo così alcune funzioni del coro e creando un 'bello' nuovo, razionale, prevedibile e privo dell'epifania tragica dell'orrore che stava dietro la verità dionisiaca. Sul palco di Euripide viene messa in scena la vita quotidiana e, con questa mossa, diviene evidente che, quando l'arte diventa vita, la sua funzione artistica non può più coincidere con quella dell'imitazione-copia platonica, pena la sua riduzione ad una mera cosa e la caduta di qualsiasi interesse artistico nei suoi confronti. Per questo motivo, Euripide si trova costretto a introdurre degli stratagemmi necessari a differenziare il palco dalla vita quotidiana per evitare di confonderli. L'arte mimetica, come abbiamo anticipato nel capitolo precedente parlando di Rauschenberg e Oldenburg, fallisce quindi dove ha successo: portare a compimento il programma mimetico ne decreta la caduta⁷². L'imitazione è sempre, allora, una rappresentazione di qualcosa e avviene in un modo che la caratterizza come diversa dalla cosa rappresentata, caratterizzandola come fittizia e mai reale, 'in carne e ossa'. L'alternativa è l'assenza di qualsiasi piacere estetico⁷³. Lo spettatore può confermarci come l'arte sembri servirsi di questa consapevolezza nei confronti della rappresentazione artistica. Quando siamo davanti ad un'opera, ci sono infatti una serie di segnali che indicano che non siamo di fronte a una cosa reale e in questo modo confermano quanto detto fino ad ora: un sipario, una cornice, la bacchetta del direttore che silenziosamente si alza e dà inizio alla musica,

⁷¹ Secondo Nietzsche (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872; ed. it. a cura di Giorgio Colli e Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1972) Euripide è il responsabile della scomparsa del teatro tragico dionisiaco: il pubblico viene con lui abituato a un teatro scevro del legame con la verità tragica e terribile che c'era con Sofocle, la quale aveva portato, per esempio, il protagonista dell'*Edipo* alla terrificante realizzazione di essere contro natura.

⁷² Per questo motivo, come sappiamo, non funziona nemmeno l'opera di J.

⁷³ Sia in senso kantiano sia in senso dantiano: il piacere estetico è per Danto di natura peculiare ed è differente dal bello e dal sublime; nonostante ciò, è accessibile solo entro le rappresentazioni.

un'introduzione che ci spiega qualcosa di un romanzo⁷⁴. Platone temeva la *mimesis* artistica per il suo essere simile al reale, ma essa è in realtà una rappresentazione dotata di qualche dispositivo che disinnesci questo pericolo ed è proprio fidandosi di ciò che l'artista può osare e creare delle opere iperrealistiche. Più è piccola la distanza tra arte e realtà, più sono necessari questi inibitori di credenza per farci comprendere che siamo di fronte ad un'opera e farci di conseguenza assumere un atteggiamento adeguato a una finzione; nessuno desidererebbe che qualcuno denunciassi la presenza di alcuni nazisti alle autorità poiché ha letto di un loro crimine in un romanzo che ipotizza che il regime sia presente ancora oggi. Riassumendo: l'imitazione è una rappresentazione, la rappresentazione sta-per la realtà non costituendola direttamente e il nostro atteggiamento verso la *mimesis* artistica presuppone un raffinamento cognitivo che colga questi livelli. L'*artworld* pretende un'epistemologia basilare che distingua i concetti di soggetto, rappresentazione e mondo; senza questa consapevolezza non assistiamo mai, fenomenologicamente, a delle opere ma alla realtà e siamo esclusi dal piacere estetico. Le opere, infine, hanno una traccia di questa consapevolezza condivisa da autore e fruitore.

Opera e mondo

Per comprendere come le rappresentazioni si riferiscano al mondo, Danto riprende la modalità in cui, secondo Nietzsche, i partecipanti ai riti dionisiaci si rappresentavano il Dio⁷⁵, ne *La nascita della tragedia*⁷⁶ il momento del rito viene descritto in questo modo: i limiti delle facoltà razionali venivano abbattuti e i confini netti tra le cose sfumavano, il rito raggiungeva

⁷⁴ Talvolta si parla di 'distanza psichica' per intendere una trasformazione del nostro atteggiamento verso qualche cosa al fine di modificare l'esito pratico. Esiste, in questo senso, un atteggiamento estetico da assumere nei confronti delle opere d'arte, in modo tale da non scambiarle per cose reali ed evitare, ad esempio, di correre a fermare un attore che sta fingendo di pugnalare un collega a teatro. Danto, perciò, apprezza la tesi di Dickie per la quale quello che impedisce di confondere arte e realtà è la comprensione di una lunga serie di convenzioni che stanno dietro la produzione artistica e che la hanno infine intesa come rappresentazione-di. Abbiamo appreso come fare teatro, appreso cosa sia un romanzo, appreso cosa sia un dipinto, appreso cosa sia il campionamento di un suono utilizzato a fini artistici e via dicendo; seguiamo le regole del gioco del mondo dell'arte che prevedono la consapevolezza di avere di fronte un'opera.

⁷⁵ In gioventù Nietzsche scrive *La nascita della tragedia* con l'intento di ridestare il senso vitale del dionisiaco dal suo sonno, obiettivo raggiungibile attraverso la musica di Wagner. Se presso l'antica Grecia il primo era prorompente, visto che all'origine della tragedia stanno i riti orgiastici in onore di Dioniso, l'apollineo ha finito poi per coprirlo a partire da Socrate e Euripide. La verità tragica è stata progressivamente sostituita dal suo differimento razionale.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872; ed. it. a cura di Giorgio Colli e Sossio Giannetta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1972.

poi il parossismo quando i presenti credevano che Dioniso in persona fosse sceso tra loro. Chi partecipava si rappresentava la divinità credendo che fosse davanti a sé: 'rappresentazione' è quindi qui ri-presentazione; ciò che viene rappresentato non ha alcunché che lo media, è presente immediatamente, come Dioniso tra i partecipanti al rito. Per evitare gli esiti probabilmente violenti e incontrollabili dei riti, si cominciò a rappresentare la presenza divina in altro modo, utilizzando qualcosa che la mediasse: il progredire della civilizzazione ha sostituito il rito orgiastico con una sua rappresentazione simbolica costituita dal dramma tragico, il coro al suo interno era l'erede della funzione fondamentale di queste antiche usanze. In questo caso, Dioniso non era presente in carne ed ossa, era presente tramite una sua immagine, un simulacro, un simbolo che lo sostituiva e che aveva per gli spettatori della tragedia la medesima funzione. Qui assistiamo al secondo significato di 'rappresentazione', che è quello che più propriamente interessa a Danto: rappresentazione come stare-per qualcos'altro. Al di sotto dei due sensi appena descritti stanno due sensi differenti dell'apparire che ne spiegano anche la differenza: nel primo senso è la cosa stessa che appare; nel secondo senso, la cosa appare attraverso una mediazione simbolica, ossia attraverso qualcosa di fisico che sta-per il rappresentato. È inevitabile che gli artisti si siano serviti più volte del primo senso della rappresentazione per evocare qualche senso di verità con le loro opere, ma è inevitabile anche che, non appena quel senso scompare e interviene il secondo senso, le opere acquisiscano un'altra veste. Così, può accadere che le mura di una chiesa divengano mura pari a quelle di un museo, quando davanti alle raffigurazioni religiose al suo interno non ci sediamo più a pregare davanti al divino; è anche, dice Danto, possibile ipotizzare che questo secondo senso derivi storicamente dal primo a causa di un differente utilizzo della ragione⁷⁷. Dopo queste considerazioni, possiamo riferirci in modo molto diverso al concetto di *mimesis* rispetto ai termini platonici di copia fedele: l'imitazione della realtà come è intesa da Platone esaurisce solo uno dei suoi sensi possibili perché, come è stato mostrato con Aristotele e Nietzsche, si basa sul senso della ri-presentazione che vorrebbe copiare il reale con tanta precisione da riprodurlo.

⁷⁷ Con Nietzsche abbiamo evocato due sensi della rappresentazione. È evidente, per Danto, che il senso sia cambiato lungo la storia: dall'essere parte della realtà come ri-presentazione, le opere sono divenute contrapposte alla realtà in un processo simile a quello del mutamento della realtà descritto dall'*Entzauberung* di Weber, per cui essa ha perso il suo carattere di magia e mistero nel progetto che Adorno e Horkheimer definirebbero illuministico. Si veda il capitolo seguente dove la storia dell'arte viene letta, con Hegel, parallelamente al progetto illuministico della modernità.

Essere un'opera d'arte sembra avere poco a che fare tanto con una qualsiasi caratteristica intrinseca dell'oggetto così classificato quanto con le convenzioni attraverso le quali, innanzitutto, diventa un'opera d'arte. Quindi il programma mimetico e il programma contromimetico⁷⁸ progettato da Nietzsche sono entrambi irrilevanti per l'essenza dell'arte⁷⁹.

Più radicalmente, Danto abbandona l'idea di inserire la *mimesis* come parte della sua meta-teoria: nel caso di Platone, essere una copia fedele significa confondersi con la realtà, ma confondersi con la realtà significa anche non poter essere un'opera; nel caso di un qualche programma contromimetico, come quello di Shakespeare o Nietzsche, l'essere un'opera d'arte deriverebbe da qualche altro principio ancora da chiarire (e non dalla *mimesis*). Deve esserci una caratteristica che le spiega entrambe: per Danto, la ricerca si conclude trovando l'*aboutness*. Un'opera, per essere tale, è necessario che essa sia *about*, che sia a-proposito-di qualcosa, serve che intrattenga un legame rappresentativo con il mondo⁸⁰. È l'essere a-proposito-di, in quanto rappresentazione, che è autenticamente necessario alle opere per la meta-teoria, non il loro essere simili al reale o l'aggiungere qualcosa alle cose imitate. L'*aboutness* può senz'altro assumere la forma mimetica sia nel senso platonico sia in un senso meno rigido come con Shakespeare, ma non è necessario che lo faccia. L'opera è, prima di tutto, una rappresentazione a proposito del mondo, dotata di quell'insieme di indicatori che la rendono esplicitamente tale (la cornice, il sipario etc.), sia quando essa è una copia fedele sia quando non lo è. La *mimesis*, nelle sue interpretazioni più o meno rigide, è una realizzazione dell'*aboutness*, un modo tra gli altri in cui la rappresentazione artistica è a proposito-di. Di conseguenza, le altre componenti della teoria che andiamo cercando dovranno essere individuate nello spazio ontologico aperto dall'*aboutness* e l'essere a-proposito-di qualcosa è la prima delle condizioni generale che definiscono le opere d'arte. Ora: la rappresentazione artistica sta al mondo così come anche il linguaggio si riferisce a esso; tuttavia, c'è qualcosa, nelle opere, che le rende dei veicoli semantici di natura peculiare, differenti dagli altri modi che abbiamo di riferirci alle cose. Se le inferenze descrittive, ad esempio, utilizzano le rappresentazioni in un certo modo, richiedendo un *assessment* che confermi la corrispondenza con il reale, lo stesso non si può dire delle rappresentazioni

⁷⁸ La teoria che sostiene che nell'opera d'arte, a rendere arte sia quel che non è una imitazione precisa del reale; l'arte è arte perché ha qualcosa di più di quello che imita.

⁷⁹ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 36.

⁸⁰ *Ivi*, pag. 83.

artistiche. La necessità di riferirsi al mondo, l'*aboutness*, è presente in entrambi i casi; ma, nonostante siano alla stessa distanza dal mondo che ha il linguaggio, le opere hanno qualcosa che le rende uniche, distinte dagli altri modi di essere a-proposito-di. Questa unicità andrà chiarita.

Ripensando alla *mimesis* artistica, possiamo ora notare che è un concetto intensionale; questo, però, è chiaro solo dopo aver appreso che l'*aboutness* è il fondamento ontologico che lo permette. Sappiamo che l'imitazione artistica è anzitutto una rappresentazione, nel senso per cui sta-per il rappresentato, imitandolo per l'appunto; il suo essere rappresentazione è, allora, uno stare-per consapevole, distinto dalla ri-presentazione che manca di questa consapevolezza. Ora: qualcosa può essere una imitazione (non come copia fedele) di x senza che questa x esista effettivamente nel nostro mondo reale, perché, più propriamente, 'imitare' è solo riferirsi consapevolmente a quella x. Data una rappresentazione costituita da un'imitazione-di-x, sostenere la sua estensionalità significa sostenere che è solo possibile associare l'imitazione-di-x alla x del nostro mondo reale, alla sua estensione. Possono darsi, però, dei casi in cui è imitato qualcosa che non esiste e che è assurdo vedere nella nostra realtà, anche se potrebbe verosimilmente esistere (come prati blu e cieli verdi in un quadro surrealista). In entrambi i casi, per Danto, si tratta di imitazioni. Imitare non richiede, quindi, l'esistenza di qualche cosa di reale a cui somigliare e non richiede nemmeno che l'imitazione sia vera o falsa in senso estensionale, anche se è possibile che lo sia se essa adotta i criteri della somiglianza stretta. L'imitazione, dunque, è per Danto un concetto intensionale⁸¹. Questo avviene, chiaramente, perché con l'*aboutness* si crea la possibilità di un contesto non-estensionale: essere a-proposito-di può realizzarsi in molti modi, ciascuno di essi (con le opere e con il linguaggio) ha un valore di verità che dipende da come la rappresentazione viene utilizzata (la descrizione è diversa da un'opera d'arte) e l'*aboutness* è l'insieme di tutte queste possibili modalità, tra le quali troviamo quelle che non richiedono il riferimento a un'estensione, come la *mimesis* artistica. Per questo, Danto ricorda che alcuni autori suggeriscono l'intensionalità come principale caratteristica del mentale. Grazie all'intensionalità, Danto può anche sostenere in generale che l'*aboutness* delle opere ci dica qualcosa, in un modo unico, del mondo al quale si riferisce. Possiamo comprenderlo a partire

⁸¹ È possibile intendere l'intensionalità come quella funzione che associa a qualche cosa l'insieme di tutte le estensioni in tutti i mondi possibili esistenti, ciascuno con il suo valore di verità. Danto, però, non si dichiara troppo entusiasta del concetto di 'mondo possibile', come mostreremo al termine del capitolo.

dalla distinzione di Frege tra *Sinn* e *Bedeutung*⁸²: esistono due sensi simili di ‘significato’ anche nella teoria di Danto, dove l’uno indica l’estensione e l’altro richiede qualcos’altro (un’interpretazione) che lo spieghi, perché la denotazione non è sufficiente quando il significato di qualcosa non ha un riscontro nel mondo reale. È possibile distinguere, inoltre, tra un senso interno di rappresentazione, che ha a che fare con il suo contenuto, e un senso esterno che ha a che fare con ciò che l’imitazione denota, tenendo conto che la rappresentazione (nel senso dello stare-per) non deve per forza denotare un ente reale perché è un concetto intensionale, quando cade il criterio stretto della somiglianza rigida. Essere rappresentativa-di qualcosa è, quindi, in ciascuna opera, una realizzazione di un particolare modo di intendere il rappresentato in un contesto intensionale, che può anche essere quello della *mimesis*: alla rappresentazione-di-x non viene, nelle opere, associata una x reale; anzi, proprio perché l’autore ha mostrato quella x in quel modo, che ha un valore di verità non estensionale, la sua opera è suscettibile dei predicati espressivi e artistici, che Danto intende applicabili solo alle opere d’arte. Se l’*aboutness* artistica fosse sempre una *mimesis* estensionale come vorrebbe Platone, tutte le rappresentazioni sarebbero valutabili come copie fedeli più o meno riuscite, e quelle artistiche sarebbero incapaci di essere descritte da predicati artistici. Tuttavia, è proprio la suscettibilità a questi predicati, permessa dalla struttura metaforica del contenuto, a rendere artistiche le rappresentazioni. L’*aboutness* è il fondamento ontologico e meta-teorico; la *mimesis*, solo quando intesa nella sua intensionalità, è una possibile realizzazione dell’*aboutness* nelle opere d’arte. In questo contesto intensionale, andrà cercata la modalità specifica di esistenza delle opere come distinte dalle altre rappresentazioni, espresse linguisticamente, che hanno l’*aboutness* come fondamento (descrizione, denotazione, diagrammi, grafici e via seguendo). Lungo il capitolo ci occuperemo quindi di comprendere tutte le caratteristiche che rendono unica una possibile *aboutness* artistica dopo il suo fondamento ontologico, a partire dalla sua necessaria collocazione nella storia dell’arte fino alla necessità di strutturarne metaforicamente il contenuto. È quindi grazie alle possibilità aperte dall’intensionalità che le opere saranno,

⁸² Possono essere tradotte con ‘senso’ e ‘riferimento’ di un termine. Quando applicati a nomi propri e descrizioni definite indicano il riferimento di quel nome o descrizione nel mondo reale e il modo in cui tale riferimento può essere presentato (senso), il modo di darsi di ciò che è designato. Ad esempio: Espero e Fosforo sono entrambe Venere, sono la stessa identica cosa, hanno lo stesso riferimento, ma siccome si presentano in modo diverso come ‘la stella del mattino’ e ‘la stella della sera’ hanno un diverso senso. *Sinn* e *Bedeutung* si applicano anche agli enunciati indicando rispettivamente il pensiero espresso da esso e il valore di verità dell’enunciato.

infine, suscettibili di predicati artistici. Per ora, ci limitiamo a notare che l'espressione 'l'opera è a-proposito-di qualcosa' indica, quindi, non solo che non possiamo avere opere che vengono esposte dicendo di non dire nulla, ma anche una specifica relazione tra le cose, il cui valore di verità sta nel fatto che le cose rappresentate potrebbero essere altrimenti. Non c'è necessità nel rappresentare un certo tipo contenuto, ma c'è necessità nell'essere a proposito di qualcosa nel senso descritto, c'è necessità di una proprietà proiettiva⁸³, necessità di essere a proposito del mondo proprio perché la rappresentazione artistica, in quanto rappresentazione, è a proposito del mondo come anche le rappresentazioni non artistiche. Le opere, sino ad oggi, hanno spesso adottato la somiglianza come criterio, senza la consapevolezza che il loro somigliare-a era più precisamente un essere-a-proposito-di, quando inteso con un livello di consapevolezza superiore. La storia dell'arte è nata e si è anche conclusa; il pervenire delle opere alla loro definizione principia dall'intenderle come rappresentazioni del mondo, a proposito di esso, non più necessariamente come copia.

Opera, contesto, contenuto, copia

Danto prosegue la caratterizzazione del suolo ontologico entro il quale cercare la specificità della rappresentazione artistica passando a considerare il rapporto tra l'arte e il contesto di creazione delle opere. Emergeranno almeno due conclusioni rilevanti: in primo luogo che gran parte di ciò che costituisce le opere è il loro contesto di creazione e, in secondo luogo, che il loro mero contenuto (la descrizione della immagine fotografica, la struttura formale di un brano musicale e così via) non basta a determinarle come opere. Danto parte da un esempio che ci giunge grazie a Borges, il quale solleva la questione ontologica sulla differenza tra opera e cosa in una veste nuova grazie alla sua opera *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*. In questa opera, Borges immagina di avere due frammenti di opera, uno è il *Don Chisciotte* di Cervantes e l'altro, identico al primo, è scritto da Pierre Menard; la questione è sul valore ontologico di queste due, se vi sia differenza tra di loro o se siano l'una la copia dell'altra similmente a quanto avviene quando una poesia o uno spartito vengono riprodotti sui supporti che permettono di leggerli. Ebbene, una copia dell'opera di Cervantes e una copia dell'opera di Menard sono, dice Danto, differenti e non si somiglieranno mai come due CD⁸⁴

⁸³ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 89.

⁸⁴ Compact Disc.

musicali; questo avviene perché le opere di Cervantes e Menard sono originariamente differenti e, quindi, le uniche cose che in realtà condividono sono le proprietà rilevabili dall'occhio, la loro forma fisica. La copia di un CD o la stampa di una poesia di qualche tipo sono tutte copie dell'originale che somigliano al loro archetipo in un modo differente rispetto al quale Menard assomiglia a Cervantes nell'opera di Borges. Anche avendo differenti copie dell'opera del secondo, non avremo mai tra loro un *Chisciotte* di Menard, indipendentemente da quanto simili siano tra loro le due opere. Quella di Menard non è infatti una copia, Borges ci dice addirittura che la sua opera è ben più raffinata di quella simile di Cervantes; ciò è possibile perché le due opere sono state scritte in epoche diverse, con intenti differenti e da autori provenienti da diverse nazionalità, condizioni che non sono per Danto accessorie all'opera in sé. Menard, inoltre, conosce bene l'opera di Cervantes: la sua non è una copia volontaria, egli si riferisce e inserisce parti dell'opera spagnola nella sua che risulta quindi costituita ontologicamente dalla relazione con l'opera a cui si ispira. Fa parte dell'opera la volontà di ricrearne un'altra e fa quindi parte di essa anche la relazione con l'originale: per questo Menard non copia Cervantes. Ma allora: l'opera d'arte non è costituita solo dalla sua forma esteriore e «Se il compito è di individuare le opere d'arte, tanto peggio per le proprietà rilevabili dall'occhio»⁸⁵. Bisogna essere cauti nel sostenere che un artista stia copiando un altro artista o stia copiando qualche cosa, perché la copia spesso nasconde qualcosa di più di quello che mostra quando è intesa nel suo contesto di creazione⁸⁶. In questo senso, Danto ricorda Schumann, che copiò un suo stesso tema musicale, ma possiamo ampliare il suo esempio ricordando per esempio che Schubert era abituato, senza porsi problemi di sorta, a riutilizzare alcuni dei suoi temi⁸⁷ o che Bach rielaborò molti dei concerti di Vivaldi. Prendiamo

⁸⁵ *Ivi*, pag. 43.

⁸⁶ Qui Danto riporta anche l'esempio della cravatta di Picasso. Nelson Goodman sostiene che se c'è un'opera copiata da un falso come con la cravatta, la falsità emergerà prima o dopo e l'opera autentica si mostrerà come tale perché dotata di una certa caratteristica che la rende originale e che la copia non possiede; con varie tecnologie disponibili nel tempo, o grazie agli esperti che conoscono lo stile degli autori, la copia verrà sempre scoperta. Danto si dichiara critico verso la soluzione di Goodman: la sua proposta non ci aiuta ancora né nel caso di Borges né nel caso di Picasso a distinguere ontologicamente tra un'opera d'arte, una mera cosa e una copia; addirittura, nel caso della cravatta blu neanche possiamo contare sull'allenamento percettivo che distingue una qualche abilità di un autore rispetto ai falsari, perché la cravatta non ha niente di stilisticamente rilevante. Distinguere ontologicamente un'opera da una mera cosa richiede di riconoscere all'opera d'arte una serie di caratteristiche che sono percepibili anche quando tentiamo di distinguere l'opera dalle sue copie, poiché sembra che ontologicamente essa possieda delle proprietà che le copie, i falsi e gli oggetti non posseggono

⁸⁷ Si può pensare al tema di Rosamunde, che viene preso dall'opera musicata da Schubert e viene inserito nel secondo movimento del quartetto n. 13 in la minore. Il tema è identico, tanto da dare il nome al quartetto intero, ma il significato che assume nel contesto cameristico varia profondamente rispetto al suo contesto originario.

ora il seguente esempio: se oggi qualcuno mettesse delle pietre in un campo, non otterrebbe lo stesso risultato ottenuto a suo tempo con Stonehenge. Facendo una cosa simile oggi, ci si dovrebbe riferire esplicitamente alla Stonehenge già esistente da secoli, rendendo la propria opera ontologicamente dipendente da un altro ente con un significato già determinato e che inevitabilmente lo influenza. Questo non toglierebbe ricchezza alla ipotetica Stonehenge nuova, la quale potrebbe avere qualche significato più che interessante, ma allo stesso tempo la renderebbe differente e originale poiché costruita interamente sulla relazione intrattenuta con essa⁸⁸. Dagli esempi di Borges e Stonehenge deriva che il contesto di creazione delle opere è parte della loro essenza: se ogni opera non includesse il proprio contesto, il modo in cui è stata creata per poter esprimere o dire qualcosa, la storia dell'arte sarebbe una storia di meri oggetti considerati belli solo per caso o per relazione con opere intenzionalmente causate. Non considerare il contesto di creazione vorrebbe dire limitarsi nuovamente alle sole caratteristiche percepibili. Consideriamo un ultimo esempio per notare una cosa aggiuntiva, l'esempio è aggiunto da noi e non è presente nel testo di Danto: una Intelligenza Artificiale (IA) abbastanza avanzata viene istruita con le regole della tonalità e poi viene lasciata libera di creare senza essere però informata con nessun esempio appartenente alla musica fino all'Ottocento; immaginiamo che quella IA crei esattamente una fuga identica a una di quelle di Bach nel *Clavicembalo ben temperato*, supponiamo che ricrei per esempio quella in do minore. In una situazione simile la fuga composta casualmente dall'IA non conterebbe nulla del senso di sicurezza di sé di Bach derivante dalla sua convinzione religiosa che è possibile fornire come interpretazione storico-artistica delle opere strumentali del compositore

In modo simile, Schubert prende il tema del suo *Lied Der Tod und Das Mädchen* e lo inserisce nel quartetto n. 14 in re minore. Anche in questo secondo caso, nel contesto cameristico cambia tutto, perché il tema viene inserito in una struttura ampia a quattro movimenti dove l'ultimo può essere considerato una risposta esistenziale di Schubert al *topos* letterario della morte prematura, risposta assente nel *Lieder*. Schubert morì giovanissimo, prima del suo idolo Beethoven, e diresse molta della propria produzione artistica proprio nella direzione della riflessione sulla morte cercando sempre però di trovare elementi esistenziali di positività come la *philia*; alcuni di questi elementi possono emergere solo da alcune delle riproposizioni dei suoi temi musicali. A questo proposito si veda H. Goldschmidt, *Franz Schubert*, Veb Deutscher Verlag Fur Musik, Leipzig, 1962, ed. it. a cura di Elena Caprotti, Ricordi, Milano, 1995.

⁸⁸ Si potrebbero verificare due situazioni peculiari: un camion di trasporto che rovescia delle pietre e ricrea esattamente Stonehenge in modo del tutto casuale, oppure un artista che crea un'opera con un suo significato e poi scopre di aver ricreato esattamente la composizione di pietre di Stonehenge senza essersene reso conto. Nel primo caso non si tratterebbe per Danto di un'opera e il risultato sarebbe probabilmente valutato come il suo esempio delle macchie di vernice che vengono gettate su una tela e che ricreano per caso un quadro di Rembrandt: si tratterebbe di un miracolo statistico senza un vero contesto di nascita che, invece, è parte del senso dell'opera perché è parte della sua interpretazione. Nel secondo caso è già evidente che l'opera in questione sarebbe diversa da quella di cui scopre di essere copia perché ha sin dalla nascita un significato diverso, non ontologicamente separabile dall'opera, che la costituisce.

tedesco, per Danto questo le renderebbe due opere differenti. Le opere di Bach, come dice Massimo Mila⁸⁹, contengono quella sicurezza di sé che la predestinazione luterana gli aveva permesso di avere. Questa caratteristica trasuda dalle sue opere, è un predicato artistico che le opere di Bach introducono e viene stilisticamente espresso attraverso un perfetto utilizzo del contrappunto. Una IA produrrebbe solo qualcosa di piacevole, privo della possibilità di essere investito di predicati artistici di questo tipo, che vengono rivelati da quelli espressivi, ossia dal modo in cui le opere sono composte, dalle loro caratteristiche strutturali; la fuga prodotta casualmente sarebbe priva di un contesto di nascita su cui poter produrre delle interpretazioni che colgano il legame tra il contenuto dell'opera e la sua espressione attraverso uno stile atto ad esprimerlo metaforicamente. Ecco quello che l'esempio deve chiarire: il contesto interviene nella creazione delle opere permettendo anche di produrre delle interpretazioni che lo colgano, queste interverranno poi eventualmente anche nell'ontologia delle opere successive (si spiegano così le parodie). Tutte le opere sono quindi anche riunibili in una storia dell'arte, una narrazione della loro evoluzione che mostra come i vari meri oggetti siano stati, di volta in volta, trasfigurati in opere d'arte dagli artisti. Alcune opere sono possibili solo in determinati periodi storici, come è accaduto con il *Brillo Box*, situato dopo la fine della storia dell'arte stessa⁹⁰.

Il contesto fa parte dell'opera, ma il suo solo contenuto non basta per determinarla, perché deve essere anche intenzionalmente causata. Immaginiamo che una fotografia ritragga il *World Trade Center* e che accanto a quella fotografia, causata dalla luce entrante nell'obiettivo della macchina fotografica, ci sia un pezzetto di carta fotografica che, investito da luce proveniente dalla stanza, finisce per riprodurre anch'esso un'immagine identica al *World Trade Center*, senza però essere stata causata allo stesso modo. È anch'essa una fotografia che lo ritrae? Oppure, come sembra suggerire Danto, della sua ontologia fa parte anche la sua condizione di nascita? Il contenuto dell'opera non è sufficiente a determinare la sua essenza, poiché serve anche che quel contenuto sia adeguatamente causato. Pensiamo, per rendere chiaro il concetto, al seguente esempio fornito da Wittgenstein: si immagini di entrare in una caverna utilizzata come casa da una tribù fuori dalla civiltà e di vedere scritte

⁸⁹ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1963.

⁹⁰ Danto riporta anche un esempio di un'opera di un tempo che allora fu considerata un mero sfoggio tecnico e che invece oggi sarebbe probabilmente esposta; si tratta dell'opera delle linee descritta da Plinio, nella quale ci sono tre linee una dentro l'altra disegnate a mano libera da tre persone diverse.

delle equazioni sulle pareti; quelle equazioni sono però utilizzate come mere decorazioni, come simboli decorativi per adornare il luogo. Da esse, perciò, non si può trarre un significato matematico o fisico se quella specifica tribù non le utilizza scientificamente, in altre parole: il significato di quelle equazioni deriva sia dal loro contenuto, sia dalla funzione che il linguaggio da esse costituito ricopre nella forma di vita di appartenenza, dal modo in cui sono causate. In questo senso la cravatta di Picasso è anche in riferimento polemico alla *action painting*, poiché così funziona il mondo dell'arte nel quale l'opera è inserita. Così, i falsi e le opere che casualmente riproducono altre opere non possono essere opere come le altre, perché non incorporano parte di ciò che rende opera un'opera: diventa arte una cosa che incorpora in sé una definizione di sé come opera d'arte; in quanto tale, deve avere un contenuto causato in modo intenzionale e non casuale. Essere intenzionalmente causata come opera significa contenere una definizione di sé come opera d'arte, che viene proposta all'*artworld* sotto forma di *statement*⁹¹. Ciascuna opera è sempre, quindi, una definizione di arte, uno *statement*, e la storia dell'arte è la storia di come le opere hanno espresso il contenuto attraverso definizioni di arte sempre differenti. Questa storia verrà esposta nel terzo capitolo. Riassumendo: l'opera d'arte è dunque da cercare tra le rappresentazioni a-proposito-di qualcosa che includono il proprio contesto storico-artistico di creazione, venendo intenzionalmente causate come opere; questo le pone anche nella condizione di essere inserite in una storia dell'arte formata da altre rappresentazioni simili.

Filosofia e opera d'arte

Se ciò è vero, se le opere incorporano una definizione di arte, allora dovranno essere in qualche misura relazionate all'ambito filosofico che si occupa in generale di definire le cose. Danto è interessato a questa relazione perché la intende come simmetrica: anche l'arte ci può dire qualcosa della filosofia, anche se non tutto quello che riguarda la prima riguarda anche la seconda e viceversa. Questo, egli dice, è anche il motivo per cui affrontare le tesi di un filosofo che parla di arte significa anzitutto comprendere un insieme di questioni epistemologiche e ontologiche che vanno al di là delle sole considerazioni sulle caratteristiche

⁹¹ È la riproposizione degli *statements* di *Artworks and real things*.

estetiche e, per questo, il pubblico preferisce spesso limitarsi a passeggiare nei musei. Il rapporto in questione non è rimasto uguale lungo tutta la storia dell'arte:

le cose potrebbero essere rimaste così se l'arte non si fosse evoluta in modo tale che la questione filosofica relativa al suo statuto non fosse diventata quasi l'essenza dell'arte stessa, cosicché la filosofia dell'arte, invece di restare al di fuori del proprio oggetto e di rivolgersi ad esso da una prospettiva estranea ed esterna, si è trasformata nell'articolazione delle energie interne del proprio oggetto⁹².

Il cambiamento rispetto al passato che interessa a Danto riguarda l'ingresso della definizione di arte nell'opera stessa: ogni opera è anche una definizione di arte, uno *statement* a proposito di sé in quanto opera, che permette di distinguerla dalle mere cose che ne sono prive. Anche *La trasfigurazione del banale* contiene una definizione di opera, ma nessuna galleria artistica espone il libro di Danto; la definizione non è infatti da sola sufficiente a rendere qualcosa un'opera d'arte, ma è comunque parte della meta-teoria dantiana.

Danto inizia discutendo alcune tesi filosofiche dei suoi predecessori, in particolare si occupa di alcune tesi che Morris Weitz trae dalla filosofia di Wittgenstein: una definizione di arte non esiste, non è possibile darla e non è nemmeno necessario che ci sia; tra le opere d'arte al massimo è possibile individuare delle somiglianze di famiglia ma mai delle vere e proprie comunanze, tanto da poter arrivare ad ottenere una classe di enti definita. Esistono quasi sempre infatti delle caratteristiche che accomunano tutta la produzione artistica di un'epoca ma questo non significa che esista anche una definizione. Pensiamo al concetto di stile per Charles Rosen⁹³: esiste lo stile di un'epoca e lo stile di un autore dove il secondo è un idioletto del primo, un particolare modo di utilizzare le coordinate stilistiche del proprio tempo che sono sempre contestualizzate entro una storia dell'arte. Weitz direbbe che la somiglianza stilistica tra le opere di un'epoca non ci permette di darne una definizione, perché in realtà la grammatica stessa della parola 'arte' impone che sia un concetto aperto. Pensiamo, per esempio, a Mozart: il compositore austriaco ha un modo di comporre iconico, inconfondibile e diverso da quello d'epoca dei suoi contemporanei, ma esistono opere di Mozart che non

⁹² Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 68.

⁹³ Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Norton, seconda edizione ampliata del 1997, ed. it. a cura di Riccardo Bianchini e Gaia Varon, *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Adelphi, Milano, 1997.

sembrano affatto sue. È il caso della *suite* incompleta in do maggiore K.399: in essa si notano tutte le caratteristiche proprie di uno stile barocco, il che sembra strano perché il compositore era solito affidarsi a delle soluzioni compositive galanti e aggraziate, lontane da quelle di autori come Bach o Haendel, che invece sembrano essere gli ispiratori di questa piccola e inusuale composizione. Weitz direbbe che questo prova che al massimo tra le opere, anche tra quelle di uno stesso autore, ci sono solo somiglianze di famiglia; una definizione non esiste perché lascia sempre fuori qualcosa e sarebbe perciò opportuno abbandonare l'idea della sua ricerca per non chiudere l'ambito artistico a future espansioni. Danto sostiene, al contrario, che una definizione sia possibile a patto di abbandonare, però, anche il concetto di somiglianza di famiglia. Esiste infatti una componente biologica che accomuna i familiari e li rende percettivamente simili; questo tipo di somiglianza induce, se utilizzato con le opere, a cercare qualcosa di percettivamente comune, mentre Danto ripete che la definizione è possibile solo a patto di rivolgersi alla teoria. Per aiutarsi nel ragionamento, egli riporta un esperimento mentale di William Kennick: si immagini un magazzino molto grande riempito di oggetti di vario genere come barche, quadri, case, statue, vasi, libri, spartiti, fiori e via dicendo; si immagini, inoltre, che venga chiesto a qualcuno di entrare nel magazzino e portare fuori tutte le opere d'arte che sono contenute al suo interno. Il problema qui è uguale quello dantiano di identificare che cosa sia un'opera d'arte. Probabilmente, dice Kennick, l'individuo riuscirà nel proprio intento con un certo grado di precisione, ma nel farlo non sarà affatto sicuro del criterio che ha adottato; non saprà, probabilmente, cosa lo ha aiutato a distinguere logicamente le opere dalle cose comuni e non è nemmeno detto che egli sia riuscito a individuarle tutte. Danto integra l'esperimento mentale proponendo di immaginare un secondo magazzino identico al primo, tranne per il fatto che al suo interno le opere d'arte sono stavolta le cose che non lo erano in quello di Kennick e viceversa. Se chiediamo allo stesso individuo di entrare nel magazzino invertito e di fare ciò che ha fatto nel primo, diventa evidente, per Danto, che non è possibile basare una definizione di arte su ciò che può essere percepito; l'individuo si troverà infatti confuso e non riuscirà a portare a termine il suo compito. Per Kennick una definizione di arte è come la definizione di tempo per Agostino: chiunque sa cosa sia l'arte, ma quando viene chiesto di definirla esaustivamente, con caratteristiche necessarie e sufficienti, la certezza svanisce. Per Danto, invece, è impossibile sostenere che una teoria artistica che mostra la definizione di arte non avrebbe aiutato l'individuo a scegliere tra gli oggetti, se si intende la teoria nel modo che egli ha in mente. Si

immagini che l'individuo si metta a perlustrare i magazzini per cercare le cose che sono intenzionalmente causate come opere, che sono a proposito di qualcosa, che hanno struttura metaforica e via dicendo: secondo Danto, egli sarebbe in questo modo in grado di passare da un magazzino all'altro distinguendo perfettamente tutte le opere, a patto di conoscere però un bel po' di storia dell'arte. La definizione di Danto indica che l'opera è tale anzitutto quando soddisfa una relazione con qualcos'altro, così come qualcuno si definisce padre quando ha un figlio, questa relazione permette di individuare le opere con esattezza; Weitz, Kennick e i wittgensteiniani stanno solo cercando dal punto di vista sbagliato. Prendiamo un altro esempio. Un bambino deve imparare a capire chi siano i suoi zii, ma inizialmente ne è capace solo enumerandoli; ad un certo punto comincia a notare, però, le somiglianze di famiglia e grazie a questa intuizione riesce a riconoscere uno zio perduto da tempo. Danto dice che questo non assicura che egli abbia padroneggiato il concetto di zio. Si può infatti pensare che sua nonna sposi un uomo di una etnia differente e che il loro figlio, suo zio a tutti gli effetti, rimanga fuori dalla sua capacità di riconoscere per somiglianze di famiglia, basate anche sulla componente biologica. Il bambino dovrà rendersi conto che con 'zio' egli intende un certo atteggiamento, una relazione nei suoi confronti, un insieme di comportamenti che stanno insieme alla parentela biologica. 'Zio' è una relazione complessa tra individui che a loro volta hanno relazioni complesse tra di loro e che si rispecchiano a livello istituzionale (lo zio è anche legalmente uno zio). Una cosa simile avviene per le opere d'arte: le opere sono enti in relazione complessa con altro, ma sono prima di tutto a proposito di qualcosa e causate intenzionalmente come tali; conoscere questo e altri elementi meta-teorici permette di individuarle con certezza. Prima ancora di godere di esse come oggetti estetici interviene per Danto questa consapevolezza cognitiva che fa parte della loro ontologia, essere individuate come opere attraverso la meta-teoria è il primo passo per essere fruiti; senza questa consapevolezza le opere restano cose e sono indistinguibili nei magazzini. In questo modo, Danto ha delimitato la direzione che dovrà assumere: ci sono stati dei periodi storici dove la mancanza di determinate caratteristiche stilistiche avrebbe probabilmente revocato lo *status* di opera a qualche cosa, esiste però in realtà una definizione di opera che aiuta a distinguere con precisione ora che la storia dell'arte la ha finalmente compresa.

Resta da capire cosa l'arte dica della filosofia. L'idea di Danto è che il concetto di realtà sia mutato e di conseguenza sia mutato anche quello di opera d'arte visto che l'*aboutness*

impone che sia a proposito del mondo. L'antichità ha il merito di aver colto in modo giusto la relazione tra le due, «ciò che la rese inadeguata, o angusta, fu solo la supposizione che le rappresentazioni fossero limitate alle strutture imitative»⁹⁴. In un modo simile, dice Danto, anche Wittgenstein nel *Tractatus* riteneva che le proposizioni dovessero essere a proposito della realtà come delle figure che ritraggono qualcosa e fu costretto perciò a immaginare il mondo come un insieme di fatti pronti a essere oggetto delle proposizioni. Così come il secondo Wittgenstein rifletteva sulle sue stesse tesi e trovava che la sua filosofia dovesse andare incontro ad un mutamento, arrivando a concludere che le proposizioni possono essere rappresentazionali senza essere figurative, così allo stesso modo nella storia dell'arte si è passati dall'interpretazione della *mimesis* come copia del reale al suo essere intesa come *aboutness*⁹⁵. Per Danto, la distanza tra linguaggio e mondo e tra arte e mondo è simile e l'arte ha il merito di aver contribuito a portare a coscienza filosofica il concetto stesso di realtà, favorendone poi il mutamento. Questo è il legame che unisce arte e filosofia: in entrambe esiste una distanza con il mondo e in entrambe esiste una modalità di riferirsi a questo mondo in modo tale da rappresentarlo e da dire qualcosa di esso; le opere hanno permesso nel corso dei secoli di mutare il modo in cui interpretiamo il mondo al pari di quanto ha fatto la filosofia. Come dice Hegel: l'arte sta nel regno dello Spirito insieme alla filosofia e quello che manca da fare ora a Danto è mostrare la sua modalità specifica di rappresentare. Abbiamo introdotto l'esperimento mentale dei magazzini per mostrare che un'opera è tale se è in relazione con

⁹⁴ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 100.

⁹⁵ Secondo alcuni interpreti, la distinzione tra un primo e un secondo Wittgenstein sembra curiosamente riflettersi anche su alcune delle sue convinzioni in campo artistico, così sostiene ad esempio Béla Szabados in *Wittgenstein and musical formalism* (Bela Szabados, *Wittgenstein and musical formalism*, in *Philosophy*, Vol. 81, N. 318, pag. 649-658, Cambridge University Press, 2006). È noto che Wittgenstein fosse clarinetista e che suo fratello fosse un importante pianista, tanto che Ravel scrisse per lui un concerto per pianoforte che utilizza solo la mano sinistra visto che la guerra si era tristemente presa la destra. Nel periodo del *Tractatus*, Wittgenstein sembrava propendere per una interpretazione formalistica della musica sulla scia de *Il bello musicale* di Hanslick, il quale interpretava la musica come un chiaro movimento di forme esemplificato dalla musica di Brahms, che il critico opponeva a quella di Wagner, aspramente criticata. Nell'ascolto di queste forme sarebbe necessario astrarre da qualsiasi emozione e cogliere con l'intelletto la costruzione del brano musicale, per poter infine comprenderne il significato. Il significato, quindi, è da ricercare interamente al suo interno, come perfetta spiegazione strutturale di esso, più o meno come Shenker soleva svolgere le proprie analisi, ancora oggi in uso presso i conservatori. In un modo simile, le proposizioni del *Tractatus* hanno strutturalmente una forma logica che esibiscono e che può essere compresa senza essere rappresentata dalle proposizioni stesse. Dopo il *Tractatus*, Wittgenstein sembra abbandonare questa convinzione: nella filosofia delle *Ricerche* comprendere una proposizione diventa un processo simile al comprendere un tema musicale e il filosofo sostiene che la comprensione dell'una getti luce sulla comprensione dell'altra; la comprensione della proposizione, come del tema, non ha più a che vedere con la forma logica, ha al contrario a che fare con la conoscenza di una regola. Danto probabilmente direbbe che è evidente che questo conferma la sua teoria sulla vicinanza tra filosofia e arte.

altre cose in un modo specifico, ma abbiamo anche detto che un'opera è a proposito di qualcosa e lo è in un modo che lo differenzia dalle altre cose. Che l'opera sia in relazione con altro, a proposito di qualcosa, intenzionalmente causata e inserita in una storia dell'arte è necessario, ma le caratteristiche che delineano uno spazio entro il quale le opere possono esistere non mostrano ancora il modo specifico della loro esistenza. Per chiarirlo Danto si domanda se la risposta estetica di fronte alle opere debba giocare qualche ruolo.

Estetica e filosofia dell'arte

Di fronte a oggetti identici, un'opera d'arte e una mera cosa, le nostre risposte estetiche cambierebbero? Per Danto la risposta a questa domanda è un deciso 'sì'. Egli ritiene di dover identificare in che modo la risposta estetica sia cognitiva, o sia comunque fortemente dipendente dall'ambito cognitivo, in modo da giustificare la propria tesi: prima di apprezzare un'opera dobbiamo sapere che lo è. La conseguenza sarà, però, una certa raffinatezza insita nel concetto di 'apprezzamento estetico', che lo renderà diversa dal piacevole, dal bello e dal sublime. La tesi di Danto è la seguente: la filosofia dell'arte si occupa di definire che cosa sia un'opera d'arte e deve per questo restare separata dalle considerazioni estetiche, vale a dire dagli aspetti che pertengono alla sua percezione attraverso i sensi. In caso contrario si genera una circolarità nella definizione. Se, infatti, un'opera è diversa dalle cose solo perché causa apprezzamento estetico, non si esce mai da una tautologia: l'opera è tale perché apprezzata esteticamente, ma l'apprezzamento deriva in realtà solo dalle opere e non dalle mere cose non causate intenzionalmente; di conseguenza, sostenere che l'opera è tale perché causa apprezzamento estetico è come dire che l'opera è definita dal fatto di essere un'opera. La circolarità si genera per Danto perché è impossibile apprezzare un'opera senza prima sapere che non è una mera cosa, non è possibile quindi separare il piacere estetico dalla consapevolezza teorica dell'ente; solo perché l'opera è stata cognitivamente distinta dalla cosa è possibile, come conseguenza, apprezzarla esteticamente e quindi applicare il tipo di risposta richiesto. Se così non fosse, potrebbe darsi il caso in cui è possibile ritenere bello il famoso gruppo di cadaveri reale allo stesso modo in cui viene apprezzato quando è rappresentato in un'opera. No: per Danto prima viene l'opera d'arte e solo dopo il suo apprezzamento peculiare, prima viene lo spazio ontologico di costruzione dell'opera e dopo la possibilità che essa sia apprezzabile esteticamente. Si noterà che quello che Danto intende

con 'apprezzamento estetico' non è allora disgiungibile dalle riflessioni meta-teoriche che mostrano l'opera come avente un tipo peculiare di relazione con il proprio contenuto, il quale viene espresso intenzionalmente, in modo metaforico e, soprattutto, si relaziona ad una storia dell'arte costituita da un susseguirsi di stili differenti. L'opera sta, conseguentemente, in un rapporto con il fruitore tale che l'essere bello o il non essere bello risulta superfluo perché lo *status* di opera non dipende dalle qualità percepibili, dipendendo al contrario da un'interpretazione che deve essere contestualizzata dentro una storia dell'arte; l'apprezzamento interviene solo dopo averla compresa e dopo aver collocato l'opera tra quelle presenti prima e dopo di lei. Come conseguenza, l'*artworld* è caratterizzato da un particolare tipo di apprezzamento che dipende dalla natura teorica del suo contenuto e che richiede anche una buona dose di preparazione storico-artistica, contrariamente a quanto avveniva, ad esempio, con Kant⁹⁶. L'estetica oggi darebbe per scontata, secondo Danto, l'intero insieme di problemi sinora discussi. Prendiamo per un momento la tesi espressa da Ted Cohen per cui esistono alcuni oggetti non suscettibili di apprezzamento estetico: una puntina, egli dice, non potrà mai essere un'opera d'arte apprezzabile. Per Danto la tesi è insostenibile. Anzitutto è facilmente immaginabile oggi un'opera composta di una puntina, e questo limita la tesi di Cohen al passato della storia dell'arte; inoltre, oggi le opere non sono più vincolate né dalla somiglianza al reale né dal paradigma espressivo e questo permette loro di essere composte da qualsiasi cosa, tanto da rendere superfluo il concetto tradizionale di bello sino a quando è presente l'interpretazione. Apprendere che un oggetto è un'opera d'arte significa prestare attenzione a determinate qualità che non sono presenti nella sua controparte non trasfigurata. L'atteggiamento estetico vero e proprio, il senso estetico, si attiva nel notare quello che l'occhio non vede ma che appartiene ontologicamente all'opera distinguendola dalla sua controparte reale. Se è possibile immaginare una qualsiasi opera artistica come avente una componente materiale non artistica (il letto di Oldenburg), è anche possibile che molte di queste opere siano costituite da una parte non trasfigurata già di per sé considerata bella; nonostante questa bellezza, l'apprezzamento estetico dantiano riguarderà comunque qualcos'altro, perché dopo che il *Brillo Box* è entrato nell'*artworld* ci

⁹⁶ Danto realizza il sogno romantico di un mondo di opere a sé stante, con le proprie regole, separato dalla vita quotidiana ma compie l'errore di separare l'arte dalla cultura. Si veda il capitolo seguente per questa critica.

siamo immessi in un periodo definibile post-storico, situato dopo la fine della storia dell'arte, nel quale la bellezza ha lasciato il posto alla comprensione dell'interpretazione.

Non è che l'estetica sia irrilevante per l'arte, ma affinché l'estetica abbia un qualche rilievo è necessario che la relazione tra l'opera e la sua controparte materiale sia stata colta nel modo giusto, e benché vi possa essere un senso estetico innato, l'apparato cognitivo richiesto affinché quel senso entri in gioco non può essere considerato esso stesso innato⁹⁷.

Danto suggerisce che l'esperienza estetica si debba in un certo senso 'attivare', deve intervenire una volta che l'opera sia stata colta attraverso l'interpretazione ed è perciò un'esperienza raffinata non comparabile al già menzionato 'libero gioco' di Kant, che negava la possibilità dell'intervento del concetto. Dunque: l'opera non è tale perché causa apprezzamento estetico, è tale, al contrario, perché dice qualche cosa nel senso di essere-a-proposito-di, perché è inserita in una storia dell'arte e si riferisce a essa essendo situata in un certo modo tra le opere prima e dopo di lei, perché è dotata di inibitori di credenza come la cornice e il sipario che ci fanno capire che siamo di fronte a una rappresentazione e ci permette di trarne piacere, perché è dotata di una certa interpretazione e via seguendo; solo in seguito a queste cose è possibile apprezzarla e la definizione non dipende quindi dalla risposta estetica. Anche il bello è cambiato nel corso dei secoli e oggi va assistito da una teoria filosofica, va mediato dall'esperienza cognitiva, perché non è più per noi dotato di un significato immediatamente accessibile. Come conseguenza, le opere di oggi non sarebbero potute esistere un tempo, come nel caso dei dipinti di Lichtenstein che sono ricchi dal punto di vista delle teorie dell'arte: ne sollevano alcune, ne respingono altre e possono essere colti interamente solo se visti dall'interno di questa loro ricchezza. Ogni opera è anche una dichiarazione a proposito dell'arte stessa e la storia dell'arte può essere reinterpretata come l'emergere di questa consapevolezza⁹⁸. Danto sta cercando di mostrare che dopo il *Brillo Box* c'è stato un cambiamento storico, un mutamento epocale: oggi la creazione di opere avviene indipendentemente dalla *Imitation theory* e dalla *Reality theory* e il bello tradizionale sembra dover lasciare il posto ad un altro tipo di apprezzamento più filosofico, come se il bello fosse superfluo e l'apprezzamento estetico richiesto fosse accessibile solo a coloro che possono comprendere le teorie dell'*artworld*. È l'interpretazione dell'opera, intesa non nel senso

⁹⁷ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 130.

⁹⁸ Si veda il capitolo seguente.

dell'ermeneutica ma nel senso più semplice di spiegazione e teoria su di essa, la responsabile dell'identificazione artistica: «L'interpretazione consiste nel determinare la relazione tra un'opera d'arte e la sua controparte materiale»⁹⁹. Ma allora, il discorso si deve spostare su di essa.

Interpretazione e identificazione

Ne *La caduta di Icaro* di Bruegel è possibile osservare delle gambe che spuntano dall'acqua in un punto leggermente distante dal centro del quadro; se quelle gambe sono di Icaro stesso l'intera raffigurazione ne risente, l'intera struttura cambia. Bruegel, probabilmente, ha voluto lasciare questo dettaglio fuori dal centro del quadro in modo che fosse facilmente trascurabile, cosicché colui che vede il quadro possa attuare la ricerca delle gambe di Icaro come indicatogli dal titolo e possa trovarle solo dopo una breve ricerca. Se il dipinto si intitolasse *Paesaggio n.12*, potremmo ipotizzare che di Icaro non ci sia proprio traccia e che il titolo sia solo una crudeltà perché ignora il fatto che un paesano sta annegando. Si potrebbero costruire altre interpretazioni, e ce ne sono state già molte entro la storia dell'arte; ognuna di esse porta a vedere diversamente il dipinto e a costituirlo in modo differente da come sarebbe stato altrimenti. «Rispondere a un dipinto è un'attività complementare alla sua creazione¹⁰⁰» e il titolo che abbiamo menzionato è uno dei responsabili di questa necessità. «Interpretare un'opera significa offrire una teoria su ciò a proposito di cui l'opera è, quindi sul suo soggetto»¹⁰¹, in un modo che risulti, però, ampiamente giustificato e non idiosincratico, altrimenti l'opera perde totalmente di valore¹⁰². Questo è uno dei significati di 'teoria' del saggio del 1964 che viene ora esteso: un'opera consiste nell'interpretazione che ne viene data, deve essere sempre presentata con una teoria su di sé, tantoché immaginarla priva di spiegazione è paragonabile alla vista delle lettere scritte su una pagina di un libro prima di saper leggere. Questo è anche il significato dell'esperimento mentale dei due pittori ai quali viene richiesto di dipingere gli affreschi nella biblioteca di scienze; in quel caso è particolarmente evidente che l'opera è interamente formata dalla propria interpretazione.

⁹⁹ *Ivi*, pag. 137.

¹⁰⁰ *Ivi*, pag. 144.

¹⁰¹ *Ivi*, pag. 145.

¹⁰² In *The artworld revisited* Danto parla di critica d'arte inferenziale richiamandosi alla formulazione che ne dà Michael Baxandall.

Quest'ultima è come un battesimo, perché sancisce l'ingresso dell'opera in una nuova comunità; il momento dell'interpretazione è il momento dell'ingresso nell'*artworld*. Nel 1964 si era parlato di un certo uso del verbo essere: esiste un modo di riferirsi alle cose che le identifica come opere d'arte, esiste un 'è' dell'identificazione artistica; è chiaro, ora, che questa identificazione deve dipendere da ciò che abbiamo chiamato interpretazione, la quale è la responsabile della trasfigurazione dell'opera che diviene arte sollevandosi dal mondo delle mere cose. È in questo modo che J è riuscito a esporre lo specchio o a farsi riconoscere il quadrato rosso come opera d'arte: non tanto sottraendo la propria opera alle caratteristiche che la accomunano alle altre (*Senza titolo*, a proposito di nulla), ma presentando al contrario la propria opera direttamente come opera ispirata a quella di Duchamp, intenzionalmente causata e dotata di interpretazione; solo così Danto ha potuto accettare il suo quadrato rosso dentro la galleria, mentre non poteva accettarlo in precedenza perché J stava insistendo sul volerla inserire solo perché uguale alle altre. Prima di presentarla come opera, egli stava, in realtà, solo tentando di forzare l'identificazione delle opere con la sua, restando sul piano delle caratteristiche percettive. Questo è impossibile a livello ontologico, perché le opere della galleria erano tutte arricchite da qualcosa che J stava tentando invece di sottrarre (o di rendere in modo molto banale), producendo un'opera vuota. Non è possibile, tuttavia, intendere questa interpretazione senza riferirsi ai capitoli precedenti, nella misura in cui per essere identificata artisticamente un'opera deve prima essere a proposito di qualcosa, essere intenzionalmente causata e via seguendo, ripercorrendo le tappe che fino a qui abbiamo intanto elaborato. L'interpretazione fa parte dell'ontologia dell'opera d'arte, rinnovandola e rendendola differente ogniqualvolta l'opera venga investita di una teoria che ne mostra qualche aspetto; nonostante questo, ci sono delle limitazioni: i limiti dell'interpretazione sono, per certi versi, i limiti della conoscenza. Per esempio: un bambino può giocare con un bastone stabilendo di volta in volta che il bastone deve essere una determinata cosa come un treno, un cavallo, una spada. Se questo bambino, durante il gioco, dovesse utilizzare il bastone fingendo che sia un cavallo e dovesse allo stesso tempo esclamare 'ciuff-ciuff', egli non avrebbe, probabilmente, compreso che i treni non sono cavalli e il limite della sua interpretazione fantasiosa del bastone potrebbe essere imputabile semplicemente a una mancata conoscenza. Inoltre: si può far finta che qualcosa, come il bastone, sia qualcos'altro, come il cavallo, solo se il bastone non è effettivamente il cavallo; la finzione può intervenire quando è noto che sia tale, quando è incluso in essa che sia finzione, poiché nei suoi confronti

abbiamo già un atteggiamento cognitivo adeguato al fatto che non sia reale. Similmente, nelle opere d'arte l'interpretazione è governata sia dalle conoscenze che l'artista possiede sia dalle conoscenze che possiede chi interpreta l'arte; così, per esempio, l'interpretazione della linea newtoniana di uno dei due pittori dentro la biblioteca di scienze è determinata dalla sua conoscenza di Newton. Se l'opera è in gran parte la sua interpretazione, «la questione di quando una cosa è un'opera d'arte è identica alla questione di quando un'interpretazione di una cosa è un'interpretazione *artistica*»¹⁰³. È necessario compiere questo passo verso ciò che rende uniche le rappresentazioni artistiche, verso ciò che rende, in via definitiva, artistica una interpretazione.

Opere d'arte e mere rappresentazioni

Il compito è quello di trovare due rappresentazioni simili, delle quali solo una è artistica. Prendiamo un esempio tratto da Goodman: immaginiamo la linea che si vede su un elettrocardiogramma e la linea che rappresenta il contorno del monte Fujiyama, immaginiamo anche che le due siano indiscernibili; una è considerata uno strumento medico, l'altra può essere considerata per Goodman un'opera d'arte. Danto modifica ulteriormente il disegno, dicendo che possiamo sostituire l'elettrocardiogramma con un grafico che rappresenta le pendenze del monte e che non viene, quindi, considerato opera d'arte, in quanto strumento geologico e geografico. Goodman osserva che nel grafico si hanno alcune caratteristiche rilevanti come le ascisse e le ordinate e che solo quelle servono a realizzare la funzione per cui il grafico esiste; queste caratteristiche differiscono da quelle rilevanti nell'opera: se nel grafico contano le ascisse e le ordinate, nell'opera contano invece la dimensione, lo spessore della linea, il contrasto con lo sfondo, la qualità della carta e altre cose ancora. Danto modifica di nuovo l'esperimento: è possibile addirittura immaginare un'opera composta da una controparte materiale che riproduce nella sua interezza il grafico, compreso il supporto di carta con il sistema di riferimento cartesiano. Da ciò risulta evidente che quel che comprende Goodman è in realtà la differenza tra due tipi di stile e non tra opera e cosa. L'esperimento mentale appena menzionato lo dimostra, perché è facilmente immaginabile un'opera simile con qualche interpretazione. Lo spessore della linea, il rapporto

¹⁰³ *Ivi*, pag. 164.

con lo sfondo e le altre caratteristiche sono tutte qualità proprie dell'autore che ha disegnato l'opera, ma non sono quello che la distingue dal grafico; sono, eventualmente, quello che distingue quell'opera da un'opera simile di un autore che si avvale di un differente stile. Questo, però, ci mostra la direzione nella quale insistere: non dobbiamo cercare la differenza nel contenuto e nemmeno in come l'opera appare all'occhio.

Truman Capote scrisse *A sangue freddo*, inventandosi un nuovo sottogenere letterario. La differenza tra il suo e un romanzo tradizionale è che Capote utilizza il metodo della relazione giudiziaria per tentare di capire chi sia il colpevole del delitto descritto dalla sua storia. Di conseguenza, il suo è un romanzo non di finzione, che fonda un sottogenere del giallo classico. Prendiamo Capote come ispirazione e immaginiamo una storia non di finzione che utilizza uno stile simile: M, il nostro scrittore, utilizza tutti i canoni espressivi dell'articolo di giornale per raccontare la vicenda di un uomo morto suicida dopo aver ucciso sia il proprietario di una stazione di servizio sia alcuni clienti. M non si limita a copiare il linguaggio utilizzato dai giornalisti, egli impagina anche il suo testo su delle colonne e lo pubblica così come sarebbe pubblicato da un giornale. Il caso vuole che nello stesso periodo della pubblicazione avvenga nella realtà esattamente quello che M ha descritto e che un giornalista di un giornale locale, il *Newsday*, pubblichi la stessa storia scritta esattamente nello stesso modo. Cosa rende una delle due un'opera d'arte? Secondo Danto «La storia non di finzione usa la forma giornalistica per affermare qualcosa. La storia giornalistica, invece, usa quella forma perché le storie giornalistiche sono fatte così; usandola, l'autore non vuole affermare nulla di specifico»¹⁰⁴. Un'opera d'arte è insieme tutto quello che abbiamo descritto sinora e, in più, è anche un modo particolare di esprimere i propri contenuti; l'*aboutness* assume nell'opera una forma espressiva interamente voluta dall'autore per affermare qualcosa a proposito di sé come forma espressiva. Vista la libertà espressiva raggiunta oggi dopo Warhol, è anche chiaro quanto una precisa scelta pesi così tanto per il significato dell'opera: di fronte a così tante possibilità, l'autore ha scelto proprio quelle e con quelle intende dire qualcosa in un certo modo. Nelle controparti materiali questo non sembra avvenire, poiché sono interamente immerse in una prassi non riflessiva che possiamo immaginare propria della quotidianità: un martello o un frigorifero tendono, nelle rappresentazioni che ci facciamo, a non essere associati a uno stile artistico riferito a una storia dell'arte. Per ogni rappresentazione che non

¹⁰⁴ Ivi, pag. 177.

è un'opera d'arte, si può trovare una rappresentazione identica che lo è: «la differenza tra le due risiede che nel fatto che l'opera d'arte usa il modo in cui la non-opera d'arte presenta il suo contenuto per affermare qualcosa a proposito del modo in cui quel contenuto viene rappresentato»¹⁰⁵.

C'è un'obiezione da tenere in considerazione prima di proseguire: se le opere contengono una componente autoreferenziale, come possiamo distinguerle da qualsiasi altra rappresentazione autoreferenziale non artistica? L'opera, differentemente dalle rappresentazioni non artistiche, è anzitutto incarnata in un *medium*. È Leonardo da Vinci a fornirne una delle prime definizioni: dipingere è come guardare attraverso una lastra di vetro, quando verrà riprodotto sul vetro il contenuto di quello che si vede allora le due cose saranno indistinguibili e il *medium*, ossia il supporto di vetro, lascerà il posto al proprio contenuto. In modo simile, si può pensare all'orchestra nella buca del teatro o alla musica durante la visione di un film. Dice Danto: se il *medium* in questione fosse sempre invisibile, come dice Leonardo da Vinci, un qualsiasi apprezzamento o una teoria sull'opera sarebbero sempre e solo riferiti al suo contenuto e ignorerebbero qualsiasi influenza del supporto fisico sul risultato. Per esempio: osservando un quadro che ritrae una madonna, qualsiasi predicato attribuito all'opera sarebbe attribuito alla madonna che il *medium* della tela rende esistente. Secondo Danto, però, nella fruizione e nell'interpretazione delle opere avviene qualcosa di fondamentalmente diverso: il *medium* incarna le opere, rendendole sempre *embodied*, contenute dentro un supporto fisico di cui si servono come mezzo espressivo, differenziandosi in questo modo dalle cose reali che non lo fanno. Le opere sono a proposito del mondo solo come interpretazioni *embodied* in degli oggetti, attraverso i quali possono esprimere questa loro *aboutness*, dicendo qualcosa di loro stesse; la rappresentazione artistica è, allora, autoreferenziale e si serve del *medium* per riferirsi a sé. A qualsiasi opera possono essere applicati svariati predicati che Danto definisce 'artistici' e che intervengono dopo che è la cosa è stata trasfigurata in arte; se ragioniamo su di essi, ci possiamo accorgere che il linguaggio proprio dell'arte, quello delle interpretazioni artistiche, sta al linguaggio ordinario così come le opere stanno alle cose reali. È un differente utilizzo del linguaggio, quindi, quello che le opere permettono. La suscettibilità a predicati artistici è ottenuta solo perché ci stiamo riferendo agli enti che il *medium* fa esistere come enti esplicitamente non reali (sono

¹⁰⁵ *Ivi*, pag. 178.

rappresentazioni) e autoriflessivi nei termini sopra specificati. Perciò, non è possibile passare da predicati riferiti all'opera a predicati riferiti a ciò che il *medium* rappresenta: non è possibile sostenere «sono potenti disegni di fiori» e «sono disegni di fiori potenti», insistendo che le due proposizioni dicano la stessa cosa. 'Potenti' come predicato artistico è applicabile ai fiori solo quando sono all'interno di un'opera permessa da un *medium*, non essendo, invece, applicabile agli enti al di fuori dell'opera. Siamo abituati a parlare di fiori in altri modi; un utilizzo di predicati artistici verrebbe, per questo motivo, percepito come un nonsenso. 'Potenti' riferito ai fiori ha senso solo quando i fiori sono rappresentati artisticamente: in un caso è esplicito il riferimento all'opera, nell'altro il riferimento non esiste. Si considerino le statue pensate per essere identiche alla realtà: non appena appaiono come statue, e non come persone in carne ed ossa, i predicati che riteniamo loro attribuibili cambiano. La teoria del *medium* invisibile si mostra nella sua debolezza, perché non spiega né come avviene la rappresentazione artistica né come sia possibile che con le opere utilizziamo dei predicati artistici. Il modo in cui la rappresentazione agisce con i concetti di metafora, espressione e stile, è la chiarificazione dell'uso di questi predicati.

Metafora, espressione e stile

Nella costruzione della teoria sono stati talvolta utilizzati i concetti di stile e di espressione; il concetto di retorica, non ancora menzionato, può fungere da concetto guida per andare più a fondo nella loro comprensione. Il retore si occupa di curare la forma del proprio discorso al fine di convincere il pubblico: più il retore è abile, più probabilità ci saranno che il pubblico sia convinto delle sue parole; questo può avvenire anche con le immagini e un utilizzo virtuoso della retorica in questo senso è osservabile nel *marketing*. La definizione di retorica che interessa a Danto è quella che la intende come mezzo utilizzato per ottenere uno specifico atteggiamento nell'osservatore, che non si otterrebbe con la comunicazione dei fatti in modo più neutrale. Ad esempio: una statua di Napoleone rappresentato come imperatore romano è creata dall'autore per indurre nello spettatore le stesse reazioni che si avrebbero avendo di fronte Cesare o Augusto e l'essere raffigurato in tal modo è, quindi, uno stratagemma retorico del tipo che interessa al filosofo. Questo essere-come retorico ha struttura metaforica, perché anche la metafora mostra qualcosa come qualcos'altro; il suo compito, nelle opere d'arte, è quello di trasfigurare. Napoleone non diventa un contemporaneo di Cesare: egli resta se

stesso, quello che conosciamo con tutte le sue caratteristiche, ma viene contemporaneamente mostrato anche come altro. La metafora come espediente retorico, perciò, trasfigura mostrando sempre un di-più di quello a cui è applicata. Aristotele utilizza un sillogismo incompleto, l'entimema, per riassumere il funzionamento di base della retorica: se il retore deve convincere un pubblico dotato di emozioni con delle situazioni che vuole esporre, è intuibile che in ognuna di esse ci sarà un'emozione che il pubblico sente che dovrebbe provare, e che lo convincerebbe, e ce ne saranno altre che il pubblico sente che non dovrebbe affatto provare e che lo porterebbero a restare distaccato. Pertanto, il buon retore deve sia portare a sentire una determinata emozione sia mostrarla come giustificata per riuscire nel suo intento. Il motivo della scelta dell'entimema è che manca di una premessa o di una conclusione e, perciò, per essere valido deve appoggiarsi ad altro; la retorica strumentalizza questo 'altro' necessario a completare il sillogismo per i suoi scopi. Il trucco sta nel far sì che ciò che manca all'entimema retorico, al ragionamento del retore, sia una premessa considerata all'unanimità ovvia o auto-evidente, in modo tale da indurre nel pubblico la convinzione di star ragionando autonomamente, anche se in realtà il retore ha abilmente orchestrato tutto in precedenza, lasciando di proposito delle lacune. La retorica agisce richiedendo a chi ascolta di completare il discorso, così come l'entimema manca di una premessa e va completato. Retore e pubblico sono co-autori del sillogismo e il secondo si sente partecipe e autore della verità attraverso un gioco di nascondimenti e di oscuramenti che aumenta il valore seduttivo del ragionamento. La struttura metaforica nell'arte agisce in modo simile, nel senso che lo spettatore deve in qualche modo intervenire nella comprensione di essa nell'opera, trovando egli stesso una qualche caratteristica, un termine medio, che funga da chiave di volta per comprendere ciò che l'autore ha voluto mostrare. Comprendere l'opera d'arte è comprendere la struttura metaforica che è sempre presente e che l'opera mette in atto, permettendo di trasfigurare la mera cosa nella quale è incarnata e dotandola, conseguentemente, di un nuovo significato attraverso un'interpretazione che ce la fa percepire in modo peculiare. Il modo proprio della rappresentazione artistica si attiva, perciò, con l'intervento del fruitore¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Questa convinzione verrà parzialmente abbandonata negli scritti successivi, Danto dirà che non è più sicuro che tutta l'arte sia metaforica e che quando pensava a quella caratteristica si riferiva all'arte precedente al *Brillo Box*; si veda l'intervista di Manrica Rotili a Danto contenuta nell'edizione italiana di *Oltre il Brillo Box*.

Ci sono alcune considerazioni da fare e alcune conseguenze da trarre. Anzitutto c'è un limite fondamentale: la metafora, in generale, richiede che il pubblico sia in possesso di determinate informazioni basilari su ciò che viene rappresentato, poiché una domanda o un'aspettativa errata nei confronti dell'opera possono portare ad una totale mancanza di comprensione. Nell'esempio di Napoleone: se il pubblico non lo conosce o non conosce i celebri vestiti militari che spesso portava, è impossibile che possa comprendere la natura della metafora che lo vede impersonare un imperatore romano. Non tutte le opere possono essere comprese, quindi, senza una adeguata preparazione, che talvolta è anche storico-artistica; le opere, infatti, si riferiscono spesso alla storia dell'arte, richiedendo una sua conoscenza estesa per essere colte. In secondo luogo, la finzione dell'opera non si esaurisce con essa: vedere Napoleone come imperatore romano ha un valore di verità valido anche per il personaggio storico reale, vista la sua potenza politica. L'esperienza dell'opera va dunque oltre l'opera quando la metafora viene colta; ma, per esser colta, esige, come sappiamo, un certo livello di conoscenze. In terzo luogo: non è mai possibile sostituire l'opera nella sua interezza con un suo riassunto o resoconto, perché ha sempre un contenuto e una forma strettamente interconnessi, che solo con l'interazione con lo spettatore funzionano a dovere. La metafora deve essere colta in prima persona e non può essere riferita da altri, perché, come nell'entimema, è necessario che sia chi fruisce dell'opera ad agire per coglierla. L'esperienza dell'opera, in questo senso, è identica a quella dell'umorismo: se una freddura viene spiegata ed esplicitata, perde la sua attrattiva e non fa più ridere. In quarto luogo, la metafora singolare di ogni opera è insostituibile: 'gli ribolliva il sangue nelle vene' non è sostituibile con 'il suo sangue venoso raggiunse la temperatura di 100 gradi'; se, da un lato, i due enunciati hanno lo stesso contenuto, nel primo caso la struttura metaforica comunica qualcosa di più rispetto al significato letterale del secondo. Come conseguenza, o la metafora può essere sostituita da un'altra metafora che aggiunge qualcos'altro al contenuto o rimane insostituibile perché comunica un senso in un modo che altrimenti non ci sarebbe. Infine: sicuramente le metafore entrano progressivamente a far parte del linguaggio ordinario, costituendo il senso di molte delle nostre espressioni, ma questo non è sufficiente a sostenere che il linguaggio sia la 'tomba delle metafore defunte', così come non è corretto sostenere che lo sia la storia dell'arte. L'*artworld* è sempre aperto a nuove metafore. Si consideri ora questo: ogni termine ambiguo può essere sostituito con un altro che ha un differente significato, ma che può rientrare nel contesto di ambiguità; le metafore hanno invece un senso insostituibile. Ad

esempio: quando Romeo dice che 'Giulietta è il sole' non intende dire che Giulietta è il corpo di gas incandescente che riscalda il nostro pianeta. Non è nemmeno possibile che lo dica in virtù di un'ambiguità propria del termine 'sole', ipotizzando che includa anche 'Giulietta' entro di sé in qualche modo. Questo è possibile, sostiene Danto, perché le metafore sono intensionali. I contesti intensionali sono tali in virtù del fatto che al loro interno le espressioni coestensive non sono interscambiabili *salva veritate*, perché ogni volta che avviene un mutamento cambia sempre anche il valore di verità; non esiste, infatti, una funzione che associ alle cose una singola estensione. Esiste solo l'intensione come insieme delle estensioni possibili. Sono state formulate numerose teorie che utilizzano il concetto di 'mondo possibile' per spiegare i contesti intensionali. Danto ricorda quelle che sostengono che una qualsiasi proposizione intensionale è vera almeno in un qualsiasi mondo possibile, ossia che esiste almeno un mondo possibile dove tale proposizione, qui non vera, è effettivamente vera. Una proposizione è considerabile intensionale, e non estensionale, in queste teorie perché non prevede il riferimento solo al nostro mondo e fonda invece i valori di verità e falsità sul mondo possibile in cui è inserita; l'intensione è quindi l'insieme dei valori di verità di tutti i mondi. L'efficacia di una teoria simile è quella di mostrare il valore di verità possibile insito nelle proposizioni, ma a Danto interessa riportarla alla fruizione delle opere mostrando solo come viene da noi compresa:

La spiegazione della peculiarità logica dei contesti intensionali è che le parole usate in queste frasi non si riferiscono a ciò cui si riferiscono ordinariamente nel discorso non intensionale. Si riferiscono, piuttosto, alla forma in cui sono rappresentate le cose alle quali tali parole si riferiscono solitamente: nei contesti intensionali le parole includono tra le loro condizioni di verità un riferimento a una rappresentazione¹⁰⁷.

Le opere artistiche hanno un contenuto strutturato in un modo permesso dalle numerose caratteristiche elencate nei capitoli precedenti: l'opera d'arte è possibile solo su un suolo ontologico descritto dall'*aboutness* e, vista la necessità di un contenuto causato intenzionalmente e di una posizione interna ad una storia dell'arte, assume una modalità di espressione definibile metaforica nei limiti in cui struttura un contenuto che si riferisce attraverso un *medium* alla propria forma espressiva e che richiede uno spettatore esperto per essere attivato mediante la produzione di interpretazioni. Con l'*aboutness* artistica avviene la

¹⁰⁷ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit., pag. 221.

creazione di un contesto intensionale tale per cui qualsiasi cosa raffigurata contiene strutturalmente un riferimento alla modalità di rappresentazione ordinaria, non-intensionale della cosa, a sua volta una rappresentazione; questo modo ordinario viene trasfigurato con una dichiarazione sul contenuto attraverso la forma in cui è espresso. La metafora, dunque, è vera o falsa nel senso in cui la sua interpretazione in un certo contesto lo è, 'Giulietta è il sole' non intende sostenere che Giulietta sia automaticamente il sole e sia necessario comportarsi di conseguenza; l'affermazione deve essere interpretata e sarà quindi l'interpretazione del fruitore a essere dotata di un valore di verità permesso dal fatto che la metafora è dotata strutturalmente di alcune caratteristiche che la differenziano da altri veicoli semantici estensionali. In conclusione: la metafora è retorica, come un entimema, e sta a noi rispondere alla sua validità interpretativa. Per questo motivo, diventa ancora più chiaro che la sostituzione e la copia non possono essere opere d'arte: tra i differenti modi di veicolare significati, le opere lo fanno aprendo un contesto differente rispetto a quello ordinario, che include strutturalmente un riferimento al proprio modo di rappresentare, permesso dal suolo ontologico dove nasce. Ogni copia fedele di esse è una copia di questo riferimento, come se fosse a-proposito-di qualcosa che è già a-proposito-di qualcosa. Un buon esempio per riassumere quest'ultimo concetto è la citazione, che include difatti un riferimento esplicito all'originale e una impossibilità di confondersi con esso, pena la caduta dello *status* di citazione.

Considerato questo in merito alla metafora, Danto si chiede cosa sia quindi l'espressione e in che modo si leghi ai concetti di metafora e di stile. Anzitutto bisogna liberarsi dalla convinzione per cui i predicati espressivi coincidano con i predicati emotivi e che dunque l'espressività di un'opera consista nell'esemplificare un'emozione. Questa tesi si basa molte volte su una sorta di 'mentalismo artistico', per cui l'opera riproduce lo stato emotivo che l'autore aveva al momento della sua creazione. Danto critica aspramente questa posizione, perché i predicati emotivi non esauriscono mai l'ampia gamma di predicati espressivi possibili; questi ultimi sono, infatti, anche la descrizione tecnica della modalità con la quale l'autore rende, esprime per l'appunto, il contenuto della propria opera. Ad esempio: la scrittura di un tema musicale in tonalità maggiore, con ritmo di danza, eseguito in un tempo veloce; l'utilizzo della prospettiva per mostrare una precisa angolazione di una scena in un dipinto; la scelta di una posizione per costruire un edificio affinché la luce del sole lo illumini creando dei giochi

di luce durante alcune ore del giorno e via seguendo. Queste cose potranno, quindi, esprimere tristezza, agitazione, calma e altre emozioni attraverso il modo in cui l'autore le ha messe in atto e saranno in seguito valutati artisticamente. I predicati espressivi mostrano qualcosa che l'opera esprime in modo più o meno soddisfacente a seconda di come riesce all'autore; per questo motivo, sono dei predicati a-valutativi, non comportano una valutazione sull'opera perché si limitano a mostrare come e con che efficacia viene espresso un contenuto. Sarà poi quanto viene espresso a essere soggetto di predicati non tanto espressivi ma artistici. L'espressione non coincide, perciò, solo con l'emozione. Al contrario, tra i predicati espressivi troviamo anche quelli emotivi, che contribuiscono a mostrare come il contenuto strutturi il *medium* in cui è incarnato. Ad esempio: si può sostenere senza problemi che un dipinto sia espressione di amicizia, magari perché fatto per un amico in un momento nel quale l'autore aveva quel sentimento in mente, ma da questo non consegue, per Danto, che quel dipinto esprima amicizia; il dipinto è un gesto di amicizia pari a qualsiasi altro gesto non consistente nella produzione di un'opera e la presenza di sentimenti amichevoli non è sufficiente né a creare un'opera né a spiegare esaurientemente come il sentimento viene espresso. L'espressione è, più propriamente, la metafora di cui abbiamo parlato in precedenza: un modo di strutturare il contenuto e proporlo al fruitore, che completerà l'opera con i predicati artistici. Questi ultimi colgono la metafora che le opere mettono in atto e non sono, quindi, per Danto, sovrapponibili a quelli espressivi. Utilizziamo il seguente esempio per riassumere: la sinfonia n. 6 di Tchaikovsky si intitola *Patetica* ed è stata scritta poco prima del suicidio del suo autore; esprime dolore e sconforto e lo fa in modo efficace attraverso una scrittura virtuosa. L'autore morì suicida alcuni giorni dopo la prima esecuzione della sua opera: come dobbiamo intendere, entro la filosofia di Danto, questa coincidenza? C'è relazione tra lo stato emotivo di creazione dell'opera e l'opera? Un'espressione efficace del dolore non coincide, per il filosofo, con la scrittura della sinfonia in un momento di crisi depressiva; al contrario, la sinfonia potrebbe essere considerata un palliativo per la sofferenza di Tchaikovsky. I predicati espressivi riguardano le modalità di espressione dell'autore e lasciano il posto ai predicati artistici. Così la sinfonia potrebbe essere metafora del dolore esistenziale, essendo poi soggetta a predicati artistici. Il dolore che esprime la *Patetica* non è necessariamente lo specifico dolore di Tchaikovsky, non essendo vincolato alla sua situazione di creazione. A Danto sembra, infine, che le proprietà espressive emergano come tali quando le opere vengono colte come strutturalmente metaforiche, quando emerge di che cosa l'opera è a

proposito, la sua *aboutness*. Ad esempio: possiamo dire che la cattedrale di Beauvais esprime verticalità; la verticalità appare qui come predicato espressivo, e non artistico, quando la chiesa appare come metafora dell'ascesa dell'anima, rendendo a quel punto la metafora dell'ascesa il predicato artistico e la verticalità quello espressivo. Oppure: nella sinfonia n. 6 i predicati espressivi si mostrano proprio come tali quando li comprendiamo tesi a esprimere metaforicamente quello che il titolo indica. I predicati artistici, insomma, si chiariscono grazie alla presenza di predicati espressivi e viceversa. L'opera si dà grazie alla sua struttura espressiva costituita dalla metafora e il concetto di espressione può essere per Danto ridotto a quello della struttura metaforica del contenuto. Il modo in cui qualcosa è rappresentato è, infine, in relazione con il soggetto che lo rappresenta in un modo che lo rende unico: lo stile. La parola indica il come della rappresentazione artistica quando essa è vista in relazione al suo autore. La retorica, la metafora e l'espressione riguardano primariamente il rapporto con il pubblico; lo stile riguarda, invece, l'autore ed è ciò che resta quando togliamo il contenuto e lasciamo la forma, nonostante le due cose non siano poi effettivamente separabili. Immaginiamo per un momento che Bach utilizzasse una particolare macchina per produrre le sue fughe, così che chiunque avrebbe potuto utilizzare la stessa macchina per produrre composizioni analoghe: in questo caso il concetto di stile, che è legato alla persona, perderebbe completamente significato, perché sarebbe qualcosa di accessibile a tutti e non sarebbe nulla di collegato al modo di esprimersi peculiare di un'opera; non sarebbe affatto, insomma, qualcosa di introdotto da essa. Replicare una fuga nel suo esatto modo di essere originario significa essere privi di stile, poiché ne viene utilizzato un altro, di qualche altra persona; lo stile, per Danto, è quindi l'uomo con la sua personalità, opposto alla moda, impersonale, che è invece principalmente governata dalla tendenza.

Prima e dopo la fine dell'arte

La giustificazione della teoria

Ripercorrendo la teoria di Danto è possibile notare che uno dei punti sollevati è particolarmente denso di problemi teorici. È possibile avere qualche riserva sull'*aboutness* (come le ha Dickie) e sull'epistemologia sottostante a essa, controbattere all'autore sulla necessità di un contenuto intenzionalmente causato, fermarsi su alcuni dettagli interni ai capitoli o sulla struttura generale della teoria senza intaccare la filosofia dell'autore nel suo insieme. Tuttavia, quando viene menzionato il concetto di 'storia', la situazione cambia radicalmente ed è necessaria una riflessione a se stante. Consapevole di ciò, nel 1986 Danto inizia a riflettere sulla storia dell'arte con la pubblicazione di *The philosophical disenfranchisement of art*¹⁰⁸, all'interno del quale è contenuto, oltre all'omonimo saggio, anche il saggio *The end of art*. Le riflessioni nascono direttamente dalle conclusioni della *Trasfigurazione del banale*: sappiamo che per Danto è necessario situare le opere entro una storia dell'arte e sappiamo che sono costituite da un'interpretazione che coglie la metafora messa in atto dall'autore. Dopo il *Brillo Box* siamo quindi entrati in un periodo post-storico (situato dopo la fine dell'arte) che ha portato a confondersi l'arte e la filosofia dell'arte, grazie al fatto che le opere sono interamente costituite da queste interpretazioni, che vengono incarnate (*embodied*) in una mera cosa di qualsiasi tipo. Quello che aggiunge Danto nel 1986 è che ciò è possibile solo perché la storia dell'arte ha percorso numerose tappe, costituite da grandi periodi interni alla sua storia (pre-moderno, moderno e post-moderno detto anche contemporaneo e post-storico), che hanno portato l'*artworld* ad assumere infine natura filosofica. È questo punto di arrivo che ha permesso ontologicamente il pluralismo artistico che esperiamo oggi: sono permesse opere di qualsiasi tipo finché sono autoriflessive e dicono qualcosa a proposito di loro come mezzo espressivo, mediante la loro interpretazione. L'arte è quindi filosofica, è trapassata (direbbe Hegel) nella filosofia e Danto sostiene che era in realtà destinata a farlo sin dall'inizio: in ogni opera, infatti, riposa sotterraneamente una definizione di arte che la guida ed era inevitabile che questa emergesse dopo che le sue istanze storiche e limitate sono andate incontro all'esperienza della loro limitatezza (si pensi alla *Imitation theory* quando è nata la fotografia). L'arte è stata quindi destituita dalla filosofia

¹⁰⁸ Arthur C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York, 1986.

quando la storia dell'arte è giunta alla sua fine, dove la 'fine' qui menzionata coincide con la fine logica del suo concetto, avvenuta dopo un progresso sviluppatosi lungo la storia. La 'fine logica' di un concetto implica l'impossibilità per esso di ampliarsi ulteriormente, di scoprire qualche cosa di aggiuntivo su di sé, l'arte è giunta a questo livello di consapevolezza dopo che è stata espressa, infine, la meta-teoria trascendentale del 1981. Riflettere su questa tesi significa quindi tornare sulla teoria del precedente capitolo, considerarla al termine di una storia, chiedersi se è lecito parlare di un progresso storico di qualche genere e se è lecito parlare dell'arte come logicamente conclusa (poiché ha scoperto la propria definizione) tanto da essere divenuta autoriflessiva, avendo iniziato a concepire ogni opera come uno *statement* consapevole a proposito di sé. La validità della teoria contenuta ne *La trasfigurazione del banale* dipende perciò da questo progresso e sarà compito di questo capitolo comprendere se il suo sviluppo nella storia giustifichi la nascita della meta-teoria o se quella di Danto sia un'operazione filosofica indebita. Se, per qualche motivo, la 'fenomenologia'¹⁰⁹ della definizione di arte non dovesse risultare adeguatamente giustificata, allora anche la validità della teoria verrebbe compromessa e potrebbe perdere il suo statuto di teoria trascendentale ispirata al senso kantiano, diventando anch'essa una di quelle istanze limitate come la *Imitation theory* e la *Reality theory*.

Il filosofo che, più di tutti, ha anticipato le riflessioni del filosofo americano è Hegel, il quale viene infatti ampiamente ripreso. È noto che il pensiero hegeliano è particolarmente arduo da interpretare e permette molti hegelismi differenti, ecco allora che per noi si rende necessaria una premessa metodologica: proprio perché riflettere con precisione sulla fine dell'arte intesa dentro la formidabile coerenza del sistema hegeliano richiederebbe una lunga ricerca specialistica a se stante, che ci allontanerebbe dall'obiettivo del presente elaborato, ci serviremo delle interpretazioni già svolte di numerosi interpreti che hanno già mostrato come Hegel venga interpretato da Danto. Tutti i nostri sforzi saranno primariamente volti a rendere chiaro il pensiero dantiano, e non piuttosto quello hegeliano, sulla fine dell'arte; non verrà dunque ricostruito il pensiero dell'autore della *Fenomenologia dello spirito*, ma verrà invece distinto il più possibile da esso quello di Danto. Dapprima ripercorreremo quindi le tesi di Danto in materia rendendone chiaro il pensiero nei saggi dopo il 1981; in seguito, ci occuperemo di un modo di criticare la fine dell'arte che egli ha formulato e, infine,

¹⁰⁹ In senso hegeliano e non husserliano.

distingueremo la sua fine dell'arte da quella attribuibile a Hegel, sia per mostrare la complessità di fondo del problema sia per individuare il punto di origine della limitatezza della tesi dantiana. Solo in questo ultimo punto verranno chiamate in causa delle conclusioni più propriamente appartenenti al sistema hegeliano e l'obiettivo sarà quello di mostrare che la fine dell'arte di Danto, per l'appunto, è profondamente diversa e più angusta rispetto a quella del suo ispiratore. Dal confronto finale col padre della dialettica potrà emergere infatti in tutta la sua chiarezza che la 'fine' dantiana è, più propriamente, la fine della narrazione interna alla storia dell'arte, dove l'arte è intesa solo autonomamente, dal proprio punto di vista, come progresso dei suoi mezzi espressivi. Danto ne uscirà quindi limitato, come autore di una tesi troppo intellettualistica, che ha voluto estendersi al di là dei propri limiti, compiendo un passo oltre Hegel e oltre la storia, come ci suggeriranno Francesca Iannelli e Joseph Margolis.

Per arrivare alla comprensione di tutto questo dobbiamo prima mettere fuori gioco un possibile fraintendimento: deve essere preliminarmente chiara la distinzione tra le questioni sull'arte del futuro e le questioni sul futuro dell'arte. Se le prime comportano sempre una difficilissima speculazione, perché è quasi impossibile immaginare come saranno le opere d'arte nel futuro, le seconde possono essere invece (e lo sono spesso) oggetto della riflessione filosofica. Pensiamo, per esempio, alla celebre contesa tra il compositore Claudio Monteverdi e Giovanni Maria Artusi: quest'ultimo rimproverò il primo di aver compiuto dei veri e propri errori nella composizione di alcuni madrigali come *Cruda Amarilli*; in realtà, Monteverdi si era preso le libertà che riteneva necessarie per esprimere al meglio le parole del testo con la sua musica, anche a costo di andare contro alcune convenzioni musicali. Se Artusi riteneva di aver criticato giustamente quello che era per lui definibile addirittura 'rumore', Monteverdi, dal canto suo, era certo della fecondità delle proprie scelte, che diventarono presto infatti esse stesse una convenzione definita 'Seconda pratica' e contrapposta alla 'Prima pratica' apprezzata dal suo detrattore. L'errore divenne regola. Allo stesso modo, sarebbe stato impossibile, alla fine dell'Ottocento, immaginare gli esiti avuti con Duchamp e Picasso. Ne deriva che pensare in generale in questo senso a come saranno costituite le opere dopo di noi è un'impresa perlopiù sterile. Se le opere del futuro restano da scoprire, è invece senza dubbio possibile pensare al futuro dell'arte anche senza immaginare come saranno le opere; la tesi di Danto sulla fine dell'arte si ripropone di fare questo tipo di operazione filosofica, immaginando l'arte del futuro come situata dopo la fine del suo concetto. «*So whatever*

comes next will not matter because the concept of art is internally exhausted»¹¹⁰: non è nemmeno perciò rilevante, in realtà, domandarsi come saranno le opere d'arte in futuro, perché, siccome il concetto di arte è giunto a esaurimento, sappiamo già che potranno essere composte da qualsiasi mera cosa trasfigurata. La discussione ignora le opere del futuro e si concentra, invece, sul futuro dell'arte dopo che è intervenuta la sua fine; Danto riflette sull'impossibilità, da parte dell'arte, di scoprire qualcos'altro della propria essenza, perché nell'*artworld* è presente solo un 'immoto andare' logico. Infine, è Danto stesso a sostenere la necessità di riflessioni che vadano ben oltre l'arte figurativa e che comprendano la letteratura e la musica. Per questo motivo ci impegneremo a fornire esempi tratti dalla storia della musica per mostrare che la portata delle riflessioni che vengono qui svolte vuole essere generale; le riflessioni sulla storia della musica sono perciò nostre e non appartengono (o perlomeno non sempre) al testo di Danto, anche se ovviamente sono mirate solamente a trasporre i suoi esempi in un *medium* differente. Chiarito questo possibile fraintendimento, ci avviamo ora verso la comprensione dei possibili significati di 'progresso' nella storia dell'arte per arrivare infine a quello logico che ha in mente Danto. Questo ultimo significato si rivelerà per il filosofo americano anche in grado di spiegare tutti gli altri e di portare l'arte alla sua fine.

Sviluppo del *medium*

Vasari e Gombrich intendono la storia dell'arte visiva come un progresso costituito dall'affinamento degli strumenti e delle tecniche a disposizione degli autori al fine di ottenere dei risultati sempre più vicini alla percezione delle cose reali: il 'progresso' nei dipinti è dettato, in questo senso, dalla distanza tra l'arte e la cosa 'in carne e ossa', che diviene sempre minore fino a contemplare la possibilità di confonderle. In un modo simile è possibile immaginare la storia della scienza come un progresso che ha tentato di formulare dei modelli sempre più aderenti alla realtà, riducendo notevolmente lo spazio tra teoria e reale entro i modelli elaborati dalla comunità scientifica. Possiamo osservare un esempio di questo progresso tenendo conto degli stratagemmi utilizzati nella storia dell'arte per rappresentare le cose in movimento; è possibile, infatti, rappresentare il movimento nelle immagini in modi diversi a seconda delle tecniche pittoriche disponibili agli autori nel momento della

¹¹⁰ Arthur C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York, 1986, pag. 84.

rappresentazione. Prima dell'introduzione della prospettiva era abitudine fornire degli indizi (le nuvole disegnate in un certo modo, il movimento dell'acqua etc.) che facessero intendere all'osservatore la presenza di qualche tipo di movimento; l'osservatore doveva, in questo caso, produrre un'inferenza sul dipinto per concludere che non si trattava di staticità. Con l'introduzione della prospettiva si creò, invece, la possibilità di avere dei punti di riferimento fissi, che permisero agli autori di rappresentare il movimento con maggiore efficacia; in un disegno prospettico è infatti più facile raccogliere le indicazioni lasciate dalle cose rappresentate per comprendere ciò che sta accadendo dentro la cornice. L'inferenza sul quadro, non più necessaria, lascia il posto alla percezione diretta della rappresentazione del movimento, permessa dall'introduzione di una nuova tecnica pittorica, quella della prospettiva, che mostra ciò che desidera senza necessità di comunicare in altri modi allo spettatore. Il progresso è allora qui esprimibile in questi termini: avviene una sostituzione dell'indizio con quello che la realtà è veramente, grazie a una maggiore capacità di catturarla; l'inferenza sulla realtà ottenuta tramite indizi è sostituita con una percezione del quadro sempre più vicina a come sarebbe nella realtà¹¹¹. Esiste un progresso nelle tecniche utilizzate, tale da permettere agli autori di dipingere utilizzando un linguaggio pregno di possibilità che deriva solo dall'aver sviluppato il *medium* di riferimento; questo progresso viene allora chiamato da Danto 'sviluppo': il *medium* visivo rimane inalterato, sempre di forme e di colore si tratta, ma è stato utilizzato con delle tecniche sempre più efficaci, che permettono di usare lo spazio sulla tela in molti più modi. Dopo l'introduzione della prospettiva, il metodo più antico di rappresentare il movimento non è affatto andato perduto, al contrario viene utilizzato ancora oggi nel *medium* visivo quando gli autori lo desiderano. Danto nota come si può infatti osservare nel fumetto una compresenza di entrambi i modi: gli stratagemmi utilizzati per lasciare degli indizi nei dipinti vengono talvolta utilizzati separatamente dal

¹¹¹ Danto propone anche un esperimento mentale per ribadire il concetto. Si immagini una storia dell'arte visiva dove i colori vengono solo fatti intuire dalla forma delle cose e non vengono utilizzati. Verranno certamente sviluppate determinate strategie per far intuire correttamente che colori sia opportuno associare a ciascuna cosa e la prima fase di questa storia dell'arte sarà costellata di indizi e stratagemmi che permettono di avanzare inferenze sui colori presenti nei dipinti, senza percepire visivamente nulla dei colori stessi, analogamente a quanto avveniva per l'esempio del movimento. Immaginiamo ora che ci sia un passo in avanti e che i colori vengano introdotti nelle forme: se il colore diventa percettibile senza dover svolgere un'inferenza su di esso, quest'ultima si sposta ad un livello superiore, in particolare a quello della relazione tra le forme colorate e la loro disposizione nello spazio. Grandezza, inclinazione o profondità sono tutte caratteristiche che mancano ancora di una modalità precisa di espressione che raggiugli il percettivamente visibile, ma sicuramente un passo in avanti è stato fatto e questo passo potrebbe essere simile a quello tra la produzione delle icone e la produzione pittorica di Giotto e Cimabue.

movimento per introdurre suoni, odori e altre cose nella rappresentazione visiva (si pensi per esempio alle parole onomatopoeiche lasciate vicino alle cose per far quasi percepire il suono prodotto a chi legge il fumetto). Questa compresenza è possibile solo perché il pubblico ha imparato a comprendere entrambe le modalità di espressione e a distinguerle, nonostante la trasformazione avvenuta nel *medium* visivo abbia portato da una normalità all'altra. Ne deriva che lo sviluppo del *medium* implica sempre la necessità di abituarsi al nuovo linguaggio: se il movimento della testa tipico del fumetto, quello reso disegnando una testa più volte in più posizioni prospetticamente corrette e unite da dei cerchi, venisse mostrato a un individuo appartenente a una cultura che non ha appreso né la prospettiva né l'utilizzo di questi modi per raffigurare il movimento, costui potrebbe infatti pensare di star osservando una raffigurazione di un uomo con più teste. Lo 'sviluppo' è il primo senso di progresso che Danto ha in mente: quando è riferito a un *medium* indica un progresso che nelle tappe più avanzate e in quelle iniziali mantiene gli stessi elementi di partenza (il piano in due dimensioni, la presenza di un colore, la possibilità di disegnare linee, oppure in musica il suono, il ritmo, il timbro, la durata e via seguendo) permessi dalla fisicità del *medium*, utilizzandoli, però, in modo progressivamente più raffinato, complesso e ricco al fine di ottenere un potenziamento delle possibilità espressive (ribadiamo: delle possibilità; gli autori utilizzano poi quello che vogliono, come vogliono, senza abbandonare tecniche del passato). Questo significato di progresso non è per Danto sufficiente. Anche se è possibile intendere parte della storia dell'arte come un imperativo culturale volto a sostituire, mediante continui sviluppi, l'inferenza sul rappresentato con la percezione fedele di esso, questo non spiega perché questa vicinanza dipinto-realtà sia stata scissa dall'espressionismo. Lo sviluppo non ha nulla entro di sé che possa spiegare i propri cambiamenti, dietro a questo progresso deve quindi essercene un altro che lo guida. Il progresso logico, quello che cerchiamo, non è quindi mai lo sviluppo del *medium*; più precisamente, anticipiamo, avviene storicamente attraverso di esso.

Trasformazione del *medium*

Danto distingue un secondo significato di progresso, intendendolo come 'trasformazione' del *medium* ed esemplificandolo col il passaggio dal cinema muto a quello sonoro: in questo caso il *medium* visivo ha subito una vera e propria trasformazione quando a ogni movimento è stato associato un suono. È possibile parlare di trasformazione, e non di sviluppo, poiché il

medium non è più lo stesso di prima: nel cinema sonoro vengono ottenuti dei risultati che derivano dalla combinazione di due *media* separati senza i quali non potrebbero esistere. Nemmeno il più abile degli artisti visivi sarebbe infatti in grado di far comparire magicamente un suono scrivendo un'onomatopea nei suoi dipinti; per questo, il cinema con il suono non è definibile come 'sviluppo' di quello muto. Nel corso della storia della musica c'è un altro esempio molto evidente di quello che Danto intende con 'trasformazione': la nascita dell'opera. Prima di essa il panorama musicale conteneva sia il canto, sia la musica, sia la combinazione tra le due; con l'opera viene finalmente introdotto anche il teatro. Monteverdi scrive *l'Orfeo*, considerabile come uno dei primi (non il primo in assoluto) esempi di opera, tanto riuscito da essere godibile ancora oggi. Nell'*Orfeo* sono uniti la musica e la voce e a queste due sono aggiunte la recitazione e la scenografia. Se pensiamo a un'opera qualsiasi e la immaginiamo senza alcun tipo di recitazione, anche minima, e senza alcun segno di scenografia, otteniamo magari una rappresentazione artistica che assomiglia a una cantata sacra, ma mai un'opera vera e propria. Questa, infatti, richiede specificatamente una unione di più *media* e senza di essa non esiste risultato simile. Danto intende lo 'sviluppo' e la 'trasformazione' in rapporto tra loro: dopo Monteverdi, l'opera, nata dalla trasformazione, è andata incontro a uno sviluppo notevole, tanto da diventare la *Gesamtkunstwerk*¹¹² di Wagner: una forma d'arte contenente tutte le altre, come in Monteverdi, che adotta però soluzioni compositive completamente diverse per rappresentare l'azione, esattamente come la prospettiva ha cambiato radicalmente il modo di rappresentare il movimento senza cambiare il *medium*. Possiamo dire che la trasformazione di un *medium* apre a nuovi possibili sviluppi, che integrano nuovi elementi espressivi attraverso un *embodiment* prima impossibile, mentre lo 'sviluppo' da solo mantiene le caratteristiche del *medium* di partenza e ne amplia solamente le modalità di utilizzo senza introdurre elementi nuovi. *L'Orfeo* permette all'autore di mettere in atto una metafora incarnandola in un *medium* solo perché quest'ultimo è nato dalla trasformazione di *media* che precedentemente erano separati. Senza la recitazione, la scenografia e in generale tutto quello che concorre alla realizzazione del melodramma (o del cinema per l'esempio di Danto visto che questi elementi costituiscono parte di ciò in cui è incorporabile la metafora) nemmeno l'opera è possibile. Ancora una volta, però, non siamo di fronte a un significato soddisfacente di progresso: la trasformazione del

¹¹² Opera d'arte totale: è l'opera d'arte, per Wagner, definitiva in quanto contenente in sé tutte le altre.

medium spiega perfettamente come siamo passati dal madrigale all'opera o descrive perfettamente l'atto di nascita del cinema, ma lascia fuori qualcosa. Sappiamo anche, infatti, che la trasformazione di un *medium* non implica mai la morte dei *media* presenti in precedenza: la nascita del cinema o della fotografia non ha estinto le arti visive, le ha anzi spinte verso nuovi sviluppi. Se la trasformazione fosse l'unico progresso della storia dell'arte, i vari *media* verrebbero abbandonati per arrivare a una forma d'arte definitiva, un po' come voleva Wagner con la menzionata *Gesamtkunstwerk*. Non esiste, invece, una forma di arte definitiva che raccolga le trasformazioni precedenti, al contrario esistono tanti differenti *media* che risentono di trasformazioni e sviluppi dipendenti da un progresso logico che sta sopra di essi e che si serve delle realizzazioni storiche da loro costituite per progredire. Una trasformazione, quindi, può concorrere alla modificazione dello sviluppo di un *medium* esistente e metterlo anche in crisi come la fotografia ha fatto con i dipinti: l'arte non poteva più essere imitazione e fu costretta a cercare qualche altra definizione. Ma allora: è la definizione che guida il *medium* ed è la definizione che entra in crisi proponendo nuovi sviluppi; lo sviluppo o la trasformazione da soli sono quindi una realizzazione di questa definizione. Danto, come abbiamo avuto modo di comprendere lungo tutto il secondo capitolo, ha in mente una meta-teoria trascendentale: la definizione è sempre la condizione della pratica artistica che si svolge.

Medium e tecnologia

La trasformazione del *medium* sembra essere strettamente connessa all'avanzamento tecnologico, al punto che le tecnologie diventano quasi il motore che guida trasformazione e fruizione. Danto porta l'esempio dell'ologramma: è noto che le statue non si muovono e che il loro rappresentare il movimento, di solito, è intuito tramite qualche sparso indizio; se venisse utilizzato un ologramma, saremmo in grado di vedere, ma non di sentire con il tatto, delle figure tridimensionali come le statue e sarebbe possibile anche vederne il movimento. Questo esempio mostra come la tecnologia, anche di una certa complessità, potrebbe concorrere a trasformazione e sviluppo delle statue. A nostro avviso è oggi un altro l'esempio più radicale e ampiamente diffuso di questa tendenza a seguire lo sviluppo tecnologico nelle arti: ci riferiamo alle conseguenze della nascita, avvenuta tra gli anni '70 e gli anni '80, di un *medium* del tutto particolare: il videogioco. Il nuovo *medium* racchiude quello visivo e quello

sonoro, strutturandoli in un modo che permette l'interazione umana con esso, creando un tipo di fruizione audio-visiva non possibile durante la visione di un film o durante l'ascolto di un brano musicale. Dopo l'introduzione della realtà virtuale tramite visore¹¹³, il videogioco ha destato un notevole interesse sia nelle ricerche di estetica sia anche nelle arti stesse, che hanno iniziato a proporre delle esperienze virtuali tramite il visore che l'ambito videoludico ha massificato. Per la prima volta lo spettatore riesce ad interagire con un mondo virtuale attraverso un *rendering* in tempo reale¹¹⁴, che permette di assistere in prima persona, virtualmente, alla conseguenza associata dall'esperienza virtuale a ogni nostra azione, cosa impossibile fino a prima dello sviluppo di questa tecnologia. Il concetto di trasformazione sembra quindi dipendere in gran parte dalla tecnologia, sia per la sua struttura sia per la sua fruizione¹¹⁵. È necessario che Danto chiarisca se il progresso della storia dell'arte sia dovuto in qualche misura a quello tecnologico e se, quindi, il concetto di storia dell'arte debba ridursi a quello del progresso tecnologico interno a esso. Danto propone di comprenderlo guardando alle espansioni tecnologiche del passato, per considerare la relazione tra tecnica e storia dell'arte. Egli nota che ogniqualvolta si verifica una espansione tecnologica di un *medium*, è facile che le prime opere che verranno prodotte in seguito a questa trasformazione siano atte a mostrare il rapporto dell'opera con il mezzo tecnologico nuovo, che apre modalità nuove di espressione e permette dunque un nuovo sviluppo. Prendiamo come esempio la raccolta *Das wohltemperierte Klavier* di Johann S. Bach. Gli strumenti come il clavicembalo, il pianoforte, il clavicordo, l'organo e in generale tutti gli strumenti dotati di tasti, richiedono l'utilizzo di un temperamento se i compositori desiderano effettuare dei cambi di tonalità nelle loro composizioni¹¹⁶. Il 'Clavicembalo ben temperato' di Bach intende esattamente mostrare

¹¹³ Il visore è una periferica da indossare più o meno come vengono indossati degli occhiali. Coprendo parte del volto impedisce di vedere la realtà che ci circonda e concentra la visione solo sul materiale multimediale che viene proposto.

¹¹⁴ Dall'inglese *to render*. Il *rendering* è l'operazione che restituisce una immagine su un supporto visivo a partire da indicazioni matematiche fornite al *computer*.

¹¹⁵ Nel corso del Novecento la tecnologia è divenuta parte integrante della trasformazione dei *media* anche nel campo musicale dove si può pensare ad esempio alla tecnica del campionamento o alla nascita e allo sviluppo della musica elettronica.

¹¹⁶ Il 'temperamento' è una vera e propria scordatura matematicamente calcolata dello strumento musicale, introdotta con il fine di poter utilizzare più tonalità possibili di seguito, nascondendo gli eventuali suoni matematicamente 'stonati' derivanti dal non poter continuamente riaccordare lo strumento su cui si suona. Non utilizzare un temperamento implicherebbe infatti, per gli strumenti a tasto, il doversi riaccordare a ogni cambio di tonalità, poiché per questioni fisico-acustiche non esiste un'accordatura perfetta che possa valere sempre. La ricerca dietro i temperamenti risale a Pitagora e il temperamento pitagorico è stato utilizzato dagli strumenti sino alle soglie del Rinascimento; in seguito all'emancipazione della musica strumentale rispetto a quella vocale,

queste nuove possibilità espressive permesse dalla trasformazione tecnologica degli strumenti musicali. Infatti, si tratta di una raccolta di preludi e fughe in tutte le tonalità, che possono essere suonati tutti sullo stesso strumento, anche di seguito, senza preoccuparsi dell'accordatura (non tutti sono concordi nell'individuare quale temperamento utilizzasse Bach, ma era quasi certamente un temperamento simile a quello equabile). Non è possibile, però, concludere che l'intero progresso del concetto di storia dell'arte sia riducibile a quello di progresso tecnologico; al contrario, il progresso tecnologico permette al concetto di arte di proseguire come succedeva con la trasformazione. Il progresso tecnologico non può spiegare, infatti, le scelte che hanno portato da Bach ai *Lieder* di Schubert o da quest'ultimo ai *Pierrot Lunaire* di Schönberg o alle composizioni che utilizzano il pianoforte preparato. Se pensiamo al concetto di sviluppo delle arti figurative occidentali, ci accorgiamo che la storia dell'arte è la storia di come abbiamo imparato sia le regole prospettiche sia l'insieme degli stratagemmi utilizzati per rappresentare qualcosa anche in modo non prospettico. Similmente la storia della musica occidentale dal medioevo in poi¹¹⁷ può essere letta come la storia della progressiva introduzione della dissonanza dentro la consonanza, fino a quando con l'avvento del Novecento la dissonanza stessa ha raggiunto la completa emancipazione con autori come Schoenberg, Shostakovich o Webern, rivelando che è possibile leggere la storia della musica come la storia della sua progressiva liberazione. Una volta scomparsa la necessità di

e in seguito al conseguente sviluppo delle abilità di composizione dei vari autori, si è presentata poi la necessità di adattare lo strumento alle nuove necessità compositive, che erano proprio quelle di utilizzare tutte le tonalità possibili. Ecco allora che vengono introdotti tanti tipi di temperamento e infine viene introdotto quello equabile, in utilizzo ancora oggi, che semplicemente divide lo spazio dell'ottava in dodici parti matematicamente uguali (anche se aventi funzioni tonalmente differenti), in modo da ottenere una tastiera impercettibilmente scordata, ma in grado di accedere a qualsiasi tonalità. Un orecchio non abituato agli intervalli matematicamente puri non si accorgerà della differenza. Curiosamente, quindi, un pianoforte di oggi non ha mai dei tasti che restituiscono degli intervalli perfetti. Max Weber (Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag, Munchen, 1921; ed. it. a cura di Candida Felici, *Sociologia della musica*, Il saggiatore, Milano, 2017) riflette su questi cambiamenti tecnologici in musica in uno dei primi interessanti sviluppi della sociologia musicale: l'introduzione e l'espansione del temperamento equabile elimina moltissime differenze qualitative in virtù di una uguaglianza dei suoni che permette una loro disponibilità immediata (come la tecnica fa con la natura), che ignora categoricamente la sua natura impossibile da catturare in un modello corretto. Questo è, per Weber, il corrispettivo in musica del processo di *Entzauberung*, che ha portato alla nascita della società borghese. Adorno continua poi le indagini di sociologia musicale, ma prende la questione da punti di vista differenti, slegandola dalla questione del temperamento. Per esempio, nella sua opera incompiuta *Beethoven* (Theodore W. Adorno *Beethoven: Philosophie der Musik*, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1993; ed. it. a cura di Rolf Tiedermann, trad. L. Lamberti, *Beethoven: filosofia della musica*, Einaudi, Torino, 2001) sostiene che, come nella storia della filosofia c'è stato un punto di non ritorno con Hegel, così nella storia della musica c'è stato un punto di non ritorno con Beethoven, il quale ha portato a compimento un modo di fare musica così come Hegel ha portato a compimento un certo senso della ragione, questo ha obbligato i posteri a scegliere se seguirlo o dare inizio alle avanguardie.

¹¹⁷ Nell'antica Grecia e nell'antica Roma la musica ricopriva un ruolo che per noi oggi sarebbe anomalo.

affrancarsi da essa, la musica ha poi iniziato ad andare oltre il concetto di 'suono' tradizionalmente inteso con autori come il già citato Stockhausen o Ligeti, Messiaen, Schaffer e via seguendo. Questo progresso che guida le storie dell'arte (visiva, musicale, letteraria...) risente senza ombra di dubbio della tecnologia, senza poter essere però sovrapponibile al progresso tecnologico in sé: non importa quanto le nuove tecnologie siano potenti, non esiste per Danto nulla nelle potenzialità tecnologiche che ne spieghi il loro utilizzo artistico. Le avanguardie non sono spiegabili totalmente con lo sviluppo e non lo sono nemmeno con il concetto di trasformazione e con la tecnologia. La tecnica permette le trasformazioni dei *media*, le trasformazioni permettono gli sviluppi, gli sviluppi permettono altri sviluppi e altre trasformazioni, ma questi elementi non sembrano essere sufficienti a spiegare i cambiamenti epocali avvenuti nella storia dell'arte.

Progresso logico

Danto ha messo fuori gioco i significati di progresso dai quali vuole allontanarsi e si appresta dunque alla sua conclusione filosofica: «*so long as the philosophy of art was articulated in terms of success or failure in technologies of perceptual equivalence (per i nostri esempi si può espandere tutto ciò al suono nei termini di emancipazione della dissonanza), it would have been difficult to get an interestingly general definition of art*»¹¹⁸. È un errore filosofico, per Danto, avere un'interpretazione limitata del progresso storico-artistico: finché rimaniamo irretiti in una definizione di arte parziale, come lo è quella che la intende come copia esatta del reale, non sarà mai possibile una vera definizione generale e non sarà nemmeno possibile comprendere il progresso logico, che è però quello autentico. Questa limitatezza è in realtà in gran parte quella che ha caratterizzato il passato, perché gli artisti non erano sempre consapevoli della definizione che stavano utilizzando e non erano nemmeno consapevoli di star utilizzando una definizione. Di conseguenza, trasformazione e sviluppo sono gli unici significati di 'progresso' che la storia dell'arte si è limitata a utilizzare (vedi Vasari), ma così facendo ha limitato anche le potenzialità delle opere d'arte, arrivando solo con l'emergere della definizione a una produzione autenticamente libera. Le continue trasformazioni e i continui sviluppi dei *media* sono state in grado di mostrare che le definizioni che gli artisti usavano più o meno consciamente erano tutte limitate: la *Imitation theory*, la *Reality theory*

¹¹⁸ Arthur C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, cit., pag. 98.

e le definizioni di arte che ci sono state lungo la storia sono delle istanze storiche limitate, che con il loro fallimento hanno permesso sia alla definizione autentica di emergere sia all'arte di diventare consapevole di sé. Quando una delle istanze si accorge della propria limitatezza, per Danto si verifica un guadagno di senso nel progresso logico: se la definizione è più volte andata incontro al suo fallimento richiedendone una ulteriore, come nel già menzionato esempio del cinema che ha lasciato gli artisti privi di definizione, il progresso logico è allora da una definizione a un'altra, è il susseguirsi di teorie che hanno accompagnato le opere fornendo una giustificazione della loro esistenza sul piano storico-artistico, fino a quando questa giustificazione non è divenuta autoriflessiva, entrando anche nella produzione delle opere attraverso la modalità descritta nel 1981. Dopo alcune tappe, *La trasfigurazione del banale* ha finalmente compiuto l'ultimo passo necessario, raggiungendo una definizione trascendentale dopo la quale non c'è più spazio per il progresso. Storicamente, quest'ultimo si è reso consapevole di sé quando Warhol ne ha realizzato artisticamente la presa di coscienza, mostrando che una qualsiasi mera cosa è considerabile opera d'arte se viene correttamente posta dall'autore come tale. Sviluppo e trasformazione hanno perciò condotto a un esaurimento non del *medium*, ma del suo concetto, e per questo è possibile riflettere sul futuro dell'arte senza prevedere le opere del futuro. Trovato il significato di progresso, dobbiamo prima descriverne le tre figure fondamentali per comprendere il senso della sua fine.

La storia dell'arte per Danto

In filosofia la periodizzazione che viene normalmente riportata prevede un periodo antico, uno medievale, uno moderno che inizia più o meno nel Seicento con Cartesio, e, infine, il periodo contemporaneo. Prendiamo il periodo moderno nell'interpretazione che ne dà Danto. Cartesio ha per primo operato una svolta decisiva con la sua celebre tesi che vede come protagonista assoluto il *cogito*: è solamente poiché «io penso», e poiché, negando il pensare, starei comunque pensando, che allora posso dire che esisto. Il filosofo francese porta a coscienza filosofica non l'essere, caro agli antichi, ma il soggetto che viene solitamente indicato proprio come principio guida del pensiero moderno e vede il suo compimento (moderno) con la filosofia di Kant. Quest'ultimo fornisce infatti una teoria soddisfacente atta a mostrare le strutture interne al soggetto, che permettono di organizzare le intuizioni pure

provenienti dai sensi. Che cosa dobbiamo pensare del concetto di 'soggetto' prima di Cartesio? È chiaro, per chiunque abbia letto la filosofia antica, che il soggetto inteso alla maniera dei moderni era escluso dalla riflessione filosofica, ma, agli occhi di un kantiano, per esempio, sarebbe comunque lecito sostenere che il soggetto esisteva presso gli antichi allo stesso modo dei moderni, mentre era la riflessione su di esso a non averlo ancora messo a tema e a non averlo ancora definito. È questo tipo di distinzione che Danto crede sia presente anche nella storia dell'arte:

Modernism in art marks a point before which painters set about representing the world the way it presented itself, painting people and landscapes and historical events just as they would present themselves to the eye. With modernism, the conditions of representation themselves become central, so that art in a way becomes its own subject. This was almost precisely the way in which Clement Greenberg defined the matter in his famous 1960 essay "Modernist Painting." "The essence of Modernism," he wrote, "lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence"¹¹⁹

Esiste, nella storia dell'arte, un primo periodo definibile pre-moderno, guidato dalla *Imitation theory*; esiste, dopo di esso, anche una prima grande svolta, che viene descritta da Danto e Greenberg come simile a quella filosofica dall'essere al soggetto. Il primo che nelle arti visive ha realizzato questo passaggio è stato, per Greenberg, Manet, che ha contribuito in modo determinante a modificare la narrativa artistica proposta in precedenza da Vasari: il passaggio all'arte moderna è il passaggio alle caratteristiche non mimetiche dell'arte visiva, non già nel senso che l'arte diviene immediatamente astratta, ma nel senso che la *mimesis* lascia il posto alla produzione artistica volta a mostrare le proprie stesse capacità espressive. La prima figura della 'fenomenologia dell'arte' di Danto è dunque quella dell'arte mimetica, seguita poi da quella dall'arte moderna. Uno tra gli esempi riportati da Danto per spiegare questo primo cambiamento è il *Ritratto con la riga verde* di Matisse: dopo la sua creazione non c'erano teorie entro l'*artworld* in grado di legittimare quel modo di dipingere; una nuova teoria sembrò necessaria, secondo quanto Danto disse già nel 1964, equiparando la formulazione di una teoria artistica alla formulazione di una teoria scientifica. L'arte venne perciò ri-definita

¹¹⁹ Arthur C. Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princetown University Press, 1997, pag. 34.

non più come imitazione del reale, ma come ricerca sul cosa sia la rappresentazione in sé, sulle condizioni che regolano la rappresentazione artistica; il periodo moderno è di conseguenza definito dalla ricerca della propria definizione, messa in atto dall'arte attraverso la produzione di opere avanguardistiche. Quest'ultima è quindi il principio guida della produzione delle opere così come in precedenza lo era la volontà di ragguagliare il reale. L'espressionismo è, per esempio, una realizzazione dell'indagine da parte dell'arte dei modi in cui è possibile utilizzare la rappresentazione visiva, una volta stabilito che la rappresentazione prospettica non avrebbe potuto rappresentare liberamente l'interiorità. Il vincolo a un sistema di regole sembrava impedire agli autori di esprimere il sé e l'arte iniziò, di conseguenza, a ricercare tra i suoi modi di esprimere quello migliore per l'interiorità, con l'intento generale di scovare tra questi modi anche la propria essenza in quanto *medium* visivo, come *medium* che con la propria bidimensionalità riesce a permettere il lirismo interiore. Anche qui è possibile estendere le riflessioni all'ambito musicale, per mostrare come il progresso che ha in mente Danto sia riscontrabile in generale e non sia solo relativo al *medium* visivo. Riflettiamo quindi per un attimo sul serialismo di Schönberg. Fino a Wagner, e ai post-wagneriani come Richard Strauss, Gustav Mahler o Anton Bruckner, il sistema tonale era ancora in vigore anche se nella sua versione più 'estesa' possibile, una versione che aveva modificato i propri criteri compositivi fino ad accogliere al proprio interno delle soluzioni che permettevano una libertà maggiore a quella permessa dal livello di sviluppo del sistema presente al tempo di Haydn. Questo sistema si basa sul seguente principio, caratteristico di quella che viene spesso definita 'armonia funzionale': ogni tonalità è basata su un suono principale che viene definito 'tonica' e sull'accordo costruito su di esso, che costituisce il riferimento per tutti i suoni a venire. Qualsiasi suono o gruppo di suoni (accordo, bicordo etc.) che viene udito in seguito alla tonica viene riferito automaticamente a essa, assumendo, quindi, una funzione riferita al suono principale. Seguendo un paragone proposto da D. Zanettovich¹²⁰ nel suo manuale di armonia, ispirato peraltro a quello dello stesso Schönberg, notiamo che è possibile immaginare la tonica come un pianeta dotato di forza di gravità: qualsiasi altro suono gravita intorno ad esso, cade verso di esso, ruota intorno ad esso, intendendolo come riferimento al pari del punto di origine del piano cartesiano. Gli accordi dei brani sono tutti riferiti a essa e sono visti dal suo punto di vista come aventi una

¹²⁰ Daniele Zanettovich, *Appunti per il corso di armonia principale*, Casa Musicale Sonzogno, Milano, 1985.

funzione rispetto a sé: lo anticipano, stanno all'origine di una deviazione che poi riporta a essa, la rafforzano, la indeboliscono, fungono da anticipatori, da coda e via seguendo. Per questo, ogni suono ha una funzione e l'armonia funzionale permette l'articolarsi delle frasi musicali costituendo la grammatica del linguaggio dei compositori. Il sistema tonale, dotato di armonia funzionale, è paragonabile alla prospettiva nelle arti visive, perché è basato acusticamente sulla percezione degli armonici fondamentali di un suono, così come la prospettiva è basata su regole percettive atte a riprodurre il reale¹²¹. Schönberg per primo ritiene che sia insensato continuare a basare il sistema musicale su questo concetto e inizia perciò a riflettere e a sperimentare sulla modalità di comporre proponendo un sistema pensato 'a tavolino', dove tutti i dodici suoni della scala sono pensati come equivalenti, espellendo così dal sistema compositivo la funzionalità dell'armonia. Egli è considerato (e si considerava egli stesso) un esponente dell'espressionismo: nel suo manuale¹²² leggiamo infatti che il compositore non deve mai seguire la *Weltanschauung* del *comfort* codificata nell'armonia tradizionale; al contrario, deve fare propria l'inquietudine della ricerca e trasmetterla ai propri allievi. Questa ricerca si conclude, per il compositore austriaco, con la scomposizione della scala nei suoi suoni e nell'utilizzo di essi in un metodo nuovo e studiato dall'autore; l'unica cosa che importa al compositore nella composizione è l'espressione dell'interiorità e mai l'aderenza a un sistema di regole oggettivo. Schönberg si ispira qui al *Mondo come volontà e rappresentazione*¹²³ di Schopenhauer, ritenendo che nel suo gradino più elevato l'arte debba essere espressione della natura interiore e solo nel suo gradino più

¹²¹ Un suono, quando risuona nell'atmosfera, è sempre dotato di alcuni suoni armonici che vengono prodotti insieme ad esso. Generalmente non sono udibili, in quanto coperti dal suono principale. I tre suoni dell'accordo perfetto maggiore sono basati sulla successione di questi armonici, che noi percepiamo come concordi e consonanti, e non come sgradevoli, per come funziona il nostro orecchio. La musica dopo il rinascimento è interamente basata su questa concordanza tra l'eufonia percepita e il principio naturale degli armonici del suono, concordanza cementificata nelle leggi dell'armonia e dei temperamenti. La consonanza, insomma, segue quello che la percezione della natura suggerisce. Uno dei primi teorici di questo modo di intendere la musica è stato il rinascimentale Gioseffo Zarlino con il trattato *Istituzioni Armoniche*, a seguire troviamo trattati di compositori come Rameau e anche di filosofi-matematici come Leibniz. Di conseguenza, una delle ricerche più affascinanti da svolgere è quella del comprendere come la musica funzionasse prima della sua codificazione moderna e dell'emancipazione della musica strumentale da quella vocale, visto per esempio che nella musica Pop, Jazz, Rock e Metal c'è una ripresa di alcuni degli elementi pre-moderni come il concetto di 'modo', la poliritmia o l'utilizzo di intervalli non convenzionali come quelli dei quarti di tono. Emilio de' Cavalieri scrisse, per esempio, un passaggio detto 'enarmonico', sperimentando, nel corso del Cinquecento, quello che poi le avanguardie hanno reiniziato a fare nel Novecento. Questi elementi sono riscontrabili anche nelle tradizioni non europee come ha mostrato l'etnomusicologia a partire da Bartok e Kodály.

¹²² Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienna, 1922, ed. it. a cura di Luigi Rognoni (traduzione di Giacomo Manzoni), Manuale di armonia, Il Saggiatore, Milano 1963.

¹²³ Arthur Schopenhauer, *Die welt als wille und vorstellung*, 1819; ed. it. a cura di Giorgio Brianese, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino, 2013.

basso sia imitazione della natura¹²⁴. Il passaggio è allora quello da un sistema con delle regole precise, oggettive e acusticamente fondate a quello con delle regole decise dall'autore per esprimere la natura interiore dell'uomo, riflettendo inoltre sulle capacità espressive del proprio *medium* inteso come sistema di regole atto a regolare la materia sonora¹²⁵. Il passaggio appena descritto con gli esempi di Manet e Schönberg non può essere inteso solo come equivalente a quello che può esserci dal rinascimento al manierismo o dal manierismo al barocco; quello che segna il passaggio dal pre-moderno al moderno in arte è prima di tutto un cambio di consapevolezza e un maggiore grado di libertà del *medium*. Ciò che per Danto interviene è una vera e propria ascesa a un livello più consapevole della definizione di arte, la quale inizia a comprendere di avere una definizione e inizia a cercare quella corretta, causando un differente modo di intendere i modi di rappresentare (nuovi sviluppi). Le capacità espressive del modernismo, che si aprono con le opere di Manet, sarebbero state tranquillamente possibili in passato, quello che le ha impedito è l'idea di arte che avevano gli antichi rispetto al pittore francese. Qui risulta allora chiaro che dall'articolazione logica interna al concetto di arte dipende anche la trasformazione e lo sviluppo di un *medium*, nel senso che alcuni sviluppi sono possibili solo dopo il passaggio dal pre-moderno al moderno. Il moderno, il contemporaneo, il pre-moderno non sono mai dei termini che indicano un periodo temporale, poiché indicano principalmente uno stadio della consapevolezza raggiunta nella definizione dell'arte, che la vede procedere sempre di più verso una trasparenza teorica della propria definizione, una incorporazione della definizione di arte nelle opere stesse, una produzione delle opere che avviene secondo questa nuova consapevolezza, una filosofia dell'arte¹²⁶. È evidente, a questo punto, che il punto di

¹²⁴ Anche la musica strumentale può essere rappresentazione mimetica del reale. La *Affektenlehre*, teoria degli affetti, codificò per esempio un intero linguaggio espressivo per fornire al melodramma la possibilità di rappresentare l'emotività, associando a ogni emozione la sua espressione musicale scelta proprio perché ne imitava in qualche modo l'espressione che osserviamo nelle persone. Il sospiro, quindi, veniva espresso musicalmente quasi sospirando con gli strumenti o con la voce. Similmente, Vivaldi o altri autori barocchi si impegnarono nell'imitazione dei suoni della natura per stupire gli ascoltatori (si pensi anche semplicemente alle *Stagioni*): anche in musica è perciò osservabile una grande tendenza mimetica in determinati periodi della produzione artistica. Wagner è lontano anni luce da questa idea di musica come rappresentazione della natura: nelle sue composizioni i sentimenti non hanno mai un punto di appoggio fisso che permette di rappresentarle; al contrario, mutano continuamente e vengono espresse da una melodia 'infinita' senza punti di appoggio tonali.

¹²⁵ Molto spesso Schönberg e Kandinsky sono accostati. Il secondo compie una mossa molto simile a quella del compositore scomponendo il *medium* visivo 'in fattori primi' e ricercando cosa ogni suo singolo componente comunichi allo spettatore.

¹²⁶ Si ricorderà che nei precedenti capitoli è stata riportata la tesi di Danto per cui l'opera incorpora una definizione di arte; questo risale ancora al saggio *Artworks and real things* con la teoria degli *statements*.

riferimento di Danto è Hegel: il divenire autoriflessivo del concetto di 'arte' è ispirato al divenire cosciente di sé dello spirito lungo la *Fenomenologia dello spirito*.

Con il moderno l'arte ha progressivamente compreso qualcosa di ulteriore. Dopo Manet si è tentato in tutti i modi di trovare la definizione di espressione artistica riflettendo sulle modalità di rappresentare, di fatto è successo però che ogni opera ha prodotto un esempio di rappresentazione con dignità equivalente alle altre. Presto ci si accorse, per esempio, che non esiste nessuna ragione per pensare a un grado di fedeltà maggiore di un'espressione interiore rispetto a un'altra e che l'espressionismo era (al pari degli altri movimenti) solo un singolo modo di esprimersi: se con il modernismo l'arte cerca la propria essenza avendo smesso di dare per scontata la *mimesis*, con la contemporaneità realizza invece che i tentativi vanno tutti ugualmente bene perché qualsiasi mera cosa è trasfigurabile in opera d'arte; questa è dunque la figura seguente della 'fenomenologia' dantiana¹²⁷. Come detto nel 1981, è divenuto evidente che non esiste nessuna caratteristica percettiva che possa distinguere le opere d'arte dalla loro controparte materiale della quale esse sono composte e, perciò, sarebbe un errore confondere le opere con una loro parte, astraendole da ciò che le accompagna, ossia l'interpretazione, la teoria¹²⁸. L'arte si accorge allora di essere destinata a trapassare nella filosofia e l'opera che per prima lo esemplifica è il *Brillo Box*. Danto caratterizza questo passaggio come fondamentalmente diverso da quello appartenente a movimenti come il dadaismo: se quest'ultimo era in aperta protesta contro il passato come uno dei movimenti che intendevano in generale l'arte come la liberazione da qualche cosa, l'arte contemporanea si distanzia dalle simili mosse di Duchamp facendo un passo ulteriore¹²⁹. L'*artworld* è ora dotato della consapevolezza di poter utilizzare qualsiasi caratteristica dell'arte del passato per produrre la propria, senza preoccuparsi della ricerca della propria essenza che è già stata scoperta dopo la formulazione dell'argomento degli indiscernibili. Con la meta-teoria dantiana è divenuto chiaro che a qualsiasi mera cosa è permesso diventare opera d'arte dopo la sua trasfigurazione, l'unica cosa che rimane a essa inaccessibile è l'assenza di consapevolezza entro la quale le opere del passato sorsero; all'*artworld*, insomma, rimane estraneo lo spirito in cui il passato era abituato a produrre. Il

¹²⁷ Intendiamo qui il modo di trattare il concetto di arte, da parte di Danto, in modo simile a Hegel.

¹²⁸ Questo passaggio era già chiaro nel 1964 con Rauschenberg e Oldenburg, anche se nel saggio che ha dato inizio alla filosofia dell'arte di Danto ancora non era presente la 'svolta' hegeliana e il senso del progresso storico che accompagna una tale intuizione.

¹²⁹ Si veda la nota 7.

principio guida del contemporaneo potrebbe essere allora quello del *collage* così come proposto da Max Ernst. Il *collage* non deve essere una protesta contro i limiti del passato, al contrario deve accoglierlo come serbatoio delle proprie possibilità. Il museo è una sorta di realizzazione fisica di questo principio: all'artista contemporaneo è permesso di avere uno spazio da gestire come meglio crede per la sua opera, la quale sarà inserita accanto ad altre opere. Lo stile contemporaneo è stato definito più volte come post-moderno, situato dopo il moderno, dando però adito a numerosi dibattiti sul suo significato specifico sul quale sembra difficile accordarsi. Siccome, tuttavia, è proprio l'assenza di caratteri unitari che impedisce di accordarsi sul senso di uno stile post-moderno, Danto propone di chiamarlo post-storico come situato dopo la fine dell'arte come da lui intesa¹³⁰.

A questo punto si devono dire un paio di cose sulle ragioni in grado di conferire ad un oggetto lo statuto di opera d'arte: in primo luogo, il fatto di essere un membro del mondo dell'arte implica la partecipazione a quello che potremmo definire il discorso delle ragioni [...] e che il discorso delle ragioni altro non è che il mondo dell'arte costruito istituzionalmente. [...] Il compito della critica consiste nell'identificare tali significati (quelli *embodied* nelle opere descritti nel 1981) e di spiegare in che modo essi vengano incarnati¹³¹.

Situato al termine di un percorso storico-artistico nel quale il concetto di arte ha progressivamente scoperto la propria essenza, l'*artworld* è un mondo dotato di una teoria ontologica che rende possibili le opere, dove queste ultime coincidono con le loro interpretazioni *embodied* in degli oggetti. Interpretare un'opera comporta «l'impegno in una spiegazione storica»¹³² da parte di individui abbastanza informati sulla storia dell'arte, tanto da permettere loro di svolgere una critica d'arte inferenziale così come tematizzata da Baxandall, che consiste in una spiegazione storica delle opere d'arte; le interpretazioni saranno allora vere o false a seconda di che cosa viene detto in queste spiegazioni. Anche se Danto non modifica quello che aveva già detto, ci sembra rilevante notare che risponde nel 1992 alla questione della verità e falsità delle interpretazioni: queste devono essere

¹³⁰ Hans Belting scrive negli stessi anni di Danto che l'arte contemporanea manifesta una forte consapevolezza del passato che però non riesce a far progredire ulteriormente, costringendo il concetto di arte a non continuare in alcunché di nuovo e manifestando quindi una perdita di fede nella propria narrazione (Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutsche Kunstverlag, Munich, 1983).

¹³¹ Arthur C. Danto, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, cit., pag. 43.

¹³² Ivi, pag. 45.

criticamente fondate dentro un *artworld* e saranno vere o false a seconda di come procederà il discorso tra le varie ragioni degli interpreti. Danto aggiunge dunque il concetto di verità e falsità delle interpretazioni come dipendente da come le teorie vengono contestualizzate nella storia dell'arte da parte degli interpreti. L'*artworld* resta composto di teorie per non andare incontro ai problemi della teoria istituzionale¹³³, ma le teorie sono vere o false. Le interpretazioni possono essere, allora, praticamente infinite, ma non tutte saranno vere. Danto riprende una distinzione di Roland Barthes: le opere sono dotate di interpretazioni 'leggibili' ancor prima di quelle 'scrivibili', ciò significa che le opere devono avere una interpretazione come quella storicamente situata dei critici presente prima di quella che i fruitori possono avere come interpretazione personale, 'scrivibile'. La prima è per Danto fallibile, non ha nulla di soggettivo ed è al contrario oggettivamente fondata in una storia dell'arte e in una teoria ontologica che rende possibili le opere (insomma, in un *artworld*); la seconda è soggettiva. Danto difende, dunque, la necessità della presenza di una interpretazione 'oggettiva', che permetta senza dubbi di saper usare l'è' dell'identificazione artistica come fondamentalmente e cognitivamente precedente a quella 'soggettiva' che ha significato per la nostra *Lebenswelt*; questa interpretazione non fa parte dell'*artworld* e dell'essenza delle opere secondo il filosofo americano. «Il mondo dell'arte è il discorso delle ragioni istituzionalizzato e, di conseguenza, farne parte significa aver compreso cosa voglia dire partecipare al discorso delle ragioni della propria cultura»¹³⁴; secondo Danto esiste una istanza critica essenziale nella forma d'arte tipica dell'occidente che la caratterizza, questa istanza è infine divenuta per noi un gioco linguistico tipico della nostra epoca, un modo post-storico di fare arte, una nuova narrazione dell'arte che dipende dalla nostra posizione nella storia. Per noi l'essenza del mondo dell'arte è il far emergere questo discorso delle ragioni come fondamentalmente precedente all'interpretazione personale; ecco, dunque, che fa parte del nostro periodo storico la necessità di fornire delle interpretazioni di 4'33'' di Cage fino a quando il discorso delle ragioni storicamente fondato tra l'interpretazione dell'autore e degli interpreti non fornisce un risultato soddisfacente e vero tanto da permettere le interpretazioni scrivibili.

¹³³ Si veda il prossimo capitolo.

¹³⁴ Arthur C. Danto, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, cit., pag. 49.

La fine dell'arte

Per Danto, fare arte dopo la storia significa fare perlopiù filosofia dell'arte: dopo Warhol siamo consapevoli che nulla distingue veramente le opere dalle cose, se non la teoria che le accompagna; la storia dell'arte ce lo ha finalmente mostrato e ha permesso a se stessa di avere al suo interno opere strutturate in qualsiasi modo e con qualsiasi stile, perché ciò che le rende arte ha ormai poco a che vedere sia con qualche forma che esse debbano avere sia con il loro essere belle. Al contrario, è sufficiente che siano dotate di *aboutness*, di *embodiment* e di tutto quello che abbiamo detto nel capitolo precedente; quella è l'unica condizione logica per distinguere le opere dalle cose dopo che la storia dell'arte ha compreso la definizione di opera. Ora: quando le opere d'arte hanno anche solo la remota possibilità di coincidere con la loro teoria, allora potrebbe darsi l'ipotesi che l'arte in sé finisca: Danto non intende che non ci sarà più alcuna produzione artistica, intende invece che si aprirà un'era della produzione artistica post-storica, dove le opere hanno finalmente percorso un processo grazie al quale è diventata trasparente e autoconsapevole la loro essenza. Per questo motivo, l'arte trapassa nella teoria non appena incorpora in se stessa la propria definizione in ogni opera, rendendo tale definizione quello che la differenzia dalle mere cose. Ogni opera è, infatti, autoreferenziale: è uno *statement* a proposito di sé sia come opera sia come arte in generale e ciò diventa possibile solo perché ha la certezza della propria identità ontologica, avendola infine compresa. È questo che la rende arte e non il suo essere una cosa di qualche tipo o il suo essere bella. La definizione permette il pluralismo artistico, avendo portato a compimento il concetto di arte e avendo mostrato che è sufficiente la definizione a trasfigurare le cose. Basta la teoria: è questo il significato della 'fine' che Danto vuole mostrare. Sostenerlo, però, significa anche sostenere che questa definizione di arte è sempre esistita, come lo Spirito hegeliano, e che la differenza rispetto al passato è che ora è trasparente a se stessa: se prima le opere seguivano l'imperativo della ricerca di equivalenza percettiva con il reale (*Imitation theory*), ciò era possibile perché tale era una delle manifestazioni del concetto di arte dentro la storia dell'arte, necessario a far emergere infine il concetto di arte. L'arte nella propria essenza emerge necessariamente e solo grazie alle istanze storiche limitate del proprio concetto che lo hanno portato a esaurirsi. Ciò permette di rivolgere retrospettivamente un differente sguardo anche a tutta la storia passata: da un lato dovrà risentire per forza di cose del progresso e dovrà essere visto dalla vetta della sua conclusione; dall'altro lato, dovrà intendere questo progresso come necessario per il

raggiungimento dell'essenza dell'arte. C'è, per Danto, una corrispondenza con la lettura che Kojève dà della fine della storia hegeliana: una volta che con la filosofia di Hegel lo Spirito è divenuto autoconsapevole, la guerra e le rivoluzioni sanguinose come quella francese perdono di significato, poiché, con l'avvento del sapere assoluto, è divenuto infine evidente che non c'è progresso logico nel sapere dopo che la dialettica ha fatto la sua comparsa. Ecco allora che anche per il Kojève lettore di Hegel si apre, dopo il sapere assoluto, un'era posteriore alla storia, nella quale possono esistere arte, religione, filosofia, ma dove l'azione perde il senso che aveva prima. Marx si pone, per Danto, su questa linea interpretativa quando sostiene che si può essere cacciatori la mattina, pescatori nel pomeriggio e critici d'arte la sera; la vita dopo la fine (logica) della storia è diversa dalla vita prima di questa fine. Così, per Danto, accade la stessa cosa anche con le opere d'arte: siamo in un'era post-storica di pluralismo artistico, dove è possibile essere espressionisti astratti la mattina, fotorealisti il pomeriggio e minimalisti la sera. Danto sostiene che le tesi hegeliane della fine della storia e del sapere assoluto non possano essere da noi accolte senza essere adattate, criticate e commentate, ma quello che può essere invece ripreso da Hegel è lo stesso senso della fine applicato all'arte: ciascuna direzione è equivalente all'altra, poiché essa è divenuta trasparente a se stessa come filosofia dell'arte. La fine dell'arte coincide con la sua destituzione a opera della filosofia: se l'opera può essere composta da qualsiasi mera cosa una volta che viene trasfigurata, ciò avviene perché ogni opera è uno *statement* a proposito di sé, una interpretazione che coglie una metafora messa in atto dall'autore in un modo che dice qualcosa dell'arte stessa e del suo modo di esprimersi dentro un *artworld* di teorie storico-artisticamente fondate; in una parola: perché è filosofia dell'arte. L'arte è stata destituita dopo che le sue realizzazioni storiche hanno spinto il suo concetto a diventare trasparente a sé con l'argomento degli indiscernibili, atto a sostenere che a trasfigurare in arte le cose sia una teoria, la meta-teoria che abbiamo descritto. Se le definizioni intermedie sono delle realizzazioni storiche che hanno portato a quella finale, non possiamo non toccare le questioni di filosofia della storia:

So what emerges from this dialectic is that if we are to think of art as having an end, we need a conception of art history which is linear, but a theory of art which is general enough to

*include representations other than the sort illusionistic paintings exemplified best: literary representations, for example, and even music*¹³⁵.

Il processo della storia dell'arte dipende da una filosofia della storia. Questo punto, a nostro avviso, è problematico. Danto basa, infatti, la propria tesi sul suo concetto di 'realismo narrativo', che la intende come narrativamente orientata verso una fine; la sua idea di una storia finita implica il passaggio alla filosofia dopo il lungo percorso descritto. Danto, però, non discute mai la propria idea di storia, confondendola a nostro avviso con la storia dell'arte. Dapprima ci occuperemo, quindi, di discutere la (presunta) necessità di un passaggio alla filosofia, in seguito ci occuperemo della filosofia della storia, problematica, che guida questa convinzione.

Essenzialismo e storicismo

Michael Kelly risponde a queste tesi con una fondamentale critica, accettata in seguito dallo stesso Danto¹³⁶. Per quest'ultimo, essenzialismo e storicismo sono compatibili nella misura in cui l'essenza emerge dalla storia, mostrandosi infine ontologicamente indipendente da essa; per Kelly, la filosofia dantiana dissolve invece la questione, accogliendo direttamente la prospettiva essenzialista senza accorgersene. In una battuta: il passaggio alla filosofia non avviene mai e l'arte non è capace di finire nel senso che vorrebbe Danto. Kelly formula la sua critica a partire dalla tesi sul modernismo che abbiamo descritto in precedenza: finalmente l'arte era libera del senso che le veniva conferito esternamente da parte della religione o del contesto sociopolitico e, attraverso la figura romanticheggiante dell'artista libero, stava iniziando a diventare indipendente come forma espressiva. Le avanguardie, iniziate dopo il 1880 circa, hanno utilizzato questa libertà per tentare di dare una definizione dell'arte, impresa che si è rivelata impossibile perché ciascun tentativo era basato, come in esse, sulle capacità espressive delle opere e non poteva arrivare a definire il *medium*: ogni tentativo di produrre una singola definizione veniva rimpiazzato da un altro di pari dignità artistica, tale da poter costituire una proposta ulteriore per la definizione. Con il modernismo la storia dell'arte ha quindi assunto una struttura simile a quella del romanzo di formazione, arrivando

¹³⁵ Arthur C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, cit., pag. 107.

¹³⁶ La critica si trova in: Michael Kelly, *Essentialism and historicism in Danto's philosophy of art*, in *Danto and his critics*, Wiley for Wesleyan University, 1998.

a capire solo alla fine che avrebbe dovuto passare il testimone alla filosofia per distinguersi dalle cose comuni. La critica comincia a intravedersi ora: la definizione di arte di Danto viene per Kelly formulata dalla filosofia e non sorge mai dall'arte stessa. L'arte, resa conto che la ricerca di una propria definizione attraverso le avanguardie era inesorabilmente destinata a fallire, decide di risolvere altrimenti il problema. Se per Danto l'arte riesce a diventare trasparente a sé quando Warhol espone le scatole *Brillo*, per Kelly questo passaggio non avviene mai: dopo il *Brillo Box* l'unica fine che avviene è quella della ricerca della definizione di sé da parte dell'arte, senza alcun trapasso ulteriore nella filosofia. È Arthur Coleman Danto, e non Warhol, a fornire la definizione ed è quindi la filosofia, separata dall'arte, a definire; l'arte si limita solo a incorporare la definizione nelle opere mediante un'interpretazione, a realizzare nella storia dell'arte l'avvenuta fine della ricerca della definizione, perché quest'ultima la ha fornita qualcun altro. Il romanzo di formazione vede il protagonista, l'arte, che prosegue nella propria maturazione sino a quando l'antagonista, la filosofia, non prende il sopravvento compiendo essa stessa il suo obiettivo. L'arte è stata destituita dalla filosofia, dice Danto, dove questa destituzione è stata possibile solo dopo un progresso che ha portato l'arte a esaurirsi; Kelly, di contro, argomenta che si è esaurita solo una ricerca interna alla storia dell'arte e l'arte ha rinunciato a trovare la propria definizione: arte e filosofia erano e rimangono separate e la prima non finisce diventando la seconda. L'arte non viene, per Kelly, destituita dalla filosofia e questa contestazione si ripercuote anche sul tentativo di conciliare essenzialismo e storicismo. Con 'essenzialismo' Danto si riferisce alla ricerca della definizione di arte da parte dell'arte stessa; quest'ultima è filosofica solo fino a quando questa ricerca permane. Con 'storicismo' egli intende il grado di autoconsapevolezza dell'arte, destinato a mutare lungo la storia; l'arte è storica fino a quando questa storicità permane. Danto sostiene che la definizione sia semplicemente emersa perché la storicità artistica è andata incontro a un progresso logico che di volta in volta le ha fatto guadagnare qualche elemento; l'essenza emerge quindi dalla storia. Kelly sostiene che la soluzione di Danto non funziona: l'arte o è filosofica, poiché cerca la propria definizione, e contemporaneamente storica, poiché ha un grado interno di coscienza, o non è nessuna delle due. Quando l'essenza emerge, l'arte viene anzitutto separata dalla storia perché non ha più un grado di consapevolezza, avendo invece la conoscenza assoluta di sé. Inoltre, non è più filosofica perché non cerca la più propria definizione, avendola già ottenuta. Kelly individua la presenza di un passaggio ingiustificato da parte di Danto derivante da una confusione, e non da una fusione, tra arte e filosofia. Il

filosofo americano dovrebbe scegliere tra due alternative: o lasciare l'arte nella sua storicità come progresso di differenti narrative di sé, o dichiarare di aver trovato una definizione filosofica e trascendentale e tentare di giustificarla con argomenti diversi da quelli storici; invece, secondo Kelly, ha confuso le due cose facendo passare l'arte dall'essere sia filosofica che storica all'essere un concetto logico. I due momenti sono o in conflitto o dissolti, senza alcuna spiegazione del passaggio tra i due stadi; dunque, il conflitto tra essenzialismo e storicismo è anch'esso dissolto e mai veramente risolto. Quando compare l'essenza dell'arte è Arthur Danto a individuarla, non Warhol; è l'interpretazione filosofica a essere la definizione, non le scatole di *Brillo* come le ha presentate l'autore. Per Danto questo significa che l'arte è finita perché è stata destituita dalla filosofia, per Kelly significa solo che l'arte ha finito di porsi la domanda sulla propria essenza, ma non è affatto finita per trapassare in altro. La fine giunge improvvisamente tra l'arte che sta cercando se stessa e la filosofia che lo sa già, portando Kelly a sostenere che l'arte per Danto sia quindi, in realtà, post-filosofica. C'è qualcosa, per Kelly, che non funziona nel riconoscimento degli elementi filosofici nell'arte, che a un certo punto diventano inaspettatamente filosofia in senso stretto, per di più la filosofia di Danto. La destituzione filosofica dell'arte non è dunque un *Aufhebung* come vorrebbe Danto, è un vero e proprio salto da un piano all'altro, dalla storia dell'arte alla storia, dall'arte alla filosofia, mentre la definizione dovrebbe emergere dall'arte stessa in quanto storica. Mentre Hegel si era impegnato nello storicizzare lo spirito mostrando che l'arte e la religione hanno a che fare con un diverso modo di conoscersi del sapere assoluto rispetto alla filosofia e mostrando, di conseguenza, anche come questo spirito perviene alla suddetta consapevolezza, Danto procede semplicemente a definire l'arte e a porre la propria definizione come al termine di una tradizione storico artistica. Il filosofo americano non passa mai dall'arte alla filosofia come fenomeni spirituali visti dal punto di vista del sapere; per Danto non c'è lo spirito, c'è solo la filosofia che si occupa di definire. È rilevante menzionare che Kelly suggerisce di vedere la storia dell'arte moderna come la storia del suo divenire autonoma, così come prevede la tendenza comune della modernità descritta dalla filosofia di Habermas: politica e religione non determinano più l'arte, non dettano più le caratteristiche entro le quali l'espressione deve esistere, al contrario possono, come no, essere parte dell'espressione a seconda di cosa vuole esprimere l'autore. Similmente la sfera politica è arrivata a essere autrice della propria normatività indipendentemente dai dettami religiosi. La ricerca dell'arte si è conclusa perché ha finalmente portato in evidenza, con Warhol, che è

la filosofia a doverla definire e non se stessa, che invece procede per espressioni noncuranti della propria definizione, così come mostrato con la teoria degli indiscernibili. La critica di Kelly viene accettata da Danto, ma il filosofo risponde comunque specificando il senso che per lui ha la destituzione filosofica dell'arte: è proprio perché l'arte e la filosofia erano unite sin dal principio che la destituzione ha potuto finalmente liberare la prima dalla seconda facendo terminare la ricerca di una definizione¹³⁷. La storia dell'arte è la storia di come è divenuta finalmente libera. A nostro avviso, questa risposta non chiarisce adeguatamente la questione, la proposta è dunque quella di chiarire la genesi del senso che Danto attribuisce al termine 'storia' per mostrare come lo abbia portato a sostenere la propria tesi e a fraintendere Hegel; di conseguenza, sarà anche chiaro il motivo per cui Hegel può sostenere che dopo l'arte ci sia la filosofia mentre Danto ha difficoltà a farlo.

Fine dell'arte e fine di una narrativa: Hegel e Danto

In *Atomism, art and Arthur* R. C. Solomon e K. M. Higgins ricordano che Danto distingue, in *Analytical philosophy of history*, un'interpretazione sostanzialistica e una analitica della storia. La prima appartiene, per Danto, a Hegel e ai suoi seguaci e va incontro a un problema fondamentale: la storia futura appare logicamente definita prima del suo accadere, anche se come futura non dovrebbe poterlo essere. Hegel, insomma, avrebbe la pretesa di prevedere le cose prima del loro diventare storia; si badi: questa non è una interpretazione fedele di Hegel, ma è comunque una interpretazione che è stata data nel corso della storia della filosofia. In risposta a questa (presunta) pretesa hegeliana, Danto elabora un approccio differente:

*Essentially, on Danto's account, history offers coordination of statements about past events, which it organizes in terms of stories. The organizing scheme that history employs is that of a story, or narrative. Narratives can be considered as types of theories that structure and explain events*¹³⁸

E, con le parole di Danto stesso:

¹³⁷ Arthur C. Danto, *The end of art: a philosophical defense*, in *Danto and his critics*, Wiley-Blackwell, 1998.

¹³⁸ Robert C. Solomon e Kathleen M. Higgins, *Atomism, art and Arthur: Danto's hegelian turn*, in *Danto and his critics*, seconda edizione, John Wiley and Sons, 2012. Pag. 178.

*narratives... are used to explain changes, and, most characteristically, large-scale changes taking place, sometimes, over periods of time vast in relationship to single human lives. It is the job of history to reveal to us these changes, to organize the past into temporal wholes, and to explain these changes at the same time as they tell us what happened – albeit with the aid of the sort of temporal perspective linguistically reflected in narrative sentences.*¹³⁹

Anche se il *Brillo Box* ha avuto il merito di far realizzare a Danto che il contesto gioca un ruolo chiave nell'ontologia delle opere, tanto da portare la riflessione filosofica a comprendere il progresso interno alla storia dell'arte, la definizione di storia come narrativa non è mai stata del tutto abbandonata. Danto si è trovato a dover fornire la spiegazione ontologica della differenza tra due enti (*Brillo Box* come opera e come prodotto commerciale), non ha trovato nell'atomismo analitico alcuna soluzione e ha iniziato a pensare che nulla a parte il contesto può aiutarci a distinguere tra due enti percettivamente identici. Inizia perciò a maturare in lui la convinzione che la comprensione di un ente deve avere a che fare con la comprensione della sua storia; la storia dell'arte è, però, ancora definita nel modo sopra riportato. Nonostante il filosofo si separi dalla tradizione analitica pura, la 'fine' di cui sino ad ora abbiamo parlato è più propriamente la fine di una narrativa, dove 'narrativa' assume il significato menzionato dagli interpreti. In particolare Danto crede ancora, per Solomon e Higgins, nel 'realismo narrativo' che prevede che la storia sia organicamente strutturata e narrativamente orientata verso una fine, dove questa ultima fine è leggermente differente dalla fine delle narrative passate: la fine dell'arte è infatti la fine della necessità stessa di una narrativa, l'inizio di un periodo dove l'arte non ne ha più bisogno una volta che la filosofia ha spiegato la teoria ontologica che definisce le opere e che è sufficiente a distinguerle dalle cose, senza l'intervento di altro. La differenza è quindi semplice: Hegel si interroga da filosofo, Danto si interroga da critico d'arte; il primo ricerca il valore dell'arte all'interno della storia dello spirito, il secondo cerca uno sviluppo possibile della storia dell'arte per comprenderla nel suo insieme. A Hegel non interessa ricostruire un'evoluzione della storia dell'arte a partire da Vasari e dalle narrazioni che l'arte si è data:

¹³⁹ *Ibidem.*

Questa è piuttosto un'intuizione di Belting¹⁴⁰ e di Danto che saliti sulle spalle del gigante intravedono altre terre e altre sponde, e sporgendosi troppo in là cadono al di là della storia in una dimensione in cui non è la produzione ad esaurirsi ma la possibilità di comprenderla narrativamente.¹⁴¹

Di questa opinione è Francesca Iannelli, che trae le conseguenze dalle riflessioni sulla storia come narrazione che abbiamo appena svolto. Danto ha annunciato la fine dell'arte, ma ha potuto farlo solo dopo che la sua definizione di storia ha separato l'opera dalla funzione culturale che per Hegel invece svolge; la teoria di Danto immagina l'inizio, lo sviluppo e la fine della storia dell'arte dal punto di vista interno a essa e permette la tesi sulla fine della narrativa artistica solo perché è sin dall'inizio stata intesa autonomamente, in una sfera differenziata dal contesto culturale di nascita. Anche Hegel immagina la fine dell'arte, ma si tratta di una fine totalmente differente: l'arte era compenetrata con la religione e con i suoi valori sino alla soglia della modernità, con il romanticismo è diventata libera, per poi accorgersi subito dopo di non essere la forma di sapere migliore che l'assoluto può avere di sé. L'arte viene da Hegel storicizzata non solo al proprio interno, come fa Danto, ma anche all'interno della storia dello spirito. La fine di Hegel riguarda perciò l'impossibilità di essere a contatto con le opere d'arte nello stesso modo in cui lo erano i nostri predecessori, perché per noi è sempre necessaria la mediazione della ragione dopo che la storia dello spirito la ha resa necessaria. Quello che per Danto si è autenticamente esaurito sono solo perciò solo i due paradigmi interni alla storia dell'arte, ossia quello imitativo e quello espressivo, che sono esprimibili attraverso una narrativa interna alla storia dell'arte considerata indipendentemente da condizionamenti esterni. «Danto opera dunque uno slittamento dalla 'fine' della massima valenza sociale dell'arte alla 'fine' della narrazione della storia dell'arte»¹⁴² e le sue conclusioni sono ben lontane da quelle hegeliane. Anche Larry Shiner sostiene una tesi simile ne *L'invenzione dell'arte*¹⁴³ quando afferma che Danto ha guardato al di là delle contingenze storico-sociali per seguire solo la storia interna alle belle arti,

¹⁴⁰ Belting sostiene che l'arte è un'invenzione moderna e che esiste un periodo pre-artistico dove le 'opere' erano intrise di valori socioculturali; egli si propone dunque di parlare solo di quell'arte nata con il rinascimento (Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutsche Kunstverlag, Munich, 1983).

¹⁴¹ Francesca Iannelli, *Il profeta, l'eretico, il filosofo post-pop e l'apocalisse mancata: ovvero Hegel, Belting e Danto sull'arte e le sue sorti*, in *Fine o nuovo inizio dell'arte: estetiche della crisi da Hegel al 'pictorial turn'*, Edizioni ETS, Pisa, 2016, pag. 138.

¹⁴² *Ivi*, pag. 142.

¹⁴³ L. Shiner, *The invention of art: a cultural history*, The University of Chicago Press, Illinois, 2001, ed. it. a cura di Nicola Prinetti, *L'invenzione dell'arte: una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2010.

separando arte bella e artigianato dall'inizio alla fine della storia dell'arte e seguendo la storia di una soltanto. Dopo il sistema antico delle arti è il sistema moderno a prendere il sopravvento fino a culminare con la descrizione di sé che la teoria di Danto fornisce, la fine dell'arte dantiana è solo, per Shiner, la fine della ricerca dell'essenza di sé da parte delle belle arti.

Considerazioni genetiche sulla teoria di Danto

Ripensiamo alla teoria del 1981, possiamo accorgerci ora che *La trasfigurazione del banale* si fonda su due assunti che hanno portato Danto all'errore filosofico consistente nella pretesa di sollevare la propria teoria a meta-teoria. Il primo deriva dalla convinzione per cui l'opera d'arte è una rappresentazione specifica e distinta dalle rappresentazioni che abbiamo delle mere cose, le quali non sono artistiche e non causano necessità di interpretazione. L'artisticità della rappresentazione viene specificata solo alla fine della teoria dopo aver aperto lo spazio ontologico dove situarla; questo rende, come sappiamo, la rappresentazione artistica prima di tutto una rappresentazione simile a tutte le altre. È nell'ultimo capitolo che viene finalmente scoperto che la sua specificità è la sua struttura metaforica incarnata in un *medium* di cui si serve. Ora: nei passaggi precedenti, quando stava individuando lo spazio ontologico per le rappresentazioni, Danto aveva già individuato come caratteristica necessaria l'appartenenza a una storia di opere d'arte, caratteristica che permane ovviamente anche quando viene ricercata la specificità della rappresentazione artistica. Nell'ultimo capitolo viene quindi instaurato un vincolo definitivo tra la specificità della rappresentazione artistica, ossia la metaforicità, e la storia dell'arte, dove la 'storia' è da Danto sempre intesa come narrazione teleologicamente orientata. La conseguenza è che la specificità in questione viene presentata, a nostro avviso, come fondamento ontologico non dell'opera d'arte in sé ma delle rappresentazioni artistiche proposte dalle narrative della storia dell'arte a partire da quella di Vasari. Danto, trovandosi a dover fondare solo quelle, ha quindi ben pensato che fosse possibile dire la verità sull'arte, ponendosi come filosofo che per primo ne ha compreso la struttura narrativa, arrivando infine a liberare gli artisti dalla necessità di autodefinirsi (così dice anche nella risposta a Kelly). Il problema è che la narrazione non è l'opera. Così facendo,

Danto non ha considerato essenziale nessun elemento culturale, sociale o ermeneutico¹⁴⁴ non facente parte della narrazione che l'arte dà di sé. La definizione espelle a priori dalle opere qualsiasi caratteristica non considerata artistica dalla narrativa o dalle teorie come la *Imitation theory* e la definizione del 1981 vede solo una storia di rappresentazioni metaforiche (non di opere) al termine della quale intende spiegare quali sono le loro condizioni di sussistenza come rappresentazioni. Infine, l'attribuzione delle qualità artistiche mediante l'interpretazione è solo, come noteremo con Margolis, una attribuzione retorica¹⁴⁵. È solo dopo questa espulsione preliminare che Danto ha creduto, a nostro avviso, di poter compiere il passaggio a una teoria trascendentale; egli, da critico, non ragiona mai fuori dalla storia dell'arte. In una battuta: la teoria è trascendentale perché autonoma. Il secondo assunto debole è il concetto di rappresentazione e, dunque, l'epistemologia generale utilizzata. Danto intende l'arte come rappresentazione a proposito del mondo che è *devoid of representationality*; ciò viene allargato all'interezza delle opere esistenti senza considerare la possibilità di una differente interpretazione dell'accesso al mondo. La cosa che pare strana è che sono proprio alcuni tra i suoi ispiratori a fornire una simile alternativa, come per esempio Hegel o anche Sartre, che deriva dalla fenomenologia husserliano-heideggeriana: il reale è, per il filosofo tedesco, razionale, sempre inteso al di fuori di un'epistemologia puramente contemplativa (dopo il capitolo quarto della *Fenomenologia*), è la coincidenza di essenza ed esistenza ed è storico, un prodotto culturale mai indipendente da noi come oggetto. Per Danto, al contrario, l'artista è invece fundamentalmente un *theoros* che assiste al mondo non partecipandovi e limitandosi a rappresentarlo¹⁴⁶. Come Platone ha posto e risolto la questione

¹⁴⁴ Si veda il capitolo seguente.

¹⁴⁵ Anche per questo rimandiamo al capitolo seguente.

¹⁴⁶ Si ricorderà, a questo proposito, che nel celebre capitolo quarto della *Fenomenologia* Hegel opera un allargamento del concetto di 'conoscenza' dalla sua versione kantiana, protagonista del capitolo precedente, a una sua interpretazione che includa degli elementi pratici. La coscienza diviene autocoscienza inglobando entro di sé degli elementi non teorici, non contemplativi. Come conseguenza il concetto di sapere non è più riducibile a quello della presenza delle *Vorstellungen* derivanti da un mondo noumenico opposto al soggetto che lo conosce perché risente, al contrario, di elementi eterogenei che lo rendono un sapere complesso. Al termine della *Fenomenologia* questo sapere diventa autoriflessivo e trasparente espellendo da sé ogni esteriorità e cogliendosi infine come sapere assoluto, non dipendente da altro se non da sé e dal proprio porsi dialettico. È dentro questo tipo di conoscere che dobbiamo contestualizzare l'arte come forma di conoscenza del vero, che altrimenti sarebbe incomprensibile pensando al conoscere solamente nella sua versione cara ai moderni. Heidegger compie una svolta analoga con il passaggio dalla fenomenologia husserliana alla fenomenologia ermeneutica di *Essere e tempo* che intende chiarire il senso dell'essere-nel-mondo del *Dasein*, il quale perlopiù si perde nel modo del *Verfallen* che ha poco a che vedere con le rappresentazioni e il concetto di verità dei moderni. Anche Heidegger, infatti, collega l'arte alla verità ma intende la verità in un modo diverso da quello della classica *adequatio rei et intellectus* che aveva influenzato i filosofi fino anche al concetto di 'riempimento di senso' dell'Husserl delle *Ricerche*, che ne è una variazione sottoposta a riduzione fenomenologica.

sulla *mimesis*, così il filosofo di Warhol ha posto e immediatamente risolto la questione epistemologica: condannatosi dapprima a vedere solo rappresentazioni, Danto ha in seguito cercato il fondamento delle sole rappresentazioni metaforiche appartenenti alla narrativa artistica, ossia alla storia dell'arte. Se, però, il nostro accesso al mondo non è teoretico, allora forse anche la nostra idea di 'opera' può mutare.

È possibile che la 'cecità di senso' del Danto critico d'arte sia dovuta a una interpretazione parziale del passaggio dall'arte simbolica e classica a quella romantica che troviamo nella filosofia di Hegel che lo ha ispirato¹⁴⁷. Nella *Fenomenologia dello Spirito* viene descritto il progressivo emergere dello spirito assoluto come cosciente a se stesso; lo sviluppo interno dello spirito assoluto si compie attraverso l'arte, la religione e infine la filosofia¹⁴⁸. Hegel associa l'arte all'intuizione, la religione alla rappresentazione e la filosofia al concetto indicando in questo modo i mezzi di cui esse si servono per rappresentarsi in modo sempre più adeguato l'assoluto nella sua trasparenza. Da un lato l'arte rappresenta perciò l'assoluto e ha un valore di verità distinto da quello della filosofia, dall'altro ciò avviene perché l'arte agisce mediante intuizione e non può accedere alla miglior comprensione possibile dello spirito, la quale avviene solo mediante il concetto e dunque attraverso un pensiero consapevole di sé¹⁴⁹. La progressiva spiritualizzazione interna allo spirito è anche presente all'interno dell'arte stessa, grazie alla suddivisione tra arte simbolica, arte classica e arte romantica, con i conseguenti squilibri ed equilibri tra forma e contenuto. Hegel concepisce solamente l'arte romantica come libera, autonoma e responsabile del passaggio dall'arte alla filosofia. Comprendendo il passaggio dal romanticismo alla filosofia come necessario, diviene

¹⁴⁷ La breve ricostruzione delle tesi hegeliane è ripresa da due testi. Il primo è: Annemarie Gethmann-Siefert, *Danto e Hegel sulla fine dell'arte: una disputa per la modernità dell'arte e della teoria artistica*, in *Fine o nuovo inizio dell'arte: estetiche della crisi da Hegel al 'pictorial turn'*, Edizioni ETS, Pisa, 2016; il secondo è: Stephen Houlgate (a cura di), *Hegel and the arts*, Northwestern University Press, Illinois, 2007; in particolare il saggio di Terry Pinkard sulla divisione tra arte simbolica, classica e romantica.

¹⁴⁸ Nella celebre opera di Hegel ancora non sono presenti i tre momenti distinti in questo modo, è presente invece la descrizione della religione dell'arte; è infine nell'*Enciclopedia* che Hegel divide con precisione i tre momenti ed è nelle *Lezioni di estetica*, così come sono state riviste e edite grazie all'aiuto di H. G. Hotho, che Hegel sviluppa nel dettaglio il proprio pensiero filosofico riguardo all'arte.

¹⁴⁹ L'arte, però, è necessaria: gli esseri umani sono in relazione con l'assoluto non solamente attraverso la sua cognizione, hanno bisogno di avere una rappresentazione di esso che avvenga attraverso i sensi. La bellezza è perciò Hegel l'apparenza (*Schein*) sensibile dell'Idea, la resa in forma sensibile dell'autocomprensione dello spirito, una modalità specifica di rappresentazione del vero anche se non la più adeguata. L'arte, insomma, non è un lusso, è una necessità: una forma di conoscenza del vero improntata sul modo in cui esso si mostra e che è necessaria perché emerga il sapere assoluto nella comprensione di sé autentica mediante il concetto. Necessaria all'uomo poiché bella, è anche necessaria allo spirito perché vera.

chiaro che questo è anche il luogo filosofico che ha spinto Danto a formulare la fine dell'arte nel suo senso. L'arte simbolica vede come protagonista un assoluto ancora alla ricerca dei propri mezzi di rappresentazione artistica e, dunque, è caratterizzata da una certa superiorità del contenuto sulla forma che lo rappresenta. L'arte classica è l'equilibrio tra il contenuto e la forma che lo rappresenta, ma non può essere, nonostante ciò, la forma artistica più adeguata, perché la rappresentazione sensibile dello spirito non è mai una rappresentazione adeguata di esso. Ecco, dunque, il ruolo dell'arte romantica: come quella simbolica fa prevalere il contenuto sulla forma (questa volta in modo consapevole, non perché non ci siano i mezzi espressivi), ma libera entrambi dalle necessità stilistiche e dai limiti contenutistici classici, permettendo una rappresentazione del contenuto con una superiore libertà. La maggiore libertà raggiunta permette di considerare arte anche ciò che è provocatorio o le cose che l'arte classica avrebbe considerato brutte; il concetto di opera viene modificato, non richiede più la corrispondenza tra forma e contenuto ed è invece una possibilità di rappresentare lo spirito attraverso la maggiore libertà possibile in ambito artistico e quindi nel modo più adeguato possibile prima dell'intervento della filosofia. L'arte romantica è consapevolmente arte, rappresenta l'assoluto, ma porta verso l'inevitabile spiritualizzazione ulteriore di sé¹⁵⁰. È questa necessità di spiritualizzarsi che è stata intesa in modo limitato: per Hegel la spiritualizzazione avviene dal punto di vista del sapere assoluto, per Danto dal punto di vista della storia dell'arte. L'uno cerca un sapere (in generale) che non dipenda da altro che da sé, l'altro le condizioni ontologiche di sussistenza di una narrativa artistica e non quindi di un sapere assoluto. Per Hegel la filosofia è superiore in quanto sapere, così come è un sapere il sapere assoluto nella sua natura concettuale che egli cerca; è chiaro quindi che per il filosofo tedesco il passaggio è giustificato perché un sapere può conoscersi più adeguatamente attraverso il concetto (nel senso hegeliano). Per Danto, invece, l'arte deve concludersi e diventare filosofia una volta resasi conto che quello che la rende (e la ha sempre resa in passato) effettivamente arte è l'interpretazione. L'esito è simile, l'arte da sola ha perso quell'aura di sacralità che aveva in passato che permetteva di fruirli come significato soddisfacente in sé, ma il motivo non è quello di Danto: il mutamento nella produzione e nella fruizione artistica, non dovuto al progresso interno al concetto di arte, è al contrario dovuto

¹⁵⁰ L'arte romantica richiede per Hegel nel suo massimo sviluppo anche un'ancella costituita dalla filosofia dell'arte: le opere inducono alla meditazione filosofica, non essendo però ancora da parte loro filosofia.

a un processo più ampio che coinvolge la storia dello spirito e dipende da esso. Ma allora la fine dell'arte di Hegel è profondamente diversa, come ricorda Annemarie Gethmann-Siefert:

L'estetica di Hegel è indubbiamente una teoria del moderno, poiché si basa nella sua intera costruzione sistematica sul progetto della ragione dell'Illuminismo. Ciò significa che l'orientamento di Hegel verso la ragione segna diritto, campo d'azione e limiti dell'arte¹⁵¹.

Solo perché l'uomo ha messo in atto il processo illuministico che lo ha portato alla sua attuale forma di vita è possibile sostenere che in ambito artistico, dunque, l'arte può esistere senza narrativa. Anche quella di Danto è, in realtà, allora, una narrativa. Hegel intende le opere come soggettivamente poste ma anche oggettivamente esistenti, appartenenti a uno spirito oggettivo al pari delle istituzioni¹⁵²: «Arte e religione sono, in quanto fenomeni dello spirito oggettivo, quelle istanze di orientamento che continuano a valere dal punto di vista istituzionale e che, a lungo andare, diventano mediatamente effettive attraverso le norme dell'agire»¹⁵³. Quello che veramente è cambiato rispetto al passato è che le arti non sono più capaci di trasmettere, a partire da loro stesse prese autonomamente, delle istanze di orientamento come quelle precedentemente descritte che a lungo andare divengono effettive attraverso l'agire. È cambiata la loro funzione culturale che impone loro di volta in volta di essere vagliate e messe alla prova dalla ragione. L'arte, quindi, è appartenente al passato dello spirito, è storicizzata come dicevamo in precedenza non solo entro di sé ma anche entro lo spirito: «In quanto tradizione parziale, valida tra le altre, di una visione del mondo, l'arte non fornisce più al mondo moderno quegli orientamenti ultimi, comprensibili a livello intuitivo e con i quali ci si deve identificare».¹⁵⁴ Di conseguenza, le opere al massimo manifestano la capacità oggi raggiunta dall'uomo di interpretare il mondo, ma la razionalità che richiede il moderno non si accontenta della presenza sensibile, *embodied*, dell'interpretazione del mondo delle opere e richiede non tanto una identificazione con esse

¹⁵¹ Annemarie Gethmann-Siefert, *Danto e Hegel sulla fine dell'arte: una disputa per la modernità dell'arte e della teoria artistica*, in *Fine o nuovo inizio dell'arte: estetiche della crisi da Hegel al 'pictorial turn'*, Edizioni ETS, Pisa, 2016, pag. 110.

¹⁵² Già nelle riflessioni jenesi Hegel sosteneva che lo spirito deve farsi opera per ottenere da un lato un'efficacia per le forme di vita culturali e dall'altro per guadagnare un rapporto con se stesso; anche nelle lezioni dell'*Estetica*, per Annemarie Gethmann-Siefert, si mantiene la necessità di mantenere le opere come manifestazione intuitivamente esperibile dello spirito: esperirle permette insieme ad altre cose di raggiungere la tanto agognata 'seconda natura' propria della *Bildung*, valida di volta in volta per una comunità e non valida astrattamente di per sé.

¹⁵³ Annemarie Gethmann-Siefert, *Danto e Hegel sulla fine dell'arte*, pag. 121.

¹⁵⁴ *Ivi*, pag. 123.

quanto un confronto mediato e razionale con le proposte di *Weltanschauung* che da esse otteniamo. Questo non significa in alcun modo che l'arte sia finita nel senso che vuole Danto. Mentre la teoria estetica di Hegel può essere interpretata come una teoria del moderno nei limiti in cui riflette sulla cultura alla luce della razionalità illuministica, in quanto situa il momento artistico entro il sapere, la teoria di Danto ha invece avverato il sogno romantico di un mondo di opere che obbediscono solo alle proprie regole, ma nel farlo ha creato anche un *artworld* fuori dalla storia. Danto è, in ultima istanza, un lontano erede del Platone che critica.

All'inizio del capitolo abbiamo detto che la natura peculiare della meta-teoria risulta giustificata se il progresso che ha portato a essa è filosoficamente fondato; tuttavia, il tentativo di giustificare la natura trascendentale della *Trasfigurazione del banale* è fallito. Il passaggio dall'arte alla filosofia non avviene nel modo in cui il filosofo vorrebbe perché la sua teoria non emerge necessariamente da un progresso storico; al contrario, sostenendo una tesi forse più nietzschiana che altro, costituisce a nostro avviso un tentativo di sollevarsi sopra le altre teorie per una volontà sotterranea del suo autore. La trascendentalità risulta un desiderio di Danto di trovare la teoria definitiva che finalmente spieghi le opere e permetta alla critica artistica di operare virtuosamente e appassionatamente nel proprio campo, senza farsi problemi di sorta. Siamo rimasti con una teoria che da un lato sembra comunque fornire delle ottime intuizioni per comprendere opere contemporanee come quella del *Brillo Box*, ma che dall'altro, quando tenta di estendersi all'intera storia dell'arte e di giustificare la propria natura trascendentale, compie un'operazione non adeguatamente giustificata in tutti i suoi punti. La domanda è allora scontata: cosa dobbiamo farcene della teoria di Danto? La teoria si regge in piedi da sola anche senza il progresso logico? La filosofia di Joseph Margolis ci sembra essere un buon mezzo per rispondere a questa domanda. Margolis sostiene in generale che anche se è possibile immaginare il mondo naturale come onticamente indipendente da noi¹⁵⁵ (come fa Danto) è impossibile negare il riconoscimento di un accesso alla natura che dipende dal mondo culturale di significati che si sviluppano dentro un insieme

¹⁵⁵ Qui 'ontico' viene inteso come opposto a 'ontologico' nel significato della fenomenologia ermeneutica dell'Heidegger di *Essere e tempo*. Ciò che è ontico dipende da un'interpretazione degli enti come 'semplicemente presenti', il punto di vista ontologico invece si domanda invece quale sia il senso autentico dell'essere e come sia differente da quello dell'ente; l'ente, quindi, quando è inteso ontologicamente e non onticamente risente di una struttura temporale perché l'essere accade in essa. La scienza si dota prevalentemente di un'interpretazione ontica della natura così come l'arte quando segue la teoria di Danto, basata anch'essa su un'ontologia ontica e non ermeneutica.

di pratiche consensuali collettive entro una comunità. Margolis considera l'opera quindi come Intenzionale, ossia come avente un insieme di caratteristiche che la rendono emergente rispetto agli altri enti. Da un lato, con Danto, solo l'arte, dall'altro, con Margolis, la necessità di collegare le questioni di estetica a numerose altre questioni filosofiche continuando la riapertura della questione che abbiamo appena ottenuto con Hegel.

Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?

Verso una ri-definizione delle opere

Dopo gli ultimi sviluppi delle nostre argomentazioni siamo rimasti con una teoria ingiustificata. *La trasfigurazione del banale* costituisce uno strumento utile alla critica artistica per interpretare il *Brillo Box* come opera che solleva la mera cosa di cui è costituita a opera d'arte, ma non è stata in grado di giustificare i propri intenti trascendentali, vedendosi invece restringere il proprio dominio: non più una teoria valida sempre e in generale, ma una narrativa della nostra epoca causata dall'inesorabile incedere del moderno. È forse possibile continuare il progetto di Danto in qualche modo, correggendone la traiettoria o la direzione iniziale? La teoria regge anche senza la giustificazione storica? Se ignoriamo le questioni sulla storia dell'arte, nel contemporaneo avviene proprio come dice Danto? È una buona narrativa delle opere oppure anche la teoria presa in sé non va bene? Forse, come suggeriva Weitz, dobbiamo abbandonare qualsiasi riflessione a proposito delle opere e lasciare che la filosofia si occupi di altro. O, ancora, forse possiamo rivedere il rapporto tra filosofia dell'arte ed estetica per riformulare il compito della disciplina. Per rispondere a questi interrogativi prenderemo in considerazione, in primo luogo, la versione definitiva della teoria istituzionale e, in secondo luogo, il pensiero di Joseph Margolis. Nella prima parte del capitolo ci occuperemo, quindi, di Dickie con l'intento di verificare se la versione definitiva della sua teoria può risolvere i problemi di Danto; nella seconda parte, ci occuperemo con Margolis della ri-definizione delle opere che sorge sulle ceneri della *Trasfigurazione del banale*, mantenendo però questa volta un legame vitale tra filosofia dell'arte, estetica e altre discipline.

Beardsley, Wieland, Binkley: alcune critiche alla teoria istituzionale

Nel 1984 Dickie affronta le critiche di Danto, Wollheim, Beardsley e altri autori per formulare una definizione più adeguata di 'opera d'arte' dal punto di vista istituzionale. Bisogna domandarsi se la sua teoria, derivante a tutti gli effetti da quella di Danto, possa risolvere qualche problema che *La trasfigurazione del banale* lascia in sospeso, o se anch'essa sia un

tentativo non adeguatamente giustificato. Beardsley¹⁵⁶ fornisce a Dickie un buon punto di partenza per la ristrutturazione della sua teoria: intendere la teoria istituzionale come essenzialmente antiromantica, costruita contro quella versione dell'artista che lo vede chiuso nella torre d'avorio a creare opere d'arte lontano dalla società e separato dalle questioni politiche, come se fosse una divinità. La questione generale è quindi quella della possibilità di creare delle opere d'arte in modo completamente libero dai condizionamenti culturali, a partire dalle sole proprie risorse mentali (appurato che esistano delle strutture mentali non derivanti dal rapporto con l'ambiente), come farebbe l'artista dentro la torre d'avorio. Di contro a questa idea di arte, perlopiù affascinante per il grande pubblico, Dickie sostiene che, siccome lo *status* di opera dipende da una cornice istituzionale, le opere d'arte non possano in alcun modo separarsi dal contesto (istituzionale) di nascita; l'idea è opposta rispetto all'ipersoggettivismo dei romantici. Per Dickie è proprio questo contesto il responsabile dell'ottenimento (*achievement*) dello *status* di arte e l'unico senso possibile in cui potrebbe esistere un artista romantico è quello del proto-artista, ossia di colui che nella storia ha deciso, prima di qualsiasi altra persona, di produrre un'opera d'arte. Ipotizzando anche che esista un simile proto-artista, cosa che per Dickie non è ammissibile, egli avrebbe comunque creato, con la prima opera della storia, un contesto dal quale gli altri hanno poi potuto pensare indebitamente di separarsi. Non esiste però alcun proto-artista e le opere, per la teoria istituzionale, dipendono sempre da una cornice che la teoria vuole chiarire. Dickie deve anche affrontare la critica che Beardsley rivolge alla versione del 1974 sulla scorta della distinzione tra *institution-types* e *institution-tokens*: le prime sono le prassi che avvengono entro le istituzioni, come il matrimonio, la creazione di oggetti, lo storytelling e così via; le seconde sono le vere e proprie istituzioni come la Chiesa, Columbia Pictures, General Motors e via seguendo. Nella definizione che abbiamo citato nel primo capitolo viene detto che lo *status* di opera viene conferito istituzionalmente, ma Beardsley sostiene che Dickie non abbia chiarito cosa intende con 'istituzione' e che nella sua teoria sia la prassi agente entro le istituzioni a conferire lo *status* di opera e non le vere e proprie istituzioni. Inoltre, agire per conto di (*on behalf*, come veniva detto nella definizione del 1974) una prassi (e non di una *institution-token*) non ha alcun senso. Il Dickie del 1974, invece, lascia intendere il conferimento di uno *status* possa avvenire proprio nel modo criticato, ossia attraverso la

¹⁵⁶ Monroe Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in Culture and Art, ed. Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Higland, NJ, 1976.

prassi, che però non è stata chiarita e definita. Dickie accetta la critica di Beardsley e si ripropone di riformulare la definizione, sempre in opposizione a quella romantica appena menzionata: «*a work of art is art because of the position it occupies within a cultural practice, which is of course in Beardsley's terminology an institution-type*»¹⁵⁷. La definizione si rivolgerà alle prassi sociali.

Jeffrey Wieland¹⁵⁸ opera una ulteriore distinzione, basandosi su quella di Beardsley, proponendo di separare *Action-institutions* e *Person-institutions*. Le prime sono le azioni, come il 'promettere', governate dalle regole che i partecipanti all'azione comprendono; queste azioni si concretizzano nelle singole azioni di ognuno. Le seconde sono le azioni compiute dalle organizzazioni, come la Chiesa, che si servono di alcune persone che agiscono per loro conto, vista l'impossibilità di agire direttamente come istituzioni; le persone che agiscono per conto delle istituzioni non agiscono, quindi, per una volontà propria, perché rappresentano l'istituzione nel suo insieme, che è per Wieland una quasi-persona. Per Dickie la definizione si basa sulle *Action-institutions*, senza mai sostenere che i musei, le fondazioni e via seguendo rientrano nell'ottenimento dello *status* di arte; sono le opere delle persone a ottenere lo stato di arte e nessuna *Person-institution* in particolare tra quelle esistenti è necessaria. In aggiunta alla conclusione precedente, per cui la teoria istituzionale deve rivolgersi alle prassi, va ora specificato qualcosa di aggiuntivo: sarà da ricercare come la prassi interna alla cornice istituzionale agisca, fino a permettere, alle opere proposte dagli artisti, di essere considerate effettive opere d'arte dal punto di vista istituzionale.

In passato, Dickie aveva sostenuto che perché un artefatto sia effettivamente un'opera sono necessari sia la sua effettiva artefattualità (non può essere un oggetto naturale) sia il fatto che sia a esso conferito lo *status* di candidato a essere apprezzato esteticamente (candidato, non già apprezzato). Timothy Binkley¹⁵⁹ si domanda se conferire lo *status* di opera sia un'operazione logicamente equivalente a quella dello specificare lo stesso *status*: per lui si tratta di due operazioni differenti e l'unica accettabile è la seconda. Dickie specifica che non ha mai inteso lo *status* di opera come conferito e quindi la sua teoria non può essere criticata per quell'aspetto inesistente; nel 1974 quello che veniva conferito era, infatti, lo *status* di

¹⁵⁷ George Dickie, *The art circle*, Haven Publications, New York, 1984, pag. 52.

¹⁵⁸ Jeffrey Wieland, *Can there be an institutional theory of art?*, in *Journal of Aesthetics and Art criticism*, 39, 1981.

¹⁵⁹ Timothy Binkley, *Deciding about art*, in *Culture and Art* (ed. Mogensen), Humanities Press, 1976.

candidato all'apprezzamento estetico. Questa idea viene, inoltre, abbandonata per due motivi: il primo motivo deriva dalla critica di Beardsley, menzionata in precedenza, per cui una prassi non può conferire uno *status* (non è possibile agire per conto di una prassi); il secondo deriva dal rifiuto sia del concetto di 'specificazione' che di 'conferimento'. Se, per Binkley, è sufficiente una specificazione (non conferimento) che individui la precisa opera d'arte rispetto al suo stato di candidata di apprezzamento, per Dickie la condizione non è affatto sufficiente e quindi egli abbandona anche questa ipotesi. Ci sono alcuni casi, come quello del matrimonio, dove un atto di dichiarazione rende gli individui marito e moglie; nel caso delle opere d'arte non sembra però essere così: esistono casi particolari, ma in generale avviene sempre diversamente; Binkley, per Dickie, se ne è convinto solo perché si basava sull'opera *Pensieri* di Robert Barry¹⁶⁰, la quale è sprovvista di un *medium*. Il caso di Barry funziona solo assumendo che le opere non debbano essere artefatti, ma questo non vale in assoluto; in aggiunta, Binkley non spiega nemmeno nulla delle prassi interne all'*artworld*. Dickie sostiene, quindi, che alla sua teoria istituzionale definitiva corrisponda un principio riassuntivo dal quale poter partire per ristrutturare la teoria: le opere risultano oggetti istituzionali quando l'istituzione afferma che 'A è un'opera d'arte', a patto di intendere 'A' come la classe generale delle opere d'arte¹⁶¹ e non una singola di esse. Non esiste quindi più il conferimento di uno *status*, sia esso quello di opera o di candidato all'apprezzamento, esiste solo l'essere o il non essere arte che si ottiene attraverso il rapporto circolare con una cornice istituzionale.

La formulazione definitiva

Dickie presenta la sua teoria finale come una sorta di dizionario per la filosofia dell'arte, atto a spiegare e a definire le opere; la prima parola del suo dizionario è 'artista': «*An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art*»¹⁶². Questa prima definizione mira a evidenziare due cose: la consapevolezza del processo artistico e la consapevolezza del *medium* con il quale l'artista opera. In primo luogo viene detto, quindi,

¹⁶⁰ Si tratta di un'opera interamente concettuale del 1969, costituita da alcune scritte su un muro («*Private thoughts transmitted telepathically by the artist during the exhibition*»).

¹⁶¹ Dickie si distanzia invece da questo principio: se un'opera possiede delle proprietà, e tra di esse troviamo quelle derivanti dell'esistenza di qualche istituzione, siamo di fronte a oggetti istituzionali.

¹⁶² George Dickie, *The art circle*, cit., pag. 80.

che ciò che differenzia un artista da un artigiano è, per Dickie, la consapevolezza della pratica artistica svolta; questa dipende da una definizione di arte che egli darà a breve e indica che i partecipanti alle attività artistiche sanno che entro la loro comunità stanno svolgendo una attività specifica e intenzionalmente causata. In secondo luogo, l'artista ha sempre consapevolezza non solo dell'arte in generale, ma anche della singola opera che sta producendo e quindi del singolo *medium* che sta utilizzando. Un pittore sa quindi perfettamente che sta producendo un'opera d'arte e che sta producendo un dipinto. La seconda definizione è quella di 'opera d'arte': «*A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public*»¹⁶³. Poco prima Dickie aveva sostenuto anche che: «*In creating art an artist is always involved with a public, since the object he creates is a kind to be presented to a public*»¹⁶⁴ e che: «*A public is a set of persons the member of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them*»¹⁶⁵. L'artista crea consapevolmente un'opera destinata a essere presentata a un pubblico; anche per Dickie non sono perciò (come per Danto) ammessi i casi di creazione fortuita di opere d'arte, sebbene sia ammesso che nella creazione possano accadere degli imprevisti. Dickie non intende dire che l'oggetto artistico debba essere effettivamente, in ogni istanza, presentato al pubblico, ma che deve essere intenzionalmente prodotto come oggetto da presentare anche se poi non verrà presentato. L'artista, dunque, è consapevole che sta creando qualche cosa ed è consapevole delle proprie capacità tecniche che gli permettono di farlo. Il pubblico, parallelamente, deve sapere che ha di fronte a sé delle opere d'arte per poi percepirle a seconda delle proprie conoscenze e sensibilità particolari, dando luogo a percezioni diverse da persona a persona (Dickie ricorda che, per esempio, chi ha l'orecchio assoluto o relativo può comprendere diversamente dei suoni rispetto a chi ha un orecchio comune). L'artista e il pubblico condividono primariamente dunque una conoscenza condivisa: «*what is primary is the understanding shared by all involved that they are engaged in an established activity or practice within which there is a variety of different roles: creator roles, presenter roles and consumer roles*»¹⁶⁶. Ci sono anche altri oggetti che rientrano in questa definizione senza essere opere d'arte, come per esempio un programma di sala che presenta un concerto, ma

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, pag. 71.

¹⁶⁵ *Ivi*, Pag. 81.

¹⁶⁶ *Ivi*, pag. 74.

la definizione di Dickie è riferita solo alle opere e non alle cose che si riferiscono a esse e che, perciò, se ne distanziano. Lo stato di opera è ottenuto quando l'artista opera entro la cornice istituzionale, quando si inserisce in questa prassi; tale cornice esige i concetti di pubblico e di *artworld* e, sulla base delle critiche di Beardsley, è una prassi non costituita da una istituzione particolare esistente. La definizione successiva è quella di *artworld*: «*The artworld is the totality of all artworld systems*»¹⁶⁷: il mondo dell'arte non è unitario, è al contrario un sistema che comprende più sottosistemi agenti in modi differenti. Avremo quindi il mondo della pittura, quello della musica, quello del teatro, della letteratura e via dicendo; ciascuno di essi opera secondo regole irriducibili e agisce anche entro una storia che lo ha portato ad avere la forma che ha oggi. La parte finale della definizione di Dickie non può che esplicitare uno di questi mondi che compongono il sistema generale: «*An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public*»¹⁶⁸. Il mondo dell'arte è la cornice istituzionale definita dalla presenza delle precedenti parti della definizione ed è la condizione necessaria e sufficiente a rendere qualche cosa arte. La definizione è circolare perché definisce l'arte basandosi su elementi che ha precedentemente descritto come arte; in un certo senso dà per scontate le opere d'arte e, solo dandole per scontate, tenta di delineare teoreticamente le condizioni che le rendono possibili. Le definizioni, dice Dickie, vogliono rendere in modo logicamente adeguato quello che già sappiamo distinguere ma che non è stato effettivamente chiarito logicamente. La teoria istituzionale è quindi, riassuntivamente, il tentativo di chiarire a livello concettuale quali sistemi, sottosistemi e prassi intervengano quando qualcosa diventa un'opera d'arte.

Nelle formulazioni precedenti, Dickie aveva più volte menzionato i 'ruoli' che menziona anche nel 1984: a nostro avviso, i ruoli sono nell'*artworld* di Dickie quello che le teorie sono nell'*artworld* di Danto. Dickie ha in mente un insieme ben interconnesso di componenti, tutte in egual modo necessarie a costruire il mondo dell'arte; nel suo *artworld* troviamo quindi: gli autori, il pubblico che fruisce le opere, il riconoscimento istituzionale, le regole non scritte e quindi le prassi, le istituzioni vere e proprie che legittimano queste prassi e via seguendo. Ogni componente ha un suo ruolo, che interviene insieme agli altri per permettere a qualche cosa di essere considerata un'opera d'arte. Tuttavia, Dickie ha solo tentato di chiarire

¹⁶⁷ *Ivi*, pag. 81.

¹⁶⁸ *Ivi*, pag. 82.

concettualmente questa complessità, per darne una definizione esaustiva. In questo modo, egli voleva, come dichiarato in precedenza, poter arrivare a dire 'A è un'opera d'arte', considerando 'A' come l'intera classe delle opere. È solo attribuendo dei contenuti a questa intuizione che Dickie ha potuto ottenere la cornice istituzionale in cui le opere vanno inserite. Se la teoria istituzionale del 1984 ha compreso la complessità empirica del mondo dell'arte, si è però limitata a osservarla dal punto di vista teorico, oscillando, quindi, tra due piani: l'*artworld* è composto di ruoli con le loro corrispondenti prassi, ma questa complessità resta descritta solo concettualmente e la teoria istituzionale oscilla tra il piano logico e quello empirico. Ci occupiamo ora della circolarità, solo logica, voluta da Dickie, per verificare se possa o meno essere accettata; subito dopo, ci occuperemo di qualcosa di aggiuntivo su questo rapporto con il mondo dell'arte inteso empiricamente.

The art... circle?

Dickie riesce nell'individuazione delle opere a patto di inserire una circolarità nella propria teoria. Normalmente, una definizione in generale punta a spiegare a qualcuno ciò che non sa attraverso la riconduzione di questo elemento ignoto a elementi noti; la teoria di Dickie, invece, vuole chiarire concettualmente quello che è già noto. Una definizione comune vuole introdurre a qualcuno un intero nuovo concetto, Dickie vuole invece portare il lettore a guardare alle opere che già conosce e a pensare: «Ma certo! Avviene proprio così quando pensiamo all'arte!». La circolarità secondo Dickie è la seguente:

1. Un artista sa che cos'è l'arte (in generale) e sa che sta producendo un'opera;
2. Un'opera è un artefatto del tipo da essere presentato a un pubblico di un *artworld*;
3. L'*artworld*, composto da più sottosistemi, è una cornice entro la quale presentare le opere;

Il punto 3 riporta ai punti 1 e 2. L'*artworld* è un sistema complesso entro il quale presentare le opere, le quali sono opere perché sono presentate in un *artworld*. Le teorie filosofiche, normalmente, si basano su alcuni elementi che stanno a fondamento e procedono a partire da essi per giustificare il resto delle tesi, evitando qualsiasi procedimento circolare che viene bollato come fallace. Dickie sostiene che con l'arte sia diverso: oggi, infatti, ciascuno di noi possiede già un significato di 'arte' che comprende e utilizza correttamente, rendendo la

definizione impossibile. Poiché sappiamo già utilizzare il concetto di arte, la definizione non si può dare e solo la circolarità diventa possibile; questo, però, è a nostro avviso un metodo di procedere che, pur volendo definirla, dell'arte non dice proprio nulla. Se la definizione istituzionale riguarda le opere che sono presentate come tali dai loro autori, non riesce realmente a identificare le condizioni necessarie e sufficienti a definirla. Quel che ottiene è, invece, solo la descrizione concettuale della prassi di attribuzione dello *status* di 'arte' da parte di qualcuno che non è l'artista. Per Dickie questo sarebbe un circolo virtuoso, ma ciò avviene perché prima di entrare nel circolo sono già opere in un altro senso. La tesi è quindi circolare solo perché evita una complessità sottostante, utilizzando il termine 'arte' in modo equivoco. Dickie utilizza, infatti, almeno due significati differenti: quello dell'artista e quello della teoria istituzionale, che però non è detto coincidano. Affinché qualche cosa sia considerabile arte in modo definitivo (primo senso, istituzionale), soddisfacendo delle caratteristiche necessarie e sufficienti, è necessario che sia già di per sé arte (secondo senso, quello dell'artista). Il primo senso deriva dall'ottenimento (*achievement*) dello *status* di opera, guadagnato quando viene intesa dal punto di vista istituzionale; il secondo deriva dall'artista che produce. Il primo deriva da un riconoscimento logico di qualcosa che già avviene empiricamente, il secondo senso è quello di cui ci siamo occupati sinora con Danto in tutta la sua complessità, che Dickie ignora. Non sembra sensato voler sostenere che un qualsiasi artista intenda l'arte come attribuzione logica del senso di opera a qualcosa che egli intende a modo suo e non c'è nemmeno nessuna dimostrazione, da parte di Dickie, che l'idea di arte sia una sola. Inoltre, non è proponibile la riduzione del riconoscimento delle opere d'arte a un valore binario per cui o vengono riconosciute o non vengono riconosciute come tali, senza fornire una giustificazione di questa pretesa¹⁶⁹. Dickie sta semplicemente sostenendo che esiste un livello di riconoscimento istituzionale delle opere, che vengono dai loro autori presentate al pubblico secondo una definizione di arte che però egli non ha, in realtà, mai dato. Per risolvere questi problemi, che sono i problemi condivisi con Danto, Dickie ha ben pensato di chiudersi nella correttezza concettuale creando un circolo logico. Il suo unico obiettivo è mantenere la certezza della definizione che individua le caratteristiche necessarie e sufficienti: raggiunto il livello di *rightness* che desiderava, ha dovuto però separarsi dalle opere per ottenerlo. Danto, a questo proposito, dichiara che una delle differenze tra la sua

¹⁶⁹ Danto l'ha fatta sorgere dalla storia, la sua teoria voleva essere al termine di un progresso che la ha compresa; Dickie, invece, ha subito formulato la teoria.

teoria e quella di Dickie è che *La trasfigurazione del banale* è una teoria cognitiva mentre quella istituzionale non lo è; ciò significa che per Danto la definizione di arte risente di un contenuto mentre per Dickie è una funzione, un'operazione logica che associa il valore 'arte' a ogni X che l'artista presenta come tale, senza domandarsi nulla di questa X. A nostro avviso, Dickie rimane incastrato tra il piano empirico e il piano logico: da un lato egli ricerca la netta chiarezza della definizione logica, dall'altro si rende conto, senza continuare questa intuizione, del fatto che il concetto di arte sia complesso e dipendente da un contesto pratico e sociale. Il fatto poi che la teoria possa evocare una «*that's right experience*»¹⁷⁰ nel lettore, come egli spera, portandolo a riconoscere l'evidenza di quello che egli sta dicendo è permessa dal fatto che la funzione logica che associa il valore 'arte' a quello che l'autore presenta come tale è sia quello che spesso e volentieri avviene con la critica artistica (Danto *docet* in questo caso, quando spiega la fine delle narrative passate), sia quello che il senso comune ritiene vero idealizzando la figura dell'artista. Dickie ha in mente l'oggettività che potrebbe derivare da un riconoscimento istituzionale, più forte di quello privato, ma si solleva dal piano empirico in cui potrebbe avvenire. Howard Becker, ne *I mondi dell'arte*, sostiene che quella di Dickie sia una «nuova estetica che renda conto delle opere che in pratica il mondo artistico ha già accettato»¹⁷¹, riuscendo in questo modo a dirsi in grado di individuare le condizioni necessarie e sufficienti. In altre parole: avviene che la riflessione di Dickie si rivolge a quello che, empiricamente, è già diventato arte. Come detto in precedenza, la teoria istituzionale (nella versione di Dickie) oscilla tra due piani e forse, come suggerisce Becker, potrebbe essere di ispirazione per una effettiva ricerca empirica che individui le relazioni menzionate da Dickie e le descriva; in questo caso, sempre secondo Becker, i problemi filosofici della teoria istituzionale possono fornire alle questioni sociologiche qualche suggerimento su cosa indagare.

Becker realizza questa caratterizzazione empirica con *I mondi dell'arte*: nell'opera del sociologo il mondo dell'arte è stratificato, complesso, contraddittorio, ma viene empiricamente descritto senza essere solo concettualmente intuito. In precedenza, abbiamo sostenuto che la teoria di Dickie oscilla tra il piano teorico e quello empirico, già notando la relazione essenziale tra i due; con il contributo di Becker, daremo ora, brevemente, una

¹⁷⁰ *Ivi*, pag. 68.

¹⁷¹ Howard Becker, *Art worlds*, University of California Press, 1982, ed. it. a cura di Monica Sassatelli, *Mondi dell'arte*, il Mulino, Bologna, 2004, pag. 163.

caratterizzazione di una possibile ricerca empirica. La creazione delle opere avviene, per il sociologo, in un mondo primariamente collettivo, entro il quale le teorie di Danto e di Dickie ricoprono solo uno dei tanti aspetti che lo caratterizzano. Per Becker, le opere sorgono in un contesto dove ci sono già delle convenzioni in atto con le quali gli autori devono confrontarsi; dove è necessario anzitutto mobilitare delle risorse economiche¹⁷² (e non) prima di poter ottenere qualcosa; dove le opere vanno sì prodotte ma anche distribuite e dalla distribuzione dipende in parte il loro successo; dove la critica ricopre solo un ruolo importante ma non unicamente essenziale (come vorrebbe Danto); dove gli artisti hanno idee molto differenti di arte, ignorando quella che gli esteti possono ritenere come più o meno corretta (come contestavamo a Dickie) e via seguendo. Ma allora: è il mondo dell'arte nel suo insieme, e non l'autore o un singolo elemento, a produrre le opere; l'opera risente di una relazione complessa tra tutte le componenti empiricamente funzionanti dentro il mondo dell'arte. Becker, quindi, intitola la sua opera *Mondi dell'arte*, al plurale, per sottolineare questa complessità.

La soluzione di Dickie non si è dimostrata una buona alternativa; tuttavia, ci ha portato a considerare la circostanza, presente nella sociologia, per cui l'ambito artistico potrebbe dipendere da un certo relativismo intra-culturale, circostanza che ci occuperà a breve. Come detto in precedenza, ci rimane ora da verificare se la teoria di Danto può reggersi in piedi da sola o se, invece, anche considerandola separata dal suo progresso, sia inefficace. È Margolis a fornirci le risorse per affrontare questo insieme di problemi.

¹⁷² Pierre Bourdieu si concentra sull'influenza che la distribuzione del capitale ha nell'ambito artistico. In *The field of cultural production* (Pierre Bourdieu, *The field of cultural production*, Polity Press, Cambridge, 1993), per esempio, il campo di produzione artistica viene immaginato come inserito in un campo di rapporti di potere, che a sua volta è inserito in un campo economico entro il quale il capitale ha una distribuzione che ne influenza il funzionamento. Da questi rapporti che circondano il campo di produzione culturale dipende anche la produzione culturale stessa: esiste almeno, infatti, la distinzione tra produzione ristretta e produzione di massa, dove nella prima avviene l'inverso di quanto avviene nella produzione su larga scala. Se in una il mondo economico viene invertito, nell'altra viene assecondato. La produzione ristretta, dunque, associa alle opere un prestigio maggiore quando non sono prodotte per avere un valore economico (che però acquisiscono sul mercato), la produzione su larga scala avviene proprio per ottenere un profitto ignorando la ricerca stilistica retrostante alla produzione ristretta.

Riportare Danto dentro la storia

La filosofia di Joseph Margolis non è facilmente interpretabile come interna a una singola tradizione filosofica, il suo pensiero non deriva, insomma, da un singolo maestro; entro di esso confluiscono infatti la filosofia analitica sulla quale si è inizialmente formato, quella continentale (in particolare Gadamer e Merleau-Ponty), l'antropologia, il pragmatismo, diverse componenti della filosofia hegeliana e molti altri autori. Conseguentemente, anche il suo argomentare è eclettico, caratterizzato dal costante rimando tra tesi di differenti tradizioni. Le argomentazioni che riporteremo ora sono una risposta al grande interrogativo, posto da Danto, sulla possibilità di definire le opere. Sebbene Margolis risponda a questo problema caratteristico della filosofia analitica, lo fa, però, seguendo l'orientamento di pensiero che lo caratterizza: diversamente da Danto o Greenberg, ha in mente quindi come la questione estetica sia collegata alle altre componenti del pensiero filosofico e non¹⁷³. Il nostro obiettivo primario era, e resta, quello di valutare se la teoria di Danto può reggersi in piedi da sola; ma in realtà, dalle critiche che emergeranno, sarà possibile intravedere il legame che Margolis ha in mente tra le questioni estetiche e tutte le altre. Dopo aver considerato le sue tesi sulla periodizzazione storica operata da Danto, proseguiremo con la critica fondamentale al concetto di 'percezione' della *Trasfigurazione del banale* per poi concludere tratteggiando il ponte che unisce la questione sulle opere alle altre componenti della filosofia; questi rimandi, infatti, non sono accessori, costituiscono al contrario una parte integrante della risposta a Danto e ci permetteranno di trarre le nostre conclusioni.

Riprendiamo quindi le conclusioni del capitolo precedente: Danto è convinto di aver legittimamente periodizzato il passato e di aver, conseguentemente, individuato una nuova era definibile 'post-storica' poiché considerabile al di fuori della necessità stessa di periodizzare. Egli dichiara, quindi, di essere a favore di un pluralismo artistico (quello dopo Warhol), ma non di un pluralismo filosofico, giacché la sua filosofia si riassume nella teoria di stampo essenzialistico che ha scoperto la verità dell'arte. Margolis sostiene, in *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*, che la proposta dantiana non è giustificata, che è in realtà solo una presunta legittimazione di un periodo storico definito dall'assenza di narrative. Di contro, egli

¹⁷³ Così sostengono Andrea Baldini nell'introduzione a *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte* (Joseph Margolis, *What, after all, is a work of art? Lectures in the philosophy of art*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1999, ed. it. a cura di Andrea Baldini, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2007) e Roberta Dreon in *On Joseph Margolis' philosophy: an introduction*, (Joseph Margolis, *Three paradoxes of personhood: the venetian lectures*, Mimesis International, 2017).

sostiene che questa assenza di narrative sia invece esattamente la narrativa della nostra epoca, proprio come abbiamo concluso nel nostro precedente capitolo quando abbiamo riscontrato l'impossibilità, da parte di Danto, di far assurgere la propria teoria a meta-teoria. Per Margolis, Danto ha inteso la storia come orientata verso un *telos* intrinseco, esattamente come abbiamo sostenuto anche con il contributo di Solomon e Higgins in precedenza, ma la sua convinzione è permessa solamente dal contesto nel quale è inserito. Questa filosofia, se vista con attenzione, è per Margolis una variante di quella di Greenberg: se questi pretendeva che il modernismo avesse scoperto l'essenza della storia della pittura, il pensiero di Danto, proseguendo su una linea diversa ma ugualmente teleologica, vuole invece far finire quella storia mostrandola fondata sin dall'inizio sulla verità paradossale dell'argomento degli indiscernibili. Margolis individua quindi la presenza di un hegelismo angusto sottostante a questa convinzione, costituito dalla tesi di Danto per cui «la periodizzazione oggettiva è giunta al termine e [...] la pittura, messa correttamente in relazione con la propria storia, è adesso 'post-storica'»¹⁷⁴; questo senso della storia si oppone a quello attribuibile a Hegel stesso per cui:

il *pensare* – *a fortiori* le arti, la critica, la scienza, la politica – è formato e trasformato storicamente dalla sua stessa attività, e non può essere sussunto sotto le categorie sviluppate nel passato; perciò l'abitudine di periodizzare il suo passato e il suo futuro ipotizzato è in modo simile un artefatto transitorio dello stesso processo che intende descrivere¹⁷⁵.

Danto è quindi incauto: rigettare una storia periodizzata «è in se stesso, in qualche modo, il segno di un periodo distinto della storia»¹⁷⁶ che rifiuta la sua struttura narrativa. Quella descritta nel capitolo precedente è un'evoluzione teleologizzata dei periodi temporali, definita impropriamente 'storia' all'interno di uno tempo interpretato come congelato, immobile, fermo, senza che venga preso in considerazione il senso autentico della storicità. La filosofia di Danto si ripercuote, quindi, contro di sé, venendo limitata al proprio tempo: «la 'fine dell'arte' si mostrerà come un'ipotesi storica di per se stessa, accecata dal suo stesso

¹⁷⁴ Joseph Margolis, *What, after all, is a work of art? Lectures in the philosophy of art*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1999, ed. it. a cura di Andrea Baldini, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2007, pag. 40-41.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, pag. 38.

periodizzare l'abbattimento della periodizzazione»¹⁷⁷. È la definizione data da Danto, e non la definizione di arte che è possibile dare in generale, a essere fuori dalla storia: la teoria del 1981 è, per Margolis, un platonismo che intende la storia e la teoria hegeliana limitatamente e Danto è, in ultima istanza, un entusiasta che vorrebbe legittimare il superamento del condizionamento storico; nel farlo, però, si confonde e individua solo la conquista dell'auto-espressione pop. Per Margolis, quindi, la filosofia dell'arte deve seguire dei principi regolativi che si distaccano dal modo in cui Danto ha inteso il pensiero filosofico; è seguendo questi principi che ci occuperemo di ri-definire gli enti artistici e di criticare la teoria dantiana. In primo luogo, le diverse pratiche e critiche storiche dipendono dall'interpretazione della storia: le categorie di 'moderno', 'postmoderno' e 'contemporaneo' sono perlopiù delle «fiches da spendere nei dibattiti»¹⁷⁸ e non hanno un significato definito: la periodizzazione è anch'essa un prodotto storico. In secondo luogo, ogni proposta filosofica che si separa dalla storicità degli enti con cui ha a che fare presuppone almeno un certo grado di invariabilità del reale e, secondo Margolis, anche dell'interpretazione dell'umano: la meta-teoria di Danto, così come ogni platonismo, è basata su un qualche tipo di immutabilità che viene attribuita indebitamente agli enti. Di contro a queste tendenze, che Margolis riconosce essere errori fastidiosamente ricorrenti nella storia della filosofia, bisogna apprezzare la circostanza per cui anche le strutture essenzializzate, come quelle della storia dell'arte che Danto ha trovato, non sono altro che una produzione teorica costruitasi entro dei processi culturali complessi. Insomma: bisogna riportare Danto dentro la storia.

Intenzionalità e percezione

La critica radicale che Margolis rivolge alla teoria di Danto principia dal concetto di 'percezione', che verrebbe intesa dal teorico del *Brillo Box* in modo limitato. Bisogna comprendere in che senso, per Margolis, Danto e Greenberg «confondono le opere d'arte con gli oggetti materiali ordinari»¹⁷⁹. L'argomento degli indiscernibili, sul quale si basa la teoria di Danto, si fonda su un'idea di percezione che per Margolis non è quella che fenomenologicamente avviene durante la fruizione delle opere; in generale, percepiamo

¹⁷⁷ *Ivi*, pag. 40.

¹⁷⁸ *Ivi*, pag. 47.

¹⁷⁹ Joseph Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*, cit., pag. 51.

diversamente gli enti che possiamo definire 'culturali' in quanto distinti da quelli fisico-naturali, di cui si occupa la scienza. La tesi di Margolis è la seguente: la teoria della trasfigurazione del *medium* non è in grado di spiegare le opere d'arte, perché è impossibile che un oggetto materiale divenga un'opera attraverso l'interpretazione; le opere hanno, al contrario, sin dall'inizio (prima della trasfigurazione che vorrebbe Danto) delle caratteristiche differenti dalle mere cose, tali da renderle emergenti rispetto a esse. Queste caratteristiche sono definite da Margolis 'Intenzionali' e Danto, a causa dell'epistemologia che utilizza, le espelle a priori dalla propria teoria utilizzando un concetto ristretto di 'percezione', riducibile a quello della percezione fisica, all'intuizione pura di Kant. Paradossalmente, Danto non può percepire le caratteristiche 'Intenzionali' a causa della propria idea di 'percezione' e dunque, utilizzando una metafora, le fa uscire dalla porta per poi trovarsi costretto a farle tornare dentro attraverso la finestra, attribuendole retoricamente alle mere cose. Danto si trova quindi in esilio in un mondo costituito esclusivamente da mere cose: al pari di Sisifo, costretto per punizione a riportare ogni volta la roccia in cima alla montagna, egli deve costantemente attribuire mediante le interpretazioni le caratteristiche 'Intenzionali' che è condannato a non vedere; l'alternativa è il totale nonsenso di non avere più opere d'arte.

Bisogna anzitutto distinguere il senso dell'Intenzionalità di Margolis da quello fenomenologico che risale a Husserl. Quest'ultimo, ispirandosi a Brentano, una volta ripreso il senso medievale del termine, lo inserisce nella propria filosofia intendendolo come la direzione che il pensiero ha verso i propri *Erlebnisse*¹⁸⁰: la coscienza intenzionale, ossia si riferisce sempre a un contenuto, dividendosi quindi in intenzione e contenuto intenzionato. Per Husserl l'intenzionalità vale solo internamente alla riduzione fenomenologica, il padre della fenomenologia vuole infatti rifondare la filosofia in senso rigoroso basandosi solo su ciò che è epistemologicamente certo ed evidente e trova questa certezza dentro la coscienza. Heidegger, in seguito, riprende il concetto husserliano intendendolo come direzionalità propria non della coscienza ma del *Dasein*¹⁸¹, portando in questo modo a compimento il suo progetto di una fenomenologia ermeneutica e non più psicologica. In questo secondo caso il dirigersi-verso della coscienza, l'intenzionare, diventa il commerciare con gli enti

¹⁸⁰ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, 1901, ed. it. a cura di G. Piana, *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.

¹⁸¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, ed. it. a cura di Franco Volpi e Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1971 e anche Martin Heidegger, *Prolegomena Zur Geschichte Des Zeitbegriffs*, 1925; ed. it. a cura di R. Cristin, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, Il Melangolo, Genova 1991.

caratteristico dell'essere-nel-mondo giacché la conoscenza contemplativa cessa di essere il modello di riferimento filosofico. Margolis non intende nulla di tutto questo. Pur conoscendo le tesi di Husserl e Heidegger e pur riconoscendo imprescindibili sia le loro tesi che quelle di Gadamer, continuatore della filosofia heideggeriana, egli intende l'Intenzionalità come l'insieme delle «proprietà comunemente definite rappresentazionali, semiotiche, simboliche, espressive, stilistiche, storiche e di significazione»¹⁸². Per distinguere l'intenzionalità ermeneutica da quella qui proposta, Margolis la indica sempre con la prima lettera maiuscola: 'Intenzionalità' e non 'intenzionalità'. Le proprietà Intenzionali vengono percepite come unità di senso e non vengono mai attribuite alle percezioni in seconda battuta: vediamo quadri e non scarabocchi colorati, sentiamo una sonata e non dei suoni disposti ordinatamente in modo eufonico, ascoltiamo un linguaggio parlato senza sentire solo i suoni prodotti dalla bocca, comprendiamo una persona senza considerarla la somma matematica delle sue caratteristiche. Le opere d'arte, insomma, poiché Intenzionali, non sono mai numericamente identiche alle cose reali: l'argomento degli indiscernibili non è perciò valido e Danto lo ha potuto sostenere perché non si è accorto che abbiamo degli enti culturali una percezione *sui generis*. Margolis aggiunge una specificazione essenziale: l'Intenzionalità prevede che gli enti culturali, a differenza degli oggetti naturali, posseggano come proprietà intrinseca alla loro natura la storicità. È l'essere un ente storico che prevede l'impossibilità di essere percepito parimenti agli enti naturali; la storicità è per Margolis un'estensione dell'auto-percezione umana, della comprensione di sé che avviene entro una forma di vita che è prima di tutto comunitaria. La percezione dell'opera d'arte come ente culturalmente emergente è quindi inseparabile dalla sua percezione fisica, ma allo stesso tempo è rivelatoria delle caratteristiche Intenzionali proprie di essa come ente culturale, appartenente a un mondo epistemologicamente distinto da quello naturale. È opportuno notare un ulteriore aspetto riguardo a questa tesi di Margolis: le caratteristiche Intenzionali dipendono sempre da un contesto culturale, da un insieme di pratiche sociali e linguistiche condivise e, quindi, da una forma di vita (*Lebensform*); è anche per questo motivo che l'Intenzionalità non può mai essere una proprietà della coscienza come lo era per Husserl. Per ora menzioniamo soltanto questa implicazione, ma, dal momento che il concetto di *Lebensform* è di vitale importanza per la

¹⁸² *Ivi*, pag. 59.

comprensione delle implicazioni della filosofia di Margolis, dedicheremo a esso l'intera ultima parte del capitolo.

Tornando, per il momento, alla teoria di Danto, è possibile ora notare che egli nega questa complessità e si limita a collegare la fisicità dell'ente, il suo essere mera cosa, con la sua modalità di presentazione messa in atto dall'autore, senza fare il passo ulteriore di riconoscere che con l'arte si genera un ente del tutto nuovo. La teoria di Danto si riduce a un'inferenza sull'opera, che rimane sempre un ente fisico perché la trasfigurazione non avviene: come mostrato con Kelly, il testimone viene passato dall'arte alla filosofia con un salto ingiustificato e l'arte rimane nel dominio materiale assegnatole inizialmente. In Danto avviene che le opere sono sempre delle mere cose che lasciano la ricerca della propria identità in mano alla filosofia, la quale agisce con Danto sempre e solo interpretando la fisicità dell'opera senza mai considerare la sua emergenza dal mondo fisico. Prendiamo un esempio: Greenberg introduce la 'bidimensionalità del dipinto' per spiegare il progetto retrostante la produzione artistica dal modernismo in poi; quest'ultima avrebbe infatti tentato di mostrare che l'essere bidimensionale è esclusivo dell'arte pittorica, del *medium* visivo. Ora: la 'bidimensionalità' è della tela o del dipinto? È dell'oggetto fisico che fa da *medium*, dell'opera o di entrambe? Per Margolis la bidimensionalità deve riferirsi alla tela montata su un telaio di legno e non al dipinto, a meno che le due cose, tela e dipinto, «non siano una e la stessa cosa, cosa che è ovviamente falsa»¹⁸³. Se dovesse riferirsi al dipinto, allora 'bidimensionalità' avrebbe un significato differente:

Per dirla chiaramente, si potrebbe dire che la bidimensionalità in una tela è fisica, totalmente non-intenzionale (o 'non-Intenzionale', nel senso culturalmente pregnante che sto iniziando a chiarire), mentre 'bidimensionalità' in pittura (nel senso in cui è connessa a Manet, Cezanne o Picasso) è completamente Intenzionale.¹⁸⁴

Danto avrebbe argomentato che la tela si trasfigura nel dipinto quando un'interpretazione interviene cogliendo la metafora messa in atto dall'autore. Margolis replica che la teoria lascia inerti gli oggetti fisici e che le opere sono invece costituite da proprietà che le rendono tali, facendole emergere dal mondo naturale. La tela non può infatti mai essere trasfigurata nel dipinto perché quest'ultimo emerge da essa costituendo un ente dotato di caratteristiche

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Intenzionali; non esiste, inoltre, un'argomentazione valida che sostenga che l'ubiquità del secondo dipenda dall'ubiquità del primo. Riassumendo: il senso pittorico della bidimensionalità è Intenzionale, mentre il suo senso fisico non lo è e non si trasfigura. Percepire un'opera d'arte non ha quindi nulla a che vedere con l'idea di 'percezione' di Danto, la quale dipende da un'epistemologia che intende il 'vedere' come un conoscere degli oggetti in senso moderno: se per Danto l'esperienza del fruitore è quella dell'antico *theoros*, per Margolis percepire significa non limitarsi al percepire contemplativo della conoscenza per rappresentazioni e uno dei compiti della filosofia dell'arte deve per forza, quindi, coincidere con lo spiegare la natura della percezione che abbiamo degli enti culturali. Danto ha, da critico, intuito correttamente la fine di una narrativa artistica avvenuta con Warhol, ma si è automaticamente costretto a costruire un *artworld* platonico di teorie, dopo aver escluso dalla percezione ciò che non avviene con i sensi ma che è, a tutti gli effetti, senso:

La percezione di un'opera d'arte è, prima di tutto, la percezione di un'entità che non può essere identificata attraverso alcuna metodologia minimale che possa essere usata per identificare un oggetto fisico o una 'mera cosa reale', perché una possiede – l'altra no – proprietà Intenzionali¹⁸⁵.

Se la percezione viene limitata alle sole cose reali, dove la realtà è intesa noumenicamente, le opere d'arte non saranno mai percepite; non essendolo, Danto, volendo definirle, è costretto a passare il testimone della definizione a un dominio impercettibile: il pensiero. Tuttavia, in questo modo l'opera viene creata interamente dalla filosofia e l'*artworld* diventa un eterno seminario filosofico troppo intellettualizzato e disconnesso dal reale.

Anche se non è necessario, per Margolis, che le opere arrivino a costituire una classe di enti definita, è necessario però che siano intese correttamente all'interno del loro dominio culturale. La comprensione delle opere le avvicina alla comprensione dell'uomo, dove questa vicinanza non va intesa, in senso negativo, come impossibilità di definirle, ma va vista, al contrario, come relazione in grado di illuminare entrambe le cose senza volerle a tutti i costi definire secondo l'idea moderna di episteme. Così come le opere, anche gli uomini sono infatti emergenti, dotati di una 'seconda natura' che principia dall'apprendimento della lingua madre e continua con l'inserimento in un insieme di pratiche che ci precedono. Quando

¹⁸⁵ *Ivi*, pag. 62.

abbiamo a che fare con un'opera d'arte, con un linguaggio e con l'altro, non possiamo limitare la nostra percezione a quella delle rappresentazioni del mondo, poiché quelle sono in una relazione teorica con la realtà che non costituisce in prima battuta l'esperienza che ne abbiamo. Le categorie come 'moderno', 'postmoderno' e 'contemporaneo' non sono allora solamente delle categorie descrittive appropriate: al contrario, fungono sempre da indicatori su come il contesto culturale che le crea ci orienta a percepire e il loro valore di oggettività dipende dalla capacità che hanno di influenzare le pratiche collettive orientando l'azione. Contro Danto, per Margolis, dobbiamo quindi valutare l'ipotesi di una qualche forma di relativismo che guida la nostra esperienza artistica: infine, le opere potranno essere, grazie a questa riflessione, comprese e ridefinite come contemporaneamente determinabili e determinate.

Relativismo aletico

«Mi colpisce l'incertezza (cioè, la certezza) che i dipinti di Klee potrebbero non essere in grado di supportare una descrizione, interpretazione o spiegazione del loro 'significato' che abbia la pretesa di essere valida in senso esclusivo»¹⁸⁶. L'esperienza descritta, la percezione dell'ente culturale artistico, è immediatamente un problema: non è mai vera in senso assoluto. Come detto in precedenza, questo avviene perché il mondo culturale dipende dal modo in cui conosciamo noi stessi in quanto esseri spirituali e va quindi valutata l'ipotesi di un qualche tipo di relativismo o di storicismo che rifiuta l'esistenza di una sostanza immutabile. Il mondo aperto dall'opera di Klee è, per Margolis, una funzione del modo in cui siamo stati formati e modificati dalla storia; se questo presuppone una forma di relativismo, per l'autore bisogna anzitutto fondarlo filosoficamente e differenziarlo dall'ermeneutica filosofica. Nella storia della filosofia ci sono stati più tentativi di dare dignità teorica al relativismo; tutti, o quasi, sono però terminati intendendolo come intrinsecamente incoerente: il contesto relativista non può per i detrattori essere relativista, pena la caduta della sua credibilità. Rispetto al passato c'è stato però almeno un grande cambiamento: se con gli antichi, a partire dai sofisti, il relativismo era inteso in modo perlopiù formale, con la modernità post-rivoluzionaria è divenuto culturale e storico; non più basato solo sulla non contraddittorietà, è divenuto oggi

¹⁸⁶ *Ivi*, pag. 68.

la tematizzazione della diversità culturale. Gli argomenti contro il relativismo, tuttavia, sono per Margolis da rivalutare, perché basati, sia un tempo che oggi, sulla stessa convinzione illegittima che esista una struttura immutabile atta a spiegare il reale. La difesa di Margolis si fonda non solo sulla giustificazione di uno spazio relativista, ma anche sull'impossibilità di trovare una struttura immutabile che giustifichi il suo opposto; il relativismo è allora anche, insomma, un profondo anti-essenzialismo. Per l'oppositore del relativismo non è possibile risolvere la diatriba tra invarianza (*fixity*) e flusso (*flux*) delle cose: la necessità di evitare di fondare la realtà su punti di vista sempre differenti si fonda sulla presenza di una legge immutabile, di solito quella naturale, che vi si oppone; tuttavia, la contemporaneità ha iniziato a rompere questa convinzione quando le leggi della fisica (immutabili per definizione sino ad allora) hanno iniziato a essere messe in discussione e ad affiancarsi strutturalmente all'esperienza artistica. Margolis sostiene che la difesa del relativismo non possa fare a meno di due tipi di componenti distinte ma tra loro interconnesse: la prima riguarda le considerazioni logiche, formali e semantiche che interessano il concetto di verità; la seconda riguarda la declinazione di queste considerazioni nei vari ambiti della realtà o del sapere e l'individuazione dei fattori che ostacolano la difesa nei particolari casi. Le prime vengono indicate come 'aletiche' e le seconde come 'epistemiche' o 'ontiche' e le due componenti sono per Margolis indisciungibili; questo significa che la discussione sul valore di verità delle inferenze non è mai disgiungibile dall'ontologia e dall'epistemologia a esse sottostanti. Questa doppia natura delle argomentazioni fa in modo che sia impossibile rivolgere accuse puramente formali al relativismo, che sono quindi filosoficamente irresponsabili. Negare questo significa interpretare la realtà solamente secondo una logica bivalente vero-falso, una semantica vero-condizionale fondata su un accesso ontico al mondo che rimane irriflesso e quindi filosoficamente attaccabile. Non c'è, però, alcun motivo per non mettere da parte una bivalenza rigida e accogliere un relativismo che anzitutto si fonda sul riconoscimento del legame aletico-ontico-epistemologico che Margolis vuole portare a riflessione filosofica. Riconosciuto questo legame, sarà opportuno distinguere i vari ambiti del sapere e la logica adatta a ciascun tipo di interesse da loro perseguito, senza obbligo di tenerle separate come se fossero chiuse in compartimenti stagni e senza mai concludere assumendo una invarianza modale del reale (l'intera filosofia di Margolis vuole agire al di fuori di questa invarianza). C'è una critica al relativismo nelle arti che sostiene che il suo utilizzo è indifferente alle opere: anzitutto, anche sostenendolo, non verrebbe fatto alcun progresso nella loro interpretazione

e, in secondo luogo, accantonando la bivalenza nessuna tesi risulterà accettabile e convincente. Margolis, al contrario, sostiene che sia possibile l'utilizzo di una logica 'locale', non necessariamente bivalente nel senso voluto dalle ricerche che definisce 'aletiche', che si basa, come detto, sulla relazione aletico-ontico-epistemologica. Con le opere d'arte si apre uno spazio culturale che non può risentire della sola logica bivalente aletica senza una caratterizzazione ontico-epistemologica dell'ambito del sapere di riferimento; una volta caratterizzati gli enti con cui abbiamo a che fare, ci accorgeremo che si tratta di enti culturalmente emergenti rispetto alla loro fisicità e, in questo modo, potremo adottare l'epistemologia 'locale' adeguata. Quello di Margolis è allora un relativismo, come egli stesso sostiene, 'robusto': sono possibili differenti logiche, anche in conflitto tra loro, ma non è relativa invece la presenza di un sapere. Il relativismo di Margolis, inoltre, si esplica nel suo accettare la necessità dell'unire questioni appartenenti ad ambiti di norma separati; questo, vedremo in seguito, lo differenzia anche dall'ermeneutica. Ci avviciniamo ora al chiarimento aletico della tesi relativista per poi riferirlo, contro Danto, all'ambito ontico delle opere d'arte.

Margolis inizia a proporre la sua logica a partire dalle tesi di natura formale. Anzitutto si devono considerare come generalmente presenti i valori di vero e falso, ma non come vengono intesi comunemente, ovvero come opposti; al contrario vanno ristretti in scopo o ne va negata l'applicazione in alcuni domini. In secondo luogo, i valori di vero e falso non sono mai numericamente identici: se il falso indica il dover abbandonare una prospettiva, il vero può assumere diversi gradi e può darsi che qualche cosa sia vera fino a un certo punto secondo un certo rispetto. Conseguentemente, enunciati veri e falsi possono coesistere. La logica risultante può essere formale in senso stretto, addirittura mancando di qualsiasi valenza ontica ed epistemologica, fino a quando il suo dominio di applicazione non sia stato adeguatamente interpretato. In seguito a questa applicazione, la logica formale andrà adeguatamente fluidificata e, per questo motivo, alla base di qualsiasi pratica ci dovrebbero essere delle inferenze descrittive che mostrano l'ente di riferimento. Trattare, inoltre, gli attributi descrittivi in modo bivalente, come è sensato fare, non preclude la possibilità di escludere la bivalenza dall'interpretazione, che invece non può per forza di cose utilizzarla (come nel caso di Klee). In questo senso, Margolis sostiene che sia possibile tenere insieme la bivalenza e il suo rifiuto. A ciò va però aggiunto che non c'è nemmeno la necessità di tenere un orizzonte unico di riferimento per tracciare il limite tra le due e la necessità di distinguere

caso per caso quando applicarle. Anche questo è, perciò, relativo: «Qualunque vantaggio possa maturare in favore della bivalenza o del relativismo dipende interamente da come interpretiamo il modo in cui questi vengono applicati»¹⁸⁷. Una volta chiarite le basi aletiche, Margolis considera il concetto di 'cultura' con uno scopo specifico: dimostrare che bisogna applicare una determinata logica al suo settore di competenza. Se questo viene confermato, allora anche il relativismo può funzionare come teoria filosofica e gli enunciati incongruenti l'uno con l'altro possono essere sostenuti contemporaneamente se sono contestualizzati nella logica adatta.

Relativismo ontico-epistemologico

Abbandonato il solo ambito aletico, è necessario quindi operare una «caratterizzazione ontica ed epistemica di fenomeni relativi a certi casi esemplari in materia di indagine e di ciò che può essere legittimamente asserito e rivendicato a loro proposito»¹⁸⁸; il relativismo, infatti, è come sappiamo una tesi insieme ontologica, epistemologica, logica e semantica. Per cominciare bisogna distinguere la 'relatività culturale' dal relativismo 'robusto' di Margolis: se con la prima si intende in generale il fatto triviale per cui diverse società possiedono diverse culture, usi, costumi, tradizioni, istituzioni, linguaggi, teorie e così via con il secondo si intende la tesi più volte menzionata per cui il relativismo culturale va inserito nella complessità degli elementi aletici, ontici ed epistemologici. Ciò che è vero è differente in ognuna delle culture descritte dal relativismo culturale, ma il sapere in generale non può esserlo: la relatività culturale è un fatto di prim'ordine facilmente riscontrabile, il relativismo è una teoria che giustifica la relatività culturale e sorge come sua comprensione. Una cosa, secondo noi, degna di nota della filosofia di Margolis è che si dimostra pronta a riconoscere il relativismo anche entro una singola società: esiste dunque un relativismo interculturale, di cui si occupa per esempio l'antropologia, e un relativismo intra-culturale di cui si sono occupati Foucault, Quine, Kuhn e, aggiungiamo noi, anche la sociologia in generale, come abbiamo brevemente mostrato al termine della discussione su Dickie¹⁸⁹. È quindi necessario includere queste forme

¹⁸⁷ *Ivi*, pag. 79.

¹⁸⁸ *Ivi*, pag. 81.

¹⁸⁹ Margolis riprende alcune intuizioni dei filosofi menzionati. Kuhn, ad esempio, nega insieme a Popper il valore oggettivo e immutabile dei modelli scientifici, proponendo invece un modello della rivoluzione scientifica che spiega il passaggio da una teoria all'altra rendendo ciascuna di esse relativa. Foucault è citato per *Le parole e le*

di relativismo entro una teoria contenente le molteplici direzioni che conosciamo in modo da spiegare l'esperienza che ne facciamo. La relatività culturale non è mai allora il punto di arrivo, è però un punto di partenza fenomenico entro il quale poter contestualizzare le proprietà Intenzionali. L'ambito culturale che dobbiamo caratterizzare è quello nel quale intervengono queste proprietà, estranee al mondo fisico (o perlomeno all'interpretazione che abbiamo del mondo fisico). Quello che differenzia, inoltre, l'ambito culturale da quello soggettivo, anche se la cosa potrebbe sembrare di primo acchito strana, è che le proprietà Intenzionali non sono mai private; l'ente Intenzionale appartiene alla sfera intersoggettiva ed è sempre inserito in una forma di vita costituita da un insieme di prassi che coinvolgono tanto il sé quanto l'altro. Detto con altri termini, per specificare la tesi di Margolis: non è possibile intendere l'ambito culturale e le proprietà Intenzionali entro di esso come costituite attraverso degli *Erlebnis* privati; l'Intenzionalità culturale appartiene a una forma di vita condivisa e le proprietà Intenzionali costituiscono una presenza oggettiva, non soggettiva, 'scrivibile', che permette la presenza poi, eventualmente, delle nostre interpretazioni private e delle nostre esperienze ermeneutiche, le quali dipendono da esse¹⁹⁰. Il mondo Intenzionale è quindi il mondo culturale e, come tale, è emergente rispetto a quello naturale di cui è a tutti gli effetti composto, così esso è formato sin dall'inizio da caratteristiche differenti da quelle fisiche e risponde a una logica a sé stante, conciliabile però con quella naturale. A questo proposito, si può notare come Margolis intenda la storia dell'uomo come anche la storia dell'*Homo sapiens*, ossia come la sua storia evolutiva, che lo ha portato ad adattarsi a livello linguistico e culturale facendo sorgere le strutture Intenzionali dalla natura come emergenti rispetto a essa. L'uomo è, insomma, sempre in rapporto con l'ambiente, come mostra l'antropologia; la fisicità del mondo, la natura, non sono mai estranee alla cultura, ma non possono allo stesso tempo essere intese secondo un riduzionismo naturalistico, il quale sarebbe solamente l'ennesima struttura immutabile e quindi filosoficamente attaccabile. Ecco, quindi, la relazione con l'ambito culturale: la logica aletica deve sempre adagiarsi su degli enti che emergono rispetto alla loro struttura puramente fisica di cui sono costituiti. Il vero e il falso dipendono dalla natura culturale degli enti.

cose e per gli scritti su Nietzsche, la sua interpretazione di *Las Meninas* di Velázquez come rappresentazione della rappresentazione è presa come esempio di interpretazione che vorrebbe estesa a immutabile senza poterlo essere a causa della storicità dell'episteme.

¹⁹⁰ Torneremo tra breve su questa relazione con l'ermeneutica.

Che cos'è, dunque, un 'ente'? Che cos'è un'opera d'arte? E, infine, c'è forse una epistemologia da adottare per le opere, sulla base della caratterizzazione aletico-ontica? Con 'ente' Margolis indica «*qualunque denotatum* individuato, re-identificabile nel mondo delle cose esistenti»¹⁹¹. Margolis differenzia ciò che esiste da ciò che è reale: se l'opera fosse reale sarebbe un universale, un *type*, ma non sarebbe esistente; l'opera è, però, anche esistente. Perciò: quello che è reale senza esistere è, eventualmente, sempre vero in senso predicativo di quello che esiste. L'ente è prima di tutto, dunque, ciò che è epistemologicamente determinabile essendo, allo stesso tempo, determinato come tale da un sapere (relativista)¹⁹². Secondo Aristotele, due enunciati contraddittori non possono essere entrambi veri nel medesimo rispetto; infatti, sostenerlo significherebbe immediatamente andare contro il principio di non contraddizione. La bivalenza, per lo stagirita, deve sempre allora valere, ma Margolis nota che il suo valore di verità è basato non tanto sulla propria evidenza, quanto piuttosto sull'invarianza modale del reale, inteso come sostanza immutabile. Per Margolis, però, è l'invarianza ontica a non poter essere dimostrata e la sua indimostrabilità ci mostra che non è valida. La contestazione ad Aristotele è allora che negare l'invarianza modale del reale non viola affatto il principio di non contraddizione: se le cose hanno una essenza immutabile al pari delle forme platoniche allora negare l'invarianza del reale potrebbe produrre contraddizione, ma se le cose non sono immutabili allora la situazione cambia. Non essendo dimostrata ancora nessuna invarianza degli enti come tali, negare l'immutabilità del reale non significa quindi contraddirsi; è piuttosto la realtà intera che è intesa diversamente e l'episteme sorge da essa non come immutabile ma come relazione. Bisogna abbracciare la prospettiva per cui l'interpretazione ontica del reale sia anzitutto posta, in quanto posta sia in contraddittoria (è impossibile porre il contraddittorio, il quale si toglie da sé) e, come onticamente esistente, non immediatamente immutabile ma semplicemente esistente, sia nelle opere e nell'uomo storica e contenente un valore di oggettività creato culturalmente con la forma di vita in cui sorge a partire dal rapporto con l'ambiente. In contraddittorio non significa, perciò, essenzialmente immutabile. Cominciando ora a ripensare alle opere d'arte: l'opera è determinabile in quanto Intenzionale, dove l'essere

¹⁹¹ Joseph Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*, cit., pag. 99.

¹⁹² In Heidegger, in modo simile, l'essere dell'ente non è mai esso stesso un ente. Esistono gli enti, ma esiste la loro interpretazione ontica e quella ontologica: oltre alla presenza dell'ente e alla sua usabilità, esiste anche un essere che li permette, è necessaria una loro determinabilità derivante dall'orizzonte del tempo. Un ente è quindi sempre determinato e determinabile dall'essere che ne sta a fondamento e che non si determina mai.

Intenzionale significa quindi il non essere immediatamente determinato in un modo immutabile, e determinata, dove l'essere determinata significa, secondo un'altra logica, essere numericamente identificabile, al pari degli enti fisici. Margolis propone, infine, i seguenti teoremi: in primo luogo, non esistono limitazioni quanto a risorse culturali utilizzabili per l'interpretazione delle opere d'arte, si può interpretare a partire da differenti tempi, luoghi e tradizioni; in secondo luogo, le opere non esistono come enti solo determinati e immutabili, sono sempre rideterminabili e in questo senso c'è sempre una interpretazione che ne viene fornita nei termini sino ad ora descritti; in terzo luogo, non è sensato proporre una singola interpretazione come oggettiva o ideale, ma una volta che sia stata presa in considerazione una interpretazione di qualcosa seguendo una direzione, questa dovrà essere seguita fino alla fine e senza mescolare logiche differenti. Margolis non si è mai impegnato, infatti, a dire che le interpretazioni debbano essere incoerenti entro loro stesse; no: devono essere poste in modo incontraddittorio, ma senza pretese invariantiste. Ma come fare, dunque, a orientarsi in questo insieme di interpretazioni che apparentemente sono tutte identiche? Dobbiamo collegarle alle pratiche sociali relative alle indagini di riferimento. Margolis, più precisamente, vuole sostenere che sia la ri-determinabilità degli enti culturali sia l'oggettività degli enti delle scienze siano l'esito di una pratica intersoggettiva e storica; così risulta evidente anche come l'ente fisico non può essere il caso paradigmatico di quello che è vero. Le opere d'arte, come gli esseri umani, sono pensabili come delle storie incomprensibili fuori dalla forma di vita entro la quale sono individuate: «la verità è che non possiamo comprendere una singola frase, pensiero, o struttura Intenzionale al di fuori del "mondo" *lebensformlich* in cui sono così individuati»¹⁹³.

La teoria di Danto, allora, risulta sensata se la pensiamo come orientamento di pensiero della critica artistica, al di fuori del compito della filosofia, così come si è sviluppata nella nostra *Lebensform*. L'argomento che giustifica il passaggio dalla bivalenza aletica al relativismo dipende quindi interamente da quanto ci sia chiara la natura dell'ente, che costituisce la caratterizzazione ontica inseparabile da quella aletica. Se l'arte è Intenzionale e se l'Intenzionalità è culturale, allora l'arte è storica e relativa a una forma di vita.

¹⁹³ Joseph Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte?*, cit., pag. 128.

Da parte sua Danto non ci dice mai che cosa *sia* un'opera d'arte oppure una storia – fatta eccezione per dirci che le opere d'arte in realtà non esistono. Presumibilmente, questo accade perché le 'loro' caratteristiche Intenzionali [...] sono attribuite in senso puramente retorico a mere cose reali¹⁹⁴.

Come mostrato anche attraverso il capitolo precedente, per Danto lo *status* di opera dipende da un'interpretazione che coglie una struttura metaforica; ma allora, come sostiene Margolis, le caratteristiche Intenzionali risultano attribuite solo in senso retorico e non sono mai esistenti realmente. Le opere sono, quindi, solo le loro interpretazioni, ma le interpretazioni non riescono mai veramente a collegarsi alle opere, al contrario: le creano di volta in volta. Anche Danto, con il suo platonismo, moltiplica gli enti da spiegare così come Aristotele rimproverava a Platone nel primo libro della metafisica: ora abbiamo infatti le opere e anche le interpretazioni e nessuna teoria che le collega veramente, il teorico della *Trasfigurazione* si limita a percepire gli enti fisici e a costruire delle interpretazioni che le spieghino, come rappresentazioni, al pari di quel che avviene con le teorie scientifiche che spiegano i fenomeni naturali. Invece di ricondurre la metaforicità dell'opera alla sua natura Intenzionale, invece dunque di caratterizzare l'ente-opera al di là del suo trattamento aletico, Danto intende l'interpretazione come la lettura della metaforicità dell'ente, separandola da ciò che l'ha generata e inserendola in un *artworld* insieme ad altre teorie. Delle opere, però, non è stato detto nulla; tutte le caratteristiche della meta-teoria sono riferibili alle interpretazioni: con Kelly si può dire che quindi l'arte ha passato il testimone alla filosofia e la definizione è filosofica, non artistica o, nei termini di Margolis, non discute l'ontologia e l'epistemologia degli enti di cui si occupa ed è perciò disonesta. Danto ragiona da critico d'arte, vede le opere e la storia dell'arte senza storicizzarle nella storia; la sua teoria è un tentativo di elaborazione filosofica dell'estetica differenziata che caratterizza il nostro tempo e che costituisce talvolta proprio il principio di produzione delle opere quando gli autori si chiudono nella torre d'avorio. Questo, però, è ben lontano dal dire la verità sulle opere anche se costituisce la prova della necessità di individuare un'istanza critica entro la filosofia dell'arte: la teoria di Danto non si regge in piedi neanche sui suoi soli presupposti.

¹⁹⁴ *Ivi*, pag. 90.

Ermeneutica e *Lebensform*

«Il mondo culturale non contiene nessuna disgiunzione di principio tra “soggetto” e “oggetto”»¹⁹⁵, gli enunciati che troviamo al suo interno «saranno considerati (come devono essere) come le espressioni di un *ethos* collettivo che è di per sé continuamente ricostruito [...]. Per questo motivo, nell’arte interpretiamo noi stessi per mezzo di enunciazioni culturali e nella critica, interpretiamo noi stessi interpretando queste enunciazioni separabili»¹⁹⁶. È la forma di vita, la *Lebensform* nella quale viviamo, a orientare l’epistemologia con la quale ci dirigiamo verso gli enti. Con l’arte non siamo più quindi in un rapporto di discussione, tutta filosofica, della teoria che l’*artworld* a essa associa; al contrario siamo ora in un rapporto di comprensione dovuto alla sua natura Intenzionale. Più che produrre una spiegazione dell’opera come vuole Danto, nella fruizione artistica siamo ora a contatto con degli enti con dei quali abbiamo un’esperienza storica. È inevitabile, dice Margolis, rendersi ora conto che Danto o Greenberg non hanno mai elaborato una vera teoria dell’interpretazione, intendendola invece sin dal principio come spiegazione a proposito dell’opera. Una teoria dell’interpretazione è, però, necessaria proprio perché non esiste nessun tipo di invarianza da conoscere. La proposta filosofica di Margolis si confronta con l’ermeneutica filosofica, senza però confondersi con essa; se Gadamer, nel 1960, formula in *Verità e metodo*¹⁹⁷ il riferimento principale per gli anni a seguire, Margolis percorre una direzione non identica a quella del filosofo tedesco. Comprendere questa differenza permette di comprendere anche la natura peculiare della filosofia di Margolis. La teoria gadameriana è, prima di tutto, interna alla corrente fenomenologica e, in secondo luogo, derivante dall’ontologia ermeneutica di Heidegger; come risultato, Gadamer fornisce il paradigma per ricollocare l’esperienza delle opere al loro giusto posto, ma poi procede a cercare il fondamento di quella stessa esperienza che le opere ci propongono, arrivando infine a identificare il *medium* del linguaggio che le permette. Questa direzione gli è impartita dalla filosofia del maestro, dalla quale Gadamer non si distanzia mai totalmente: la sua caratterizzazione dell’esperienza estetica riscopre la *Lebenswelt* dopo Husserl, mostra la domanda di senso che rivolgiamo agli enti culturali e la intende correttamente come fondamentalmente differente dalla domanda che le scienze

¹⁹⁵ *Ivi*, pag. 176.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Hans Georg Gadamer, *Warheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1960, ed. it. a cura di Gianni Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.

naturali pongono alla natura, ma resta inevitabilmente invischiata nei problemi del fondamento, essendo ancora immersa nei problemi di ontologia¹⁹⁸ dai quali non si separa mai. Margolis individua quindi in Gadamer un punto critico che non permette alla sua teoria di costituire una proposta accettabile in tutte le sue parti:

Gadamer is entirely justified in searching for "classical" invariances every bit as much as the physicist is entitled to search for the exceptionless laws of nature. [...] Gadamer insists on the historicity of the human world and the peculiar intimacy of our reflexive inquiry into it, and yet he seems to claim, there, some historicized analogue of natural invariance. He offers no supporting argument. The truth is that he seems to believe, in spite of the historically constructed nature of human persons, that the interpretation of the texts of the historical past already ensures the universal community of mankind (which the "classical" captures in a normative regard). But the interpretation of the sense of what the past deposits does not entail that there is a prior sense that interpretation grasps or grasps correctly.¹⁹⁹

Anche Gadamer sembra sottintendere, con la propria teoria, una struttura invariante che Margolis non vede di buon occhio: la tradizione. Le interpretazioni passate, le tradizioni che ci guidano, sembrano essere per Gadamer già ciò che basta a definire l'umano, ciò che lo costituisce; così facendo, però, la tradizione, sebbene sia intesa nella sua storicità, diventa una struttura pari alla natura dalla quale vorrebbe separarsi (in quanto ambito distinto dalle scienze dello spirito) e l'ermeneutica assume il compito di riportare alla luce i significati non detti, obliati, originari per lo spirito nel quale erano stati prodotti. Questi significati, per noi molto spesso lontani, portano per Gadamer alla 'fusione di orizzonti' che definisce l'*Erfahrung* ermeneutica; un 'classico', quindi, è una fonte inesauribile di senso, tale da costituire quello che ci definisce nella comprensione storica sempre diversa che ne abbiamo e può, quando è per noi abbastanza lontano, arrivare a essere inquietante a tal punto da costituire un impatto esistenziale. Ma allora, questo 'classico', che ci costituisce e allo stesso tempo puntella le nostre identità, è per Margolis un'essenza invariante: «*although human nature is a historical artifact, all its changing forms must belong to one legible humanity, since humans understand*

¹⁹⁸ Già Ricoeur, in *Dal testo all'azione* (Paul Ricoeur, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, éditions du Seuil, Paris, 1986, ed. it. a cura di Giuseppe Grampa, *Dal testo all'azione: saggi di ermeneutica*, Jaca Books, Milano, 1989), aveva contestato la pretesa illegittima di separare la comprensione dal contesto in cui sorge. Gadamer si limita a indicare la via, Ricoeur riconosce la necessità di percorrerla: la spiegazione accompagna sempre, per il filosofo francese, la comprensione ermeneutica; quest'ultima, in quanto sempre dotata di spiegazione, dovrebbe essere coadiuvata da un'istanza critica che difenda dagli attacchi ideologici. La comprensione ermeneutica deve stare sempre al termine di un 'ponte ermeneutico' che principia da una spiegazione situata in un contesto sociale. Anche Habermas attacca la formulazione classica dell'ermeneutica su simili principi.

¹⁹⁹ Joseph Margolis, *Interpretation radical but not unruly*, University of California Press, 1995, pag. 92-93.

one another through history»²⁰⁰. Le opere d'arte, perciò, risentono di questa invarianza nella struttura della comprensione ermeneutica:

*Gadamer is confident that the variations of history confirm that human understanding is universally apt through all its changes. The true poet's voice (Paul Celan's for instance) is, for Gadamer, literally, a universal voice accessible to every historical age adjusted to its own horizon.*²⁰¹

L'opera, esemplificata dalla forma del classico, è la domanda che sta al proprio fondamento, alla quale noi diamo sempre risposte diverse, ma che per Margolis costituisce invariabilmente un universale della natura umana. Questo ultimo residuo di platonismo deve essere anch'esso relativizzato e inserito nel flusso che Margolis ha in mente e ciò è possibile solo con uno storicismo radicale: è la *Lebensform* che può e deve essere compresa per osservare il sorgere delle opere come enti culturali. Già Derrida, che radicalizza l'ermeneutica²⁰², aveva percorso una strada simile criticando l'idea di tradizione e la conseguente idea di interpretazione: la scrittura costituisce da sempre, per il filosofo francese, il luogo originario del senso così come lo era l'essere di Heidegger. L'interpretazione non può che avvenire mediante il linguaggio; tuttavia, la voce che interpreta è sempre un differimento della scrittura originaria, che rimane indicibile perché, ogni volta che viene detta, interpretata, viene differita da un linguaggio che strutturalmente si compone di relazioni²⁰³. Come *langue* è questa struttura di differenze tra i suoi componenti, come *parole* si modifica costantemente nel tempo: il linguaggio parlato dagli interpreti non riesce mai a dire la totalità dei propri rinvii, costringendo i parlanti, per capirli, a domandarli dopo che sono stati detti. L'opera di Celan, allora, più che fonte inesauribile di senso accessibile in ogni tempo, è assenza di senso poiché indeterminabile in modo conclusivo; anche l'interprete di Celan subisce poi la stessa sorte, venendo sempre consegnato alle altre interpretazioni nel tempo, impossibilitate allo stesso modo. Il compito dell'ermeneutica, per il filosofo francese, si converte dunque in quello della decostruzione: non più un circolo ermeneutico che dice il non

²⁰⁰ *Ivi*, pag. 95.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Margolis nota come Heidegger sia molto più vicino, rispetto a Gadamer, al post-strutturalismo; per questo Derrida riprende da lui l'idea di *Destruktion* e la intende come decostruzione. A Margolis sembra che Gadamer sia in qualche modo difficile da classificare tra le tradizioni.

²⁰³ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1973, ed. it. a cura di, Manlio Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997. Si veda anche: Lucio Cortella, *La filosofia contemporanea: dal paradigma soggettivistico a quello linguistico*, Laterza, Bari-Roma, 2020.

detto delle opere esemplificate dal 'classico', non più una fusione di orizzonti, ma una decostruzione che le mostra come sempre costruite, differite dalla loro originaria scrittura, impossibili da dire in modo conclusivo, perché il linguaggio con cui interpretiamo è strutturalmente impossibilitato a farlo. Celan, allora, rimane originariamente estraneo, indeterminabile, ossia sempre ri-determinabile e il senso, perciò, resta sempre da costruire come le proprietà Intenzionali. Se per Derrida è la *différance* a permettere il conferimento di senso, per Margolis nemmeno la proposta post-strutturalista dell'autore francese può essere accettata, perché nel ricercare il fondamento non viene colto il senso della cultura come emergente dal rapporto con la natura, che però la costituisce. Questo è il punto fondamentale. La determinatezza delle opere dipende non tanto dall'aver colto e inserito nella tradizione una verità dell'umano, non tanto da una strutturale impossibilità di dire il significato, ma, come sappiamo, dall'aver determinato, entro una *Lebensform*, un particolare modo di interpretare le proprietà Intenzionali che per loro natura sono ri-determinabili poiché sempre determinate da essa. Dobbiamo comprendere più da vicino le implicazioni della *Lebensform*²⁰⁴. La nostra comprensione, per evitare di cadere nuovamente nel riconoscimento di un'invarianza, deve risentire sempre anche di un naturalismo, non inteso però nel senso naturalistico al quale siamo abituati. Non esiste, per Margolis, un punto di vista privilegiato dal quale poter verificare che le nostre proposizioni siano ben connesse e corrispondenti a una realtà; anche se esiste una resistenza materiale della natura rispetto a noi, i fatti naturali non esistono se non come riferiti a una indagine scientifica²⁰⁵. Il naturalismo deve essere quindi inteso senza riduzionismi di sorta e Margolis, per questo motivo, è considerabile vicino al pragmatismo di stampo deweyano. La natura umana dipende sempre dal complesso insieme di relazioni, prassi comunitarie, saperi e linguaggi presenti in una comunità: non c'è mai una singola logica, in una *Lebensform*, che guida la comprensione²⁰⁶;

²⁰⁴ R. Dreon, in *On Joseph Margolis' philosophy: an introduction*, (Joseph Margolis, *Three paradoxes of personhood: the venetian lectures*, Mimesis International, 2017) riconosce questo lato naturalistico di Margolis come essenzialmente collegato al resto della sua filosofia. La ricostruzione dei legami tra i vari aspetti della filosofia di Margolis ivi contenuta è presa qui come guida.

²⁰⁵ Da questa affermazione, come nota R. Dreon, emerge anche il debito hegeliano.

²⁰⁶ In un modo simile, per Dewey l'esperienza estetica è una intensificazione di quella che già abbiamo fuori dalle opere, tra i tratti generali della nostra esistenza, che è sempre determinata da una relazione con altro; l'estetica riceve così anche la possibilità di operare una critica storico-sociale che illumina il contesto pratico di nascita delle opere, che rimarrebbe altrimenti irriflesso. Dewey, in *Art as experience* (John Dewey, *Art as Experience*, The Later Works, 1925-1953, Volume 10: 1934, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 1989), si oppone alla *museum conception of art*, operando una critica che accoglie entro di sé la possibilità di

anche l'ermeneutica deve uscire dal proprio dominio per essere collocata accanto alle altre logiche che, costruendo il proprio dominio di oggettività, concorrono a costruire la forma di vita. Le questioni naturali, i fatti naturali e le indagini sulla natura rientrano tra ciò che costituisce la nostra forma di vita, essendo però comunque anch'essi storici, dipendenti da una nostra indagine su di essi e quindi mai riducibili a una struttura invariante. Come dicevamo: nessun riduzionismo, quanto piuttosto storicismo radicale. Le questioni estetiche, come rientranti nella *Lebensform*, sono indisgiungibili dalle questioni scientifiche, psicologiche, storiche, antropologiche e via seguendo, perché dipendono dalla totalità di saperi, linguaggi, pratiche interne a un *ethos*. Il 'classico' gadameriano, o anche l'opera di Danto, è invece una struttura invariante che deriva dall'interpretazione della 'natura umana' come sola cultura. Così vengono isolati solo alcuni degli aspetti della *Lebensform*, senza essere visti come in rapporto con altri domini di oggettività. La definizione di opera d'arte come ente *embodied ed emergent* non è quindi mai separabile dal nostro essere anche una specie naturale. L'uomo, *Homo sapiens*, si è evoluto originando le strutture biologiche che hanno permesso l'emergere della cultura e dell'esperienza estetica²⁰⁷ e questo non può che rientrare nella definizione di che cosa sia un'opera d'arte; se così non fosse, dovremmo riconoscere di essere isolati rispetto alla natura che, invece, ci costituisce. Il rapporto tra natura e cultura, il limite tra di essi, è anch'esso sempre contestualizzato in una *Lebensform* e il mondo culturale e quello scientifico sono sprovvisti di una struttura invariante e immutabile a caratterizzarli, perché non possono averne una che non sia mutevole. Non è per forza un idealismo: Margolis non vuole dire che tutto è prodotto dal soggetto, ma che è impossibile che esista una struttura invariante che non dipenda dal nostro intenderla; è il sapere che è prodotto. Quest'ultimo è il relativismo 'robusto' che, dunque, è in ultima analisi la conoscenza della fragilità delle epistemologie delle nostre forme di vita. Da un lato il mondo è materialmente, fisicamente presente, dall'altro emergiamo da esso; questo è anche il motivo per cui la definizione di

riflessioni di natura storico-sociale. Per questo motivo, anche Rorty (Richard Rorty, *Overcoming the tradition: Heidegger and Dewey*, in *Consequences of pragmatism*, University of Minnesota press, Minnesota, 1982) si dichiara più entusiasta della proposta pragmatista rispetto a quella di Heidegger.

²⁰⁷ Si pensi al terzo capitolo e alla questione del come l'occidente abbia inteso la materia sonora come concordanza tra eufonia percepita e regole armoniche. Il suono, in fin dei conti, è per la fisica newtoniana solo una vibrazione. Esiste però una linea che collega questa fisicità del suono al significato che noi gli attribuiamo, linea che attraversa anche la possibilità biologica della nostra percezione, la quale ha permesso lo strutturarsi della significazione musicale. Questa significazione della materia sonora, emergente dalla sua natura di vibrazione, è inoltre sempre stata intesa accanto a questioni scientifiche ed è dipesa fortemente da esse. La musica, in passato, era perlopiù scienza, ben lontana da quel che è per noi oggi.

opera importa anche fuori dall'estetica: le opere, emergendo, ci devono dire qualcosa di noi; non tanto essendo *about*, a-proposito-di, come vorrebbe Danto, quanto essendo Intenzionali entro una *Lebensform* che si potrebbe costruire anche diversamente. In conclusione, se la teoria di Danto è la teoria di un critico, ci può forse ancora dire qualcosa: se non a proposito delle opere, a proposito di come siamo oggi portati a intenderle, a proposito di noi.

Conclusioni

Conseguenze della filosofia di Danto

La filosofia di Danto non si è rivelata all'altezza delle proprie pretese. Nel secondo capitolo, durante l'esposizione della teoria, abbiamo individuato i legami tra opera e storia dell'arte e tra opera e definizione di opera; questi legami sono risultati fatali per la pretesa di una teoria trascendentale. Il terzo capitolo ha mostrato come la loro esistenza richieda una lunga riflessione sulla storia dell'arte, che ci ha addirittura portato a riflettere sul significato attribuibile al termine 'storia' in un senso che esula dalle questioni di filosofia dell'arte. Infine, è risultato chiaro che Danto, credendo di poter dire la verità ultima sulle opere, ha potuto dire solo una verità parziale: *La trasfigurazione del banale* scopre solo quello che la critica artistica vuole rivendicare sull'intera storia dell'arte, senza allargare le proprie premesse teoriche fino a poter essere una teoria filosofica soddisfacente. Con Margolis, abbiamo avuto modo di notare, inoltre, che la stessa pretesa di definire le opere non è una pretesa legittima nemmeno senza la giustificazione storica. La teoria di Danto si basa infatti sull'argomento degli indiscernibili, che utilizza un'epistemologia tanto ristretta da non riuscire a percepire le caratteristiche Intenzionali. Con Margolis, però, riteniamo invece che queste caratteristiche costituiscano parte dell'esperienza che abbiamo con le opere. Senza voler ottenere una definizione rigida, abbiamo dunque abbracciato la prospettiva per cui il concetto di *Lebensform* potrebbe aiutarci a capire come, storicamente, comprendiamo sempre diversamente le caratteristiche Intenzionali delle opere. Non nel senso dell'ermeneutica filosofica nella sua formulazione gadameriana, ma nel senso di un costante rapporto con la natura dalla quale emergiamo, rapporto che si comprende solo all'interno di una *Lebensform* primariamente comunitaria. Questo ci ha portato, inoltre, a intravedere un insieme di relazioni tra i domini del sapere presenti in una forma di vita: la comprensione delle opere è legata alla comprensione che abbiamo di noi stessi, che avviene sempre attraverso la totalità di saperi che costruiscono storicamente il proprio dominio nelle nostre forme di vita. Nell'ultimo capitolo abbiamo quindi accolto l'idea di un sapere relativo, flessibile, pronto ad accogliere al suo interno anche delle tesi incoerenti tra loro; l'obiettivo di sviluppare un simile modo di intendere il sapere era quello di evitare il prodursi di strutture immutabili nell'interpretazione della realtà.

Prima di iniziare la nostra trattazione abbiamo detto che il fallimento di una teoria ha tanto da dirci quanto il suo successo: da questo insieme di tesi, dall'esito del tentativo di Danto, possono essere infatti delle riflessioni conclusive. La teoria di Danto, a nostro avviso, mostra una tendenza ben radicata del modo contemporaneo di intendere le opere: c'è oggi, e *La trasfigurazione del banale* ne è la testimonianza, una tendenza all'ipertrofia razionale nell'intenderle. Non riteniamo che questo coinvolga la totalità dei fruitori, ma riteniamo che sia innegabilmente presente almeno in parte, costituendo uno degli usi che oggi viene fatto del termine 'arte'. Grazie a questa tendenza, si sono create le premesse per la legittimazione di un'estetica che Gadamer definirebbe 'differenziata', ossia contemplante l'eccessivo concentrarsi sulle sole caratteristiche estetiche, che le opere hanno sviluppato, per l'appunto, lungo la loro storia. Così, però, si intravede un pericolo all'orizzonte. Richard Shusterman, in *Estetica pragmatista*²⁰⁸, sostiene che sia possibile individuare una vera e propria ideologia estetica che si ostina a sostenere l'equivalenza tra arte (in generale) e belle arti, escludendo dal proprio dominio le esperienze estetiche che non soddisfano i rigidi requisiti richiesti. Tuttavia, questo porta a numerosi problemi, tra cui quello riguardante l'eccessiva estetizzazione della vita, individuata da Shusterman attraverso la sua analisi di *Ritratto di Signora* di Eliot, e quelli riguardanti l'assenza di una istanza critica interna alle belle arti. Serve, infatti, qualcosa che disinnesci la loro interpretazione, direbbe Dewey, atta a identificarle solamente come 'cose eteree'²⁰⁹. L'*artworld* di Danto è un mondo di cose eteree e tra le cause di questo esito, che ribadiamo essere oggi secondo noi tangibile, andrebbe annoverato lo sviluppo della critica artistica come disciplina autonoma, cosa che è avvenuta proprio con teorie come quella che abbiamo discusso nella nostra trattazione: non solo la critica, perlomeno nell'esito di Danto, è divenuta una teoria filosofica con pretese trascendentali, ma ha anche portato, con la sedimentazione del suo dominio e delle sue pretese, alla tendenza a fuoriuscire dalla sua sede per estendersi alla storia, come ci ha suggerito Margolis. Serve, dunque, che la filosofia dell'arte critichi la critica quando manifesta la volontà di fuoriuscire dai propri argini, cioè quando vuole diventare universale. Questo non deve, però, volerle togliere il merito di aver fornito, e di continuare a fornire, delle narrative delle opere condotte

²⁰⁸ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, Lanham, Boulder, New York, Oxford, 2000; ed. it a cura di Giovanni Matteucci (trad. Teresa di Folco), *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010.

²⁰⁹ John Dewey, *Art as Experience*, The Later Works, 1925-1953, Volume 10: 1934, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 1989.

dal punto di vista della storia dell'arte: sono le narrative a non dover diventare l'unica possibilità delle opere. Seguendo Margolis, notiamo che questo costruirsi di un dominio di oggettività proprio della critica artistica può essere inteso come parte della nostra *Lebensform*. Un possibile sviluppo, quindi, della presente trattazione potrebbe essere il seguente: preso atto del costruirsi della tendenza menzionata, si potrebbe procedere a una ricerca dell'attuale caratterizzazione dell'esperienza estetica. Questa dovrebbe essere, con Margolis, intesa come interna a una forma di vita, caratterizzata quindi dall'emergere dalla natura e dalla sua realizzazione in un contesto pratico, che risente della totalità dei domini di sapere in esso presenti, che si allargano e si restringono. Una simile ricerca dovrebbe anzitutto tenere conto del contributo del pragmatismo (anche considerando gli esiti antropologici) e, inoltre, delle ricerche sociologiche che mostrano la struttura sociale della nostra epoca, unendo le due cose. In poche parole: la caratterizzazione di una esperienza estetica, non in generale ma vista dal punto di vista della sua attuale determinazione, dovrebbe essere interdisciplinare. In questo modo, tra le altre cose, si potrebbe rinnovare l'interesse del contributo della nostra sensibilità nella fruizione delle opere: se con teorie come quella di Danto l'intero rapporto con il mondo artistico è perlopiù razionale, con le forme artistiche esterne alla tradizione delle belle arti la situazione cambia. A questo proposito, è sufficiente pensare alla musica *Jazz* delle origini. Nata dalla comunità afroamericana, si è sviluppata nei primi decenni del Novecento come esaltazione, celebrazione e santificazione della corporeità e della danza²¹⁰, in contrapposizione con la tradizione occidentale che, da Pitagora in poi, ha inteso la materia sonora scientificamente, al fine ordinarla in una struttura eu-fonica in grado di esaltare il contenuto razionale della poesia e, nel medioevo, della preghiera. Da un lato il sudore della corporeità, dall'altro la parola che dice il vero; da un lato la sensibilità che si serve della razionalità per essere espressa nella prassi, dall'altro la razionalità che si serve della sensibilità per essere intensificata. La musica *Jazz*, poi, è notoriamente divenuta di dominio comune, avendo successo anche fuori dal suo contesto di origine. Così, la ritroviamo oggi nella musica *Pop* come una delle sue componenti, rivista però secondo i canoni occidentali e riadattata alle esigenze di consumo. Il risultato è ampiamente godibile, ma il contributo

²¹⁰ Stefano Zenni, *Storia del Jazz: una prospettiva globale*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2012.

sensibile è anestetizzato per permettere la sua serializzazione²¹¹. Questo allargamento del dominio della critica che abbiamo menzionato, se lasciato senza critiche, potrebbe forse arrivare a radicarsi a tal punto da costituire una di quelle forme invariante che ricordava Margolis. È per questo che il nostro essere emergenti dalla natura potrebbe essere mantenuto sullo sfondo della caratterizzazione dell'esperienza estetica: per evitare la ripercussione di una esperienza artistica intesa secondo una struttura invariante, che ignora la propria derivazione, sedimentandosi in ideologia. Convinta della certezza assoluta di qualche cosa, una forma di vita potrebbe non vedere mai la possibilità, per le cose, di essere altrimenti.

²¹¹ Non si intenda questa affermazione come una critica di stampo adorniano. Il nostro obiettivo è semplicemente menzionare la strutturale, e inevitabile, riduzione della carica espressiva del *Jazz* che avviene nel *Pop*.

Bibliografia

- T. Andina:
 - *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci Editore, Roma, 2010.
 - *Filosofie dell'arte: Da Hegel a Danto*, Carocci Editore, Roma, 2012, 2^a edizione 2019.
- A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, EDT, Torino, 1982.
- M. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in *Culture and Art*, ed. Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Higland, NJ, 1976.
- H. Becker, *Art worlds*, University of California Press, 1982, ed. it. a cura di Monica Sassatelli, *Mondi dell'arte*, il Mulino, Bologna, 2004.
- H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutsche Kunstverlag, Munich, 1983.
- T. Binkley, *Deciding about art*, in *Culture and Art* (ed. Mogensen), Humanities Press, 1976.
- P. Bourdieu:
 - *La distinction*, Les éditions de minuit, Paris, 1979, ed. it. a cura di Marco Santoro (traduzione di Guido Viale), *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 1983.
 - *The field of cultural production*, Polity Press, Cambridge, 1993.
- P. Casalegno, P. Frascolla, A. Iacona, E. Paganini, M. Santambrogio, *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003.
- L. Cortella, *La filosofia contemporanea: dal paradigma soggettivistico a quello linguistico*, Laterza, Bari-Roma, 2020.
- A. C. Danto:
 - *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, Princetown University Press, 1997.
 - *Artworks and real things*, in *Theoria* Volume 39 (Issue 1-3, pag. 1-17), Wiley, 1973.
 - *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Farrar Strauss & Giroux, New York 1992, ed. it. A cura di Manrica Rotili, *Oltre il Brillo Box: Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Milano 2010.
 - *The Artworld*, in *The Journal of Philosophy*, Oct. 15, 1964, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting.
 - *The end of art: a philosophical defense*, in *Danto and his critics*, Wiley-Blackwell, 1998.
 - *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York, 1986.
 - *The Transfiguration of the Commonplace*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 1974, Vol 33, No. 2.

- *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London, 1981, ed. it. A cura di Stefano Velotti, *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2008.
- J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1973, ed. it. a cura di, Manlio lofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997.
- J. Dewey, *Art as Experience, The Later Works, 1925-1953, Volume 10: 1934*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 1989.
- G. Dickie:
 - *Art and the Aesthetic*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984.
 - *The Art Circle: a theory of art*, Haven Publications, New York, 1984.
 - *The Institutional Theory of Art*, in N. Carroll, *Theories of art today*, University of Wisconsin Press, 2000.
- R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio: l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Casa Editrice Marietti, Genova-Milano, 2012.
- H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1960, ed. it. a cura di Gianni Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.
- H. Goldschmidt, *Franz Schubert*, Veb Deutscher Verlag Fur Musik, Leipzig, 1962, ed. it. a cura di Elena Caprotti, Ricordi, Milano, 1995.
- G. W. F. Hegel, *System der Wissenschaft. Erster Teil. Die Phänomenologie des Geistes*, 1807, trad. it. di Vincenzo Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2015.
- M. Heidegger:
 - *Sein und Zeit*, 1937, ed. it. a cura di Franco Volpi e Pietro Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1971.
 - *Prolegomena Zur Geschichte Des Zeitbegriffs*, 1925; ed. it. a cura di R. Cristin, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, Il Melangolo, Genova 1991.
- B. Hilmer, *Being Hegelian after Danto*, in *History and Theory*, dicembre 1998, Vol. 37, N. 4, Wiley, 1998.
- S. Houlgate (a cura di), *Hegel and the arts*, Northwestern University Press, Illinois, 2007.
- F. Iannelli, G. Garelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell'arte: estetiche della crisi da Hegel al 'pictorial turn'*, Edizioni ETS, Pisa, 2016.
- E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, 1901, ed. it. a cura di G. Piana, *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.

- P.O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part II*, in *Journal of the History of Ideas*, 13/1, pp.17-46, 1952, ed. It. a cura di Paolo Bagni, *Il Sistema moderno delle arti*, Alinea, Firenze, 1978.
- M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1963.
- M. Kelly, *Essentialism and historicism in Danto's philosophy of art*, in *Danto and his critics*, Wiley for Wesleyan University, 1998.
- D. Mantoan, L. Perissinotto (edizione a cura di), *Paolozzi and Wittgenstein*, Palmgrave Mcmillan, Cham, 2019.
- J. Margolis:
 - *Interpretation radical but not unruly*, University of California Press, 1995.
 - *The importance of being earnest about the definition and metaphysics of art*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, estate 2010, Vol. 68. No. 3, Wiley, 2010.
 - *Three paradoxes of personhood: the venetian lectures*, Mimesis International, 2017.
 - *What, after all, is a work of art? Lectures in the philosophy of art*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1999, ed. it. a cura di Andrea Baldini, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2007.
- P. Ricoeur, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, éditions du Seuil, Paris, 1986, ed. it. a cura di Giuseppe Grampa, *Dal testo all'azione: saggi di ermeneutica*, Jaca Books, Milano, 1989.
- R. Rorty, *Consequences of pragmatism*, University of Minnesota press, Minnesota, 1982.
- C. Rosen:
 - *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Norton, seconda edizione ampliata del 1997, ed. it. a cura di Riccardo Bianchini e Gaia Varon, *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Adelphi, Milano, 1997.
 - *The romantic generation*, Harvard University Press, 1995, ed. it. a cura di Guido Zaccagnini, *La generazione romantica*, Adelphi, Milano, 1997.
- A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienna, 1922, ed. it. a cura di Luigi Rognoni (traduzione di Giacomo Manzoni), *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963.
- A. Schopenhauer, *Die welt als wille und vorstellung*, 1819; ed. it. a cura di Giorgio Brianese, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino, 2013.
- L. Shiner, *The invention of art: a cultural history*, The University of Chicago Press, Illinois, 2001, ed. it. a cura di Nicola Prinetti, *L'invenzione dell'arte: una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2010.
- R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield, Lanham, Boulder, New York, Oxford, 2000; ed. it. a cura di Giovanni Matteucci (trad. Teresa di Folco), *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010.

- R. C. Solomon e K. M. Higgins, *Atomism, art and Arthur: Danto's hegelian turn*, in *Danto and his critics*, seconda edizione, John Wiley and Sons, 2012.
- M. Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag, Munchen, 1921; ed. it. a cura di Candida Felici, *Sociologia della musica*, Il saggiatore, Milano, 2017.
- J. Wieland, *Can there be an institutional theory of art?*, in *Journal of Aesthetics and Art criticism*, 39, 1981.
- D. Zanettovich, *Appunti per il corso di armonia principale*, Casa Musicale Sonzogno, Milano, 1985.
- S. Zenni, *Storia del Jazz: una prospettiva globale*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2012.