

Università degli Studi di Palermo Dipartimento di Filosofia, Storia e

Critica dei Saperi Dottorato di ricerca in *Estetica e Teoria delle arti* –

XXII ciclo Settore scientifico disciplinare: M-Fil/04

Coordinatore: Prof. Luigi Russo

**ARTHUR C. DANTO E L'ESTETICA DEL SIGNIFICATO**

Tesi di: Manrica Rotili

Tutor: *Ch. ma Prof.ssa Lucia Pizzo Russo*

Co-tutor: *Ch. mo Prof. Filippo Fimiani*

## INDICE

### Introduzione

AL PRINCIPIO ERANO <i>KITCHEN UTENSILS</i> .....	7
IL COSA, IL COME E IL PERCHÉ .....	13

### Capitolo 1 *ARS EST ARTEM DEMONSTRARE*

1. CONTRO LA LEGGE DI LEIBNIZ .....	19
2. CONTRO I NEO-WITTGENSTEINIANI .....	22
3. IL MONDO DELL'ARTE .....	26
3.1 CONSIDERAZIONI PRELIMINARI AD UNA CRITICA DELLA TEORIA DEL MONDO DELL'ARTE .....	29
4. CONDIZIONI D'ESSENZA: <i>ABOUTNESS</i> .....	32
4.1 <i>EMBODIMENT</i> .....	35
5. $W_O = I(O)$ . OVVERO IL POTERE TRASFIGURATIVO DELL'INTERPRETAZIONE .....	37
5.1 CIRCOLI VIZIOSI .....	42
6. DISCERNERE ATTRAVERSO L'INTERPRETAZIONE? .....	44
6.1 HARD CASES .....	47
7. LA CRITICA DI AVITAL .....	50
8. PRO FODOR .....	53
8.1 CONSIDERAZIONI PRELIMINARI AD UNA CRITICA DELLA TESI FODORIANA DI DANTO .....	59
9. VEDERE-IN: LA PERCEZIONE SECONDO WOLLHEIM .....	62
10. VEDERE COME: L'ALTERNATIVA DI TILGHMAN .....	67
11. DANTO VS. ARNHEIM .....	70

## **Capitolo 2 PER UN'ESTETICA DEL SIGNIFICATO**

1. L'INIZIO DELLA FINE DELL'ARTE .....	79
2. LA FINE DI GREENBERG .....	81
3. DANTO E LA POST-STORIA .....	84
3.1 COME HEGEL .....	87
4. PLURALISMO POST-STORICO .....	91
4.1 LA CRITICA AI TEMPI DEL PLURALISMO .....	93
5. PREDICARE ARTISTICAMENTE .....	95
5.1 IL SENSO DELL'INCORPORAZIONE .....	98
6. DANTO E IL SETTIMO SENSO .....	103
6.1 VERSO UN PIACERE AN-ESTETICO .....	107
7. IL SENSO DELLA BELLEZZA .....	109

## **Capitolo 3 QUALE ESTETICA?**

1. <i>IDEE ESTETICHE</i> .....	116
2. IN PRINCIPIO C'ERA BAUMGARTEN .....	123
2.1 CONTRO IL FORMALISMO .....	124
3. IL PROBLEMA ESTETICO .....	129
3.1 LE PROPRIETÀ ESTETICHE SECONDO SIBLEY .....	130
3.2 SENSORIALISMO E CULTURALISMO .....	135
3.3 SHELLEY VS. CARROLL .....	138
4. L'ARTE È <i>ESSENZIALMENTE</i> ESTETICA? .....	139
5. TEORIA DELLA SOPRAVVENIENZA .....	141
5.1 L'EMERGENTISMO DI LEVINSON .....	144
6. DOPPIA SOPRAVVENIENZA (E RELATIVI PROBLEMI) .....	147
6.1 PROPRIETÀ ESPRESSIVE .....	151
6.2 <i>TASTE PROPERTIES</i> .....	153

7. IL REALISMO ESTETICO SECONDO PETTIT .....	155
--	-----

**Epilogo**

1. TRE RISPOSTE AD UNA DOMANDA .....	
1.1 JONATHAN GILMORE .....	161
1.2 JERROLD LEVINSON .....	162
1.3 BERTRAND ROUGÉ .....	164
2. UNA CONVERSAZIONE CON ARTHUR DANTO .....	167

<b><u>Testi consultati</u></b> .....	181
--------------------------------------	-----

<b><u>Testi dell'autore</u></b> .....	200
---------------------------------------	-----

## INTRODUZIONE

### AL PRINCIPIO ERANO KITCHEN UTENSILS

L'avvocato Speiser chiede allo scultore Robert Aitken:

*Mr. Aitken, mi direbbe perché questa non è un'opera d'arte?*

e Aitken risponde:

*Prima di tutto perché non è bella e poi non mi piace.*

Siamo nel 1926 e l'opera incriminata è una scultura di bronzo di Constantin Brancusi, *Uccello nello spazio* del 1923. L'episodio è celebre: l'artista sbarcato a New York viene fermato dai doganieri americani che tassano la sua opera a titolo di manufatto, il tutto sotto gli occhi di Marcel Duchamp, che accompagnava l'amico ad esporre in una nota galleria della città. Il motivo: «questa roba non è arte». Così avrebbe chiosato il funzionario della dogana, stabilendo che “quella roba” non avesse diritto all'esenzione fiscale prevista per le opere d'arte, come sancito dal paragrafo 1704 del Tariff Act americano del 1922. Scoppia l'*affaire Brancusi*, interviene la giustizia, ha inizio il processo che aizza lo scandalo a colpi di interrogatori che ridestano gli antichi demoni: l'arte dev'essere imitazione della natura? *Uccello*

*nello spazio* non è troppo astratto? Che cosa vuol dire “troppo”? Incappando contro certi strani artisti venuti dal vecchio continente, altezzosi e spavaldi, inneggianti alla bellezza della materia e della forma, l’America scopre un’arte “fuori norma” che sconvolge il concetto di rappresentazione così com’era stato per secoli e fino ad allora inteso. La mimesi, il grande paradigma tradizionale delle arti visive che per diversi secoli era stato pienamente funzionale agli scopi teorici dell’arte nella cultura del Nuovo Mondo si trova all’improvviso a repentaglio e l’America inizia ad assaporare l’irresistibile irriverenza di un’arte che non somiglia più a nulla, che non è bella secondo un giudizio soggettivo e che non ha una forma immediatamente riconoscibile.

*Uccello nello spazio* è o non è un’opera d’arte? O detto altrimenti, da cosa si riconosce un’opera d’arte? Nel 1926 gli Stati Uniti non erano ancora sufficientemente attrezzati per rispondere a una domanda del genere, non avevano ancora affrontato la trasgressione delle norme estetiche, non avevano ancora visto il quadro nero di Malevich (1913), né erano pronti ad annoverare nel mondo dell’arte i ready made di Duchamp (1913). Si scandalizzavano davanti alle opere di Matisse e sarebbe stato necessario attendere il 1936, anno dell’esposizione “Cubism and Abstract Arts” al Museum of Modern Art di New York perché la tradizione dell’avanguardia russa e sovietica potesse farsi conoscere. Insomma, l’America era ancora lontana dai dibattiti sulla storicità e sul valore delle categorie estetiche, sulla revisione della posizione occupata dall’arte e dall’artista all’interno della società e soprattutto dalle dispute sulla ri-definizione dell’arte stessa.

Non stupisce dunque che la filosofia analitica si sia aperta piuttosto tardivamente al problema della definizione dell’arte, appena una quarantina di anni fa, e che le tendenze che si erano imposte in una fase di poco anteriore (prima metà degli anni Cinquanta) protendessero, per credenze e ambizioni contrarie, verso un’arte che sembrava essere irrevocabilmente

refrattaria ad essere inquadrata in una definizione<sup>1</sup>. Più singolare è il fatto che sia stata proprio la filosofia analitica anglo-americana a dimostrarsi particolarmente ricettiva nei confronti della realtà artistica del XX secolo, impegnandosi nel tentativo di fornire risposte concrete alla cosiddetta *Art Question* attraverso una riattualizzazione di temi classici quali la bellezza, il gusto, le proprietà estetiche e la messa in discussione delle categorie dell'arte tradizionalmente considerate valide, prima fra tutte quella della mimesi.

La presentazione degli oggetti senza alcuna mediazione, vale a dire la rinuncia a *rappresentare* la realtà, era stata iniziata da Picasso e Braque quando introdussero frammenti del reale direttamente nel corpo della raffigurazione pittorica, ma è l'arte astratta a suggerire l'idea di una rottura definitiva tra l'arte del passato, sotto il segno della mimesi, e l'arte dell'avvenire, che dalla mimesi si emancipa, e a costituire così uno degli emblemi della modernità. Il movimento astrattista ha inizio nei primissimi anni dieci del XX secolo con i quadri di Delaunay, Kupka, Kandinskij, Picabia, Mondrian e Malevich. Negli stessi anni Marcel Duchamp introduce il concetto di *ready made* e, anche se in modi diversi, giunge ad un risultato analogo a quello di Malevich: anche le opere di Duchamp, come quelle di Malevich fanno a meno di qualsiasi immagine e non rappresentano nulla. Proponendo con le sue opere un principio di "indifferenza visiva" Duchamp si batte affinché l'arte non sia esclusivamente

---

<sup>1</sup> Si tratta della posizione dei neo-wittgensteiniani convinti dell'impossibilità – e quindi della non necessità – di strutturare una definizione compiuta per l'arte a causa della difficoltà di tener conto della gran mole di variabili che l'arte del Novecento ha apportato, e soprattutto di tutti i possibili controesempi che si potrebbero contaporre ad una definizione ultima, che si rivelerebbe quindi troppo vincolante e non adatta a rappresentare l'arte nella sua essenza. Le opere d'arte comporrebbero una famiglia piuttosto che una classe omogenea, quindi la ricerca di una loro definizione va abbandonata in quanto progetto filosofico sbagliato: è più opportuno parlare di "somiglianze di famiglia" piuttosto che di definizioni. Per una panoramica sulla posizione dei neo-wittgensteiniani si veda: Morris Waitz (1956) Paul Ziff (1953) e William Kennick (1958). Anche il funzionalismo di Goodman (cfr. 1968 e 1978 e Marchetti 2006: 87-126) rappresenta un'alternativa alla ricerca di una definizione, si avrà modo di affrontare in maniera più approfondita l'argomento nel corso della riflessione.

“retinica”, ma sottolinei piuttosto sempre più il proprio lato concettuale. Com'è noto il suo particolare obiettivo artistico consisteva nell'individuare un oggetto che non esibisca *nessuna* proprietà estetica. La sua intenzione creativa era precisa: conferire espressione artistica a un oggetto senza per questo invocare il piacere estetico, il sentimento oppure il gusto. Insomma, decostruire l'estetica.

Prima di Duchamp le opere d'arte non erano mai apparse così simili agli oggetti comuni, ecco perché sono proprio i suoi *ready made* a incarnare la sfida ad ogni certezza e ad ogni nozione convenzionale riguardo a ciò che l'arte doveva o poteva essere. E la messa a morte dell'imitazione inaugurata dall'astrattismo, dai *ready made* e portata avanti dalle correnti artistiche avanguardiste e post avanguardiste, trova il suo apice nelle opere che ostentano un'indiscernibilità ancora più assoluta con la realtà. È il momento di Andy Warhol e delle sue opere che sono l'incarnazione dell'apologia del quotidiano.

A differenza di Duchamp che si sforzava di sottolineare la riflessività dell'arte conferendo dei titoli ai suoi *ready made* in chiave immaginativa, talvolta poetica, talvolta criptica, rimandando a identificazioni metaforiche dell'oggetto in questione<sup>2</sup>, Warhol non solo copiava gli oggetti della vita comune degli anni Sessanta – riproduceva eventi dei rotocalchi, moltiplicava i volti degli idoli del cinema e della musica – ma tendeva a conferire alle opere del suo mondo dell'arte, oltre che lo stesso aspetto anche lo stesso “nome” che esse avevano nel mondo ordinario: *Brillo Box*, *Campbell's Soup*, *Ketchup Heinz*, *Del Monte*. Il livello di indiscernibilità estetica si fa assoluto. Lo scetticismo anche. C'è bisogno di chiarezza e di una nuova definizione dell'arte.

Se ho preso le mosse dal caso Brancusi è perché mi sembra il perfetto antesignano di quello che potremmo definire “caso Warhol” e dell'episodio che esemplifica il nucleo teorico da cui prende le mosse la filosofia di Arthur Danto. Opere d'arte che vengono scambiate per

---

<sup>2</sup> Di rado Duchamp si è limitato a chiamare gli oggetti prelevati dal mondo ordinario nello stesso modo in cui essi venivano chiamati in tale mondo. Alcuni esempi sono *Ruota di bicicletta* (1913) e *Scolabottiglie* (1914).



oggetti comuni, oggetti comuni che diventano opere d'arte. Il mondo reale si interseca con il mondo dell'arte in modo da rendere complicata una demarcazione.

Trascorsi quasi quarant'anni dall'*affaire Brancusi* anche a Warhol accadde di imbattersi in una vicenda sostanzialmente identica: nel 1965 Jerrold Morris, mercante d'arte di Toronto, tentò di organizzare un'esposizione di "sculture" celebri, ma la dogana canadese insisteva sul fatto che la cosiddetta "scultura" di Warhol fosse semplice mercanzia e soggetta pertanto alla tassa dalla quale, secondo le leggi canadesi, erano esentate le "sculture originali"<sup>3</sup>. Anche in questo caso non è soltanto l'occhio prosaico del doganiere a sancire la non-artisticità dell'opera di Warhol. All'epoca il direttore della Galleria Nazionale del Canada, Charles Comfort, si schierò infatti dalla parte degli ispettori doganali. Dopo aver guardato le foto delle supposte sculture warholiane, Comfort dichiarò di aver avuto modo di constatare che non si trattava di scultura<sup>4</sup>. Eleanor Ward, la direttrice della Stable Gallery, la galleria che nel 1964 ospitò la famigerata mostra di Warhol che vedeva protagoniste le scatole di imballaggio di sei noti prodotti americani, si sentì completamente tradita dall'artista. Detestava *Brillo Box*, e il giorno dell'inaugurazione era furiosa mentre guardava la gente ridere e schernire quelle "sculture".

Si tratta della mostra tanto cara e celebrata da Arthur Danto, il quale non solo considera da subito artistiche quelle "sculture", ma conferisce in particolare al *Brillo Box* un ruolo determinante nella storia dell'arte del XX secolo, rendendolo al contempo la *machine à trouver* della sua riflessione sull'arte e il punto di svolta nella sua vita da filosofo, al punto che è possibile parlare di un Danto *before and after* Warhol, o meglio di un Danto *before and after Brillo Box*. Insomma, se ci fosse stato un processo e se Danto fosse stato chiamato a testimoniare, non solo avrebbe assolto l'opera di Warhol, ma probabilmente sarebbe riuscito a convincere il più scettico dei doganieri di aver commesso un grosso errore.

---

<sup>3</sup> Cfr. Danto 1992: 38-39.

<sup>4</sup> Ivi: 39.



## IL COSA, IL COME E IL PERCHÉ

Combinando la chiarezza e la precisione tipiche della corrente analitica con alcuni dei problemi tradizionali della filosofia continentale, Danto dedica i suoi studi alla ricerca di una risposta soddisfacente alla domanda *Che cos'è un'opera d'arte?*. Lo sforzo di Danto è quello di comprendere una nuova relazione tra la filosofia e le arti in un'epoca di cambiamenti culturali radicali, in un'epoca storica che fa del pluralismo artistico l'idea guida dell'arte e che comporta un necessario ripensamento delle categorie adibite alla distinzione tra ciò che è arte e ciò che non lo è.

Fino all'avvento della Pop Art – con la sola eccezione dei *readymades* di Duchamp – le opere d'arte non sono mai apparse così simili agli oggetti comuni, pertanto «scambiare un'opera d'arte per un oggetto reale non è così difficile quando un'opera d'arte è l'oggetto reale con cui viene scambiata. Il problema è come evitare simili errori, o come rimuoverli una volta che siano stati compiuti»<sup>5</sup>. E per evitare il problema ci vuole una nuova definizione dell'arte, una definizione che tenga conto dei nuovi rivolgimenti artistici e degli *hard cases* dovuti all'indiscernibilità percettiva messa in gioco dalle nuove forme d'arte. A partire dagli anni Sessanta del Novecento i critici devono quindi iniziare ad analizzare un tipo di arte così simile alla realtà che le differenze caratterizzanti l'artefatto artistico devono necessariamente superare la prova dell'indiscernibilità percettiva<sup>6</sup>. E sarà proprio questo l'argomento che darà inizio alla mia trattazione dantiana. Collocando *Brillo Box* all'inizio dell'epoca post-storica, l'epoca in cui viviamo, caratterizzata da un pluralismo delle forme artistiche, un'epoca che esige l'abbandono delle vecchie teorie dominanti che imponevano *il* modo di fare arte più opportuno, offrendo un manifesto che sancisce nettamente cosa è artistico e cosa non lo è,

---

<sup>5</sup> Danto 1964: 72.

<sup>6</sup> Cfr. Danto 1997: 116.

Danto ritiene che il problema filosofico per eccellenza consista nel tracciare le linee di demarcazione che suddividono l'universo nelle principali categorie di cose esistenti. La questione, prima che riguardare l'arte o l'estetica, ha a che fare con la metafisica: come è possibile che uno stesso oggetto possa essere due cose diverse, vale a dire un oggetto materiale e, insieme, un'opera d'arte, considerando il fatto che, almeno a partire dalla Teoria Imitativa, oggetti materiali e opere d'arte sono appartenuti a classi differenti?

Applicare questo criterio all'arte significa discernere tra oggetti che «pur essendo identificati come appartenenti a ordini di realtà radicalmente e essenzialmente differenti, di fatto si somigliano fin nei minimi dettagli»<sup>7</sup>. Insomma, Danto affronta il problema dell'ontologia dell'arte sullo sfondo del problema filosofico dell'indiscernibilità, e se è Cartesio a dare inizio alla questione, è Warhol a portarla avanti.

Questo lavoro si incentra dunque sul Danto *post-Brillo Box*, sul Danto divenuto consapevole che lo spazio tra la filosofia e l'arte gli è congeniale e che non c'è nient'altro che farebbe più volentieri che esplorare questo territorio segnato da una parte da un'analisi concettuale, dall'altra da lavori per i quali ha sempre avuto una particolare inclinazione:

È stata l'occasione di unire due aspetti della mia vita importantissimi e due elementi della cultura che non possono prescindere l'uno dall'altro. Kant ha scritto che i concetti sono vuoti senza l'esperienza e l'esperienza cieca senza concetti. La critica, così come io la svolgo, consiste nel conferire teoria all'esperienza e sostanza concreta ai concetti, colmando il vuoto tra l'arte e il pensiero attraverso una struttura<sup>8</sup>.

La filosofia dell'arte di Arthur Danto di fatto si presta poco ad essere studiata tenendo separate le parti di cui si compone. Questo perché l'ontologia dell'opera d'arte<sup>9</sup>, la definizione

---

<sup>7</sup> Danto 1992.

<sup>8</sup> Danto 1987: 5.

<sup>9</sup> Dove: «L'ontologia dell'arte ha a che fare con le domande su quale tipo di entità siano le opere d'arte, quali siano le condizioni di identità e di individuazione di tali entità, se lo stautò metafisico delle opere

dell'arte che egli formula, la filosofia della storia sui cui fonda il suo sistema, costituiscono un apparato organico che si riflette inevitabilmente nella sua attività di critico. È quindi la “struttura” dantiana nel suo insieme che viene presa in considerazione in questo lavoro. Pertanto, per provare a ripensare produttivamente la “questione estetica” nella filosofia dell'arte di Danto, scopo primario di questa indagine, è necessario analizzare la relazione tra filosofia, arte ed critica del filosofo tra i più influenti dell'attuale panorama artistico. Per poter procedere in maniera sistematica è opportuno approfondire almeno tre ambiti del pensiero di Danto, tra loro sistematicamente interconnessi. In primo luogo va considerata la sua definizione dell'arte, poi la teoria storicista della storia dell'arte ed infine quella che generalmente viene definita metafilosofia dantiana vale a dire il nesso tra la sua filosofia dell'arte e la sua critica d'arte. Attraverso un costante confronto con autori della tradizione analitica e continentale si analizzerà il ruolo ricoperto dall'estetica nella teoria dantiana, e si vedrà che, se in prima istanza Danto esclude l'estetica dalla definizione dell'arte, marginalizzandola poi nella critica, in realtà l'elemento estetico è tutt'altro che un grande assente nella suo sistema.

Il primo capitolo si incentra sul ruolo che la teoria ricopre all'interno del sistema dantiano. L'opera infatti per il filosofo dipende logicamente da due elementi: l'interpretazione e la teoria che funge da sfondo al contesto interpretativo. Non solo, è l'interpretazione stessa ad essere dipendente dalla teoria. L'attenzione sarà dunque rivolta alla rilevanza teorica, vale a dire al ruolo centrale ricoperto dalla pratica ermeneutica nella filosofia dell'arte di Danto. Quelle che Danto definisce condizioni d'essenza dell'opera d'arte verranno approfondite nel corso dei capitoli successivi dal momento che rimandano al significato dell'opera e alla forma in cui esso viene incarnato dal veicolo speciale che è l'oggetto artistico, vale a dire a due elementi caratterizzanti al contempo l'opera d'arte e le due fasi che un critica deve seguire.

---

d'arte sia unico oppure diverso a seconda delle forme d'arte, a che cosa equivalga l'autenticità dell'opera nelle diverse forme artistiche» cfr. Levinson in D'Agostini - Vassallo 2002: 438.

Naturalmente il tutto sarà presentato tenendo conto del presupposto percettivo alla base della riflessione dantiana sull'arte, quello dell'indiscernibilità percettiva. Analizzati i pro e i contro di una premessa di questo tipo, attraverso la ricognizione delle voci di alcuni dei teorici che si sono occupati dell'argomento, si passerà ad analizzare invece la teoria storicista della storia dell'arte proposta dall'autore. Si vedrà come *Brillo Box* ricopra un ruolo centrale anche in questo passaggio, ufficializzando quella che Danto chiama fine dell'arte e l'inaugurazione dell'era post-storica. *Brillo Box* costituisce così non solo una seria sfida per il Modernismo – dal momento che, come si vedrà, trasgredisce completamente i canoni formalisti: non tende verso la bidimensionalità, non è imparentata in alcun modo con l'astrazione e non risulta neanche classificabile agevolmente come scultura – ma incarna anche il punto d'arrivo nella teleologia della storia dell'arte.

Il pluralismo che caratterizza l'epoca oltre il *Brillo Box*, che corrisponde poi all'epoca attuale, sarà incompatibile con un certo modo di fare critica, quello tipico del Modernismo, e incarnato da Clement Greenberg. Piuttosto che il gusto e l'eccellenza estetica sarà la teoria insieme ad altre caratteristiche di ordine cognitivo (come l'interpretazione) a rendere meri oggetti opere d'arte: la differenza tra la scatola Brillo e *Brillo Box* di Warhol sarà dunque di ordine concettuale e non di ordine percettologico. La sola osservazione visiva dell'oggetto artistico, non può più dar conto del suo speciale status ontologico. È così che l'opera warholiana mette alla berlina le posizioni classiche sull'estetica: dal funzionalismo al Formalismo tout court, passando per le posizioni più recenti teorizzate da neo-gestaltiani (si affronterà quindi un excursus sul realismo estetico, sulla sopravvenienza estetica, sulle proprietà espressive, interpellando alcuni dei massimi esponenti di ogni posizione). Si tenterà dunque di dimostrare in che senso quella di Danto è un'estetica del significato. «Il mio sforzo è di rompere con l'estetica della forma di Kant e Greenberg per sviluppare un'estetica del significato»<sup>10</sup>. Questa frase rappresenta forse la più recente definizione che il filosofo ha dato

---

<sup>10</sup> Danto 2007a: 24.

del suo lavoro di critico, una definizione forse inconsapevole, che si è rivelata un'utile dichiarazione di intenti che permette di leggere la sua filosofia sotto una luce ben definita.

Si tratta di un'espressione che suonerà poco familiare ai "dantiani", l'analisi dell'estetica del significato è infatti una strada poco percorsa da chi generalmente si occupa della sua teoria.

Anche per questo è sembrato interessante inaugurare la strada. La tesi si chiude con la raccolta di interventi sull'argomento da parte di alcuni colleghi, amici e studenti di Danto.

L'inevitabile conclusione cui si giungerà è che l'arte usa mezzi sensibili per trasmettere i suoi contenuti e questo non è un elemento che si può ignorare o considerare secondario, neanche immaginando un'estetica cognitiva. Non si può restare "insensibili" nei confronti dell'arte, neanche Danto ci riesce, altrimenti, perché mai avrebbe un *Brillo Box* nel suo salotto?





# CAPITOLO 1

## *ARS EST ARTEM DEMONSTRARE*

Se si cerca di scoprire che cosa sia l'arte, ci si deve spostare dall'esperienza dei sensi al pensiero.

Si deve, in breve, voltarsi verso la filosofia.

(Danto, *Dopo la fine dell'arte*, 1997, p. 13)

L'arte è una disposizione poetica accompagnata da ragionamento.

(Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1140a 8-9)

### 1. CONTRO LA LEGGE DI LEIBNIZ

Il principio di identità degli indiscernibili stabilisce che, se non c'è modo di distinguere due enti, allora si ha a che fare con un solo e medesimo ente. Vale a dire che se ogni predicato valido per  $x$  è valido anche per  $y$ , allora le entità  $x$  e  $y$  sono identiche. Il principio di identità degli indiscernibili, conosciuto anche come *legge di Leibniz* è infatti un principio ontologico:

*eadem sunt, quorum unum potest substitui alteri salva veritate.* Insomma se due cose sono perfettamente indistinguibili, allora sono la stessa cosa.

È questo che deve aver pensato il doganiere canadese quando nel 1965 vide *Brillo box* di Andy Warhol approdare alla frontiera del suo paese: è uguale alla scatola Brillo, quindi è la scatola Brillo, non un'opera artistica. Tuttavia, pur esibendo gli stessi tratti formali della controparte del mondo ordinario quella di Warhol ambiva ad appartenere al mondo straordinario dell'arte. Il fatto che *Brillo Box* somigli davvero tanto alle comuni scatole Brillo, non comporta, come vorrebbe la legge di Leibniz, che i due oggetti si equivalgano al punto da essere identificati come lo stesso oggetto. Le due scatole, al contrario, sono profondamente diverse.

Così, andando contro la logica della legge di Leibniz, Danto suggerisce di riflettere sulla differenza artistica partendo da ciò che le opere d'arte hanno in comune con gli oggetti comuni, facendo del caso degli indiscernibili il punto di partenza del suo pensiero sull'arte. I lettori dantiani sanno bene che il caso degli indiscernibili ha per Danto un'origine e una location ben precisi: 1964, Stable Gallery/New York. In quell'anno e in quella galleria 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; e se i critici e il pubblico si aggiravano scettici e divertiti tra le sale della galleria, per Danto fu l'occasione di una vera e propria epifania. Da quel momento in poi la sua vita come filosofo non sarebbe stata più la stessa. Il 1964 rappresenta dunque un momento importante non solo per la storia culturale e artistica newyorkese del secondo Novecento, ma anche per la biografia di Danto.

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<sup>a</sup> strada, verso la fine della primavera del 1964 [...]. 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 commerciale<sup>11</sup>.

Danto è convinto che ogni problema filosofico nasca dall'indiscernibilità percettiva tra comportamenti o enti che sappiamo essere di diversa natura: un gesto involontario o un'azione volontaria, il sogno e la realtà o, appunto, un'opera artistica e una sua controparte non artistica che appartiene al dominio delle semplici cose<sup>12</sup>. Dal punto di vista storico-artistico il problema si può sintetizzare in questo modo: dati due oggetti che sotto il profilo sensibile sono del tutto simili, ma uno dei due è un'opera d'arte mentre l'altro è un oggetto ordinario, cos'è che conta nel decretarne la differenza di statuto? Nel caso concreto: perché *Brillo Box* di Warhol è arte, quando qualcosa di praticamente identico non lo è? E quindi perché due oggetti esteriormente così simili appartengono a categorie ontologiche diverse? Innanzi tutto per Danto quella fu l'occasione che ufficializzò il seguente principio: se le differenze sensibili non possono costituire in alcun modo il discrimine tra arte e realtà, il discrimine deve semplicemente esser cercato altrove.

Da sempre si è dato per scontato che le opere d'arte possano essere distinte dagli altri oggetti attraverso la semplice osservazione [...]. Era come se le opere d'arte costituissero una categoria naturale, ma non una categoria filosoficamente naturale, e come se si potesse padroneggiare il concetto di arte imparando a riconoscere gli esempi giusti. Ora sappiamo che questo modo diretto di apprendimento non può più funzionare e che il significato dell'arte non si può più insegnare a mezzo di esempi.<sup>13</sup>

A fare la differenza tra un oggetto ordinario e un'opera d'arte che sembra un oggetto ordinario non sono quindi le proprietà percepibili, le proprietà generalmente chiamate

---

<sup>11</sup> Danto 1992: 5.

<sup>12</sup> Cfr. Danto 1981: 3-4; 7-10.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

estetiche: la differenza c'è, è anche sostanziale, ma non si vede. La prima formulazione di una definizione artistica proposta da Arthur Danto va esattamente in questa direzione: dal momento che l'oggetto artistico non si presenta più immediatamente ai nostri sensi, le opere d'arte e gli oggetti reali non si possono distinguere attraverso la semplice osservazione<sup>14</sup>.

## 2. CONTRO I NEO-WITTGENSTEINIANI

L'utilizzo degli indiscernibili viene quindi utilizzato da Danto come correttivo verso qualsiasi tentativo di fondare una definizione dell'arte che si basi su intrinseche proprietà percettive degli oggetti in questione, considerati separatamente rispetto a questioni estrinseche che riguardano la loro collocazione storica, l'intenzione e simili<sup>15</sup>. Pertanto se si accetta l'esperimento degli indiscernibili, si devono rifiutare tutte quelle teorie che sostengono una caratterizzazione percettiva dell'oggetto artistico, prima tra tutte la teoria estetica dell'arte e la proposta neo-wittgensteiniana delle somiglianze di famiglia, che l'esperimento metterebbe fortemente in discussione, sostenendo che nulla di intrinseco all'opera permette di stabilire che ciò che si osserva è arte.

Tale metodo si rivela pertanto funzionale a spostare l'attenzione dalle proprietà percepibili a quelle intelleggibili tanto nella definizione dell'arte, quanto nella sua identificazione, a negare che la natura artistica di un oggetto nell'era contemporanea possa essere stabilita semplicemente attraverso la sola osservazione, e a rendere palese sia l'inefficienza del sistema

---

<sup>14</sup> Cfr. Danto 1997: 71.

<sup>15</sup> Cfr. Costello 2007: 118.

pre-Mandelbaum<sup>16</sup> per l'identificazione dell'artistico, sia di quello greenberghiano. Per sistema pre-Mandelbaum si intende la scuola neo-wittgensteiniana, che, com'è noto, è accumulata dal tentativo di dimostrare l'impossibilità di una definizione artistica. Infatti, nel decennio che va dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta del Novecento la riflessione dell'estetica analitica sul problema della definizione dell'arte prende le mosse da un punto di vista scettico derivante dall'anti-essenzialismo di Wittgenstein. La convinzione che contraddistingue i cosiddetti neo-wittgensteiniani<sup>17</sup> è l'impossibilità – e quindi la non necessarietà – di strutturare una definizione compiuta per l'arte, e questo a causa della difficoltà di tener conto della gran mole di variabili che l'arte del Novecento ha apportato, e soprattutto di tutti i possibili controesempi che si potrebbero contapporre ad una definizione “definitiva”, che si rivelerebbe quindi troppo vincolante e non adatta a rappresentare l'arte nella sua essenza. In questi anni il panorama artistico appare in continuo fermento e in costante rinnovamento verso direzioni profondamente dissimili rispetto al canone modernista. L'arte all'improvviso appare irricognoscibile, estremamente mutevole, rendendo sempre più urgente una risposta alla domanda sul suo statuto, al punto che scoprire *che cos'è l'arte* diventa una questione rilevante sia nella teoria, che nella pratica artistica del xx secolo.

Qualcuno, come Morris Weitz (1956) – il neo-wittgensteiniano più irrimediabilmente scettico nei confronti delle precedenti teorie moderne dell'arte – ritiene che tutte le teorie che intendono formulare una risposta a questa domanda e quindi cimentarsi nell'elaborazione di una definizione per l'arte, cadano in un errore logico, poiché pretendono di definire qualcosa che per natura non può essere definito: il concetto stesso di arte. Esso sarebbe costitutivamente aperto e opporrà sempre resistenza a ogni delimitazione in termini di condizioni necessarie e sufficienti. Pertanto se non si può definire un'essenza dell'artistico,

---

<sup>16</sup> Il concetto di similarità, di fronte al *Brillo Box* di Warhol e alla scatola Brillo ordinaria, si rivela inutile a operare una distinzione di status tra i due oggetti, infatti: «nessuno avrebbe saputo distinguerle, almeno non con un semplice sguardo» (Danto 1997: XI).

<sup>17</sup> Per una panoramica più dettagliata sulla posizione dei neo-wittgensteiniani si rimanda a: Morris Weitz (1956), Paul Ziff (1953) e William Kennick (1958).

tutti gli artefatti chiamate arte mostrano tra di loro nel migliore dei casi solamente una “somiglianza di famiglia”, che è quindi l’unico principio utile, e utilizzabile, per delineare una definizione dell’arte “ampliabile” (una definizione cioè che tenga conto del diverso assetto dell’arte nel corso del tempo).

Detto in modo estremamente sintetico, la nozione di “somiglianza di famiglia” viene introdotta da Wittgenstein nelle *Ricerche Filosofiche* appunto per render conto dei criteri di identità di termini per i quali non si può dare una definizione precisa – come per esempio il concetto di gioco – e viene considerata dai neo-wittgensteiniani come l’unica soluzione per delineare una teoria dell’arte sufficientemente elastica per comprendere le dinamiche artistiche del periodo. Le opere d’arte non condividono condizioni definitorie sufficienti per determinare i soli membri della categoria cui appartengono, al massimo presentano delle somiglianze tra di loro o con un’opera paradigmatica del passato, similitudini che permettono di legittimarne lo statuto di oggetti artistici.

Una variante a questo modello viene proposta da Maurice Mandelbaum (1965). Mostrandosi scettico riguardo alle conclusioni anti-essenzialistiche dei neo-wittgensteiniani, Mandelbaum propone di non focalizzare l’attenzione esclusivamente sulle proprietà *esibite* degli oggetti in questione, quali la bellezza, la forma, il materiale, etc. (il motivo per cui Weitz non è riuscito a distinguere nessuna proprietà comune a tutte le opere d’arte consiste per Mandelbaum proprio nell’aver focalizzato l’attenzione esclusivamente sulle proprietà *esibite* degli oggetti) promuovendo l’idea di una proprietà comune *non esibita* condivisa da tutte le opere d’arte. Qualcosa di simile ad un’eredità genetica che permette di sussumere oggetti diversi sotto la stessa categoria. Sostenendo questa tesi (ciò che accomuna i membri di uno stesso gruppo può essere rilevato in tratti non visibili, in proprietà non manifeste) Mandelbaum non solo riconsidera la possibilità di una teoria dell’arte di tipo essenzialista, ma contribuisce a sottolineare l’inadeguatezza di una teoria che si basa esclusivamente sulle somiglianze percepibili per giustificare l’artisticità di un’opera.

Sebbene preceda di poco la pubblicazione del saggio di Mendelbaum (1965), la riflessione filosofica sull'arte di Danto (1964) si colloca esattamente sullo stesso binario. Con l'intento di dimostrare che non c'è incompatibilità tra il tentativo di definizione e il rispetto della possibilità permanente dell'innovazione e della creatività artistica, e in netta contrapposizione con la tendenza scettica e anti-essenzialista dei neo-wittgensteiniana, Danto punta all'individuazione di proprietà essenziali *non estetiche*, le uniche che possono essere sempre presenti nelle opere artistiche, per quanto esse possano essere eterogenee, appartenenti ad epoche differenti e indiscernibili da oggetti ordinari<sup>18</sup>.

Il punto è che quando gli oggetti artistici iniziano a non essere più riconoscibili attraverso la semplice osservazione esigono criteri che rimandano ad elementi esterni all'opera. Se c'è un tratto distintivo di tutta l'arte contemporanea esso è dato infatti dalla sua riflessività, dalla necessità di "giustificare" uno "stato di cose" ovvero di spiegare il motivo per cui un'opera possa dirsi artistica. Si tratta di un'urgenza che emerge in maniera esplicita tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Novecento, in un momento in cui a nessuno era più chiaro cosa fosse l'arte, sebbene a tutti fosse perfettamente chiaro il fatto che nessuna delle vecchie risposte sarebbe stata esaustiva. Le definizioni passate si rivelano obsolete e diventa urgente individuarne di nuove per soddisfare l'esigenza di "nuove giustificazioni".

Negli anni Sessanta l'obiettivo principale del dibattito filosofico era dunque la definizione dell'arte, tema che proprio da allora è al centro della filosofia analitica dell'arte. «È interessante notare come l'estetica giocasse un ruolo secondario in quella ricerca collettiva, come del resto un ruolo secondario avevano le qualità estetiche nella produzione artistica avanzata e nella critica del mondo dell'arte sempre più globalizzato»<sup>19</sup>. Questo il presupposto che permette a Danto di affermare che per poter considerare *Brillo Box* un'opera d'arte è necessario partecipare ad una certa atmosfera concettuale, ad un «discorso di ragioni

---

<sup>18</sup> Cfr. Danto 2003: 22.

<sup>19</sup> Danto 2007a: 23.

condiviso con gli artisti e con tutti coloro che formano il mondo dell'arte»<sup>20</sup>, e infatti, nell'ottobre di quello stesso 1964, Danto pubblica queste prime riflessioni nel suo saggio più celebre *Il mondo dell'arte*. L'opera warholiana dimostra quindi che la differenza artistica è ormai di ordine speculativo, diventando il modello di quel tipo di problema che richiede una “demarcazione filosofica”.

### 3. IL MONDO DELL'ARTE

«Vedere un oggetto come arte richiede qualcosa che l'occhio non può cogliere – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte»<sup>21</sup>. In base a tale teoria a caratterizzare un'opera d'arte sarebbero proprietà non sensibili, bensì relazionali, come il rapporto tra l'oggetto artistico e il contesto storico di produzione, oppure la relazione tra l'opera e la storia della sua creazione, nonché tra l'opera e le intenzioni del suo autore, ma prima di tutto è necessario che ci sia quell'insieme di teorie coeve alla sua ideazione e che ne legittimano lo status artistico.

È per la teoria del mondo dell'arte che Danto è stato considerato il promotore della cosiddetta “teoria istituzionale dell'arte”. A fare di qualcosa un'opera artistica sarebbe una relazione non manifesta con una struttura o con un'istituzione sociale. Pertanto, le opere artistiche avrebbero in comune un certo tipo di relazione con il mondo dell'arte – altrimenti denominato “repubblica dell'arte”<sup>22</sup>. Spostando l'attenzione dall'oggetto in sé al processo di

---

<sup>20</sup> Danto 2003: 22.

<sup>21</sup> Danto 1964: 79.

<sup>22</sup> Si veda Diffey 1969.



conferimento dello *status* artistico, la teoria istituzionale dell'arte inaugura le teorie di tipo *procedurale*, secondo le quali ciò che trasforma un oggetto in un'opera d'arte è la storia di quello che ne è stato fatto piuttosto che una particolare caratteristica fisica.

Uno dei maggiori sostenitori della teoria istituzionale dell'arte è George Dickie, il quale afferma: «un'opera d'arte in senso classificatorio, è (1) un artefatto (2) sul quale alcune persone, appartenenti ad una certa istituzione sociale (il mondo dell'arte) hanno conferito lo status di candidato per l'apprezzamento»<sup>23</sup>. Questa definizione mette in luce l'interesse di Dickie per il solo aspetto classificatorio dell'arte e la sua indifferenza relativa al possesso di un qualsiasi valore aggiuntivo da parte degli oggetti artistici. Per Dickie, l'avente diritto a prender parte al mondo dell'arte non è solo lo specialista del settore – curatore, mercante d'arte, collezionista, gallerista, etc. – ma chiunque pensi di poter esserne un membro. Ma se qualsiasi oggetto può potenzialmente diventare un artefatto e chiunque può appartenere al gruppo di persone che stabilisce quando questa trasformazione può aver luogo, allora il conferimento dello *status* di opere d'arte risulta del tutto arbitrario. Di conseguenza, non dovrebbe essere così interessante capire cosa è l'arte, se a produrla fosse un processo così capriccioso. Ciò che si rimprovera alla teoria di Dickie è di lasciare decisamente troppo aperta la categoria “arte”, e di non fornire nessun vincolo valido per ammettere o rifiutare “cose” al suo interno. La sua teoria conduce a riflettere sul ruolo ricoperto dalle istituzioni e a chiedersi fino a che punto i processi socio-istituzionali possono vedersi attribuire un ruolo determinante nella definizione dell'arte.

A guardar bene sono più le divergenze che le affinità a legare la teoria di Danto a quella istituzionale; e infatti il filosofo ha più volte ribadito la sua distanza da una teoria di questo tipo:

sono ancora più grato a coloro che hanno eretto quella cosa che porta il nome di “teoria istituzionale dell'arte” sulla base di un'analisi del *Mondo dell'arte*, benché quella teoria sia

---

<sup>23</sup> Dickie 1974: 25.

lontanissima da qualsiasi cosa io sostenga: non sempre i nostri figli vengono fuori come avremmo voluto. Ciononostante [...] devo dare battaglia alla mia progenie, perché non credo che la filosofia dell'arte debba cedere a quel che si dice che io abbia generato.<sup>24</sup>

Non le istituzioni, ma le teorie dell'arte fanno sì che un oggetto possa essere considerato artistico. Così, si può stabilire che l'orinatoio di Duchamp è un'opera d'arte solo perché è possibile relazionarlo con una determinata atmosfera teorica e artistica che ha reso possibile considerare i ready-mades oggetti artistici. Sarà allora la teoria artistica a cui i *Brillo Boxes* di Warhol sono associati a conferire loro lo *status* di arte, e a distinguerli dagli scatoloni Brillo del supermercato:

ciò che alla fine fa la differenza tra una scatola di Brillo e un'opera d'arte che consiste in una Scatola di Brillo, è una certa teoria dell'arte. È la teoria che la eleva al mondo dell'arte e le impedisce di collassare nell'oggetto reale che essa è [...]. Certo è improbabile che senza la teoria si riesca a vederla come arte, e per vederla come parte del mondo dell'arte occorre aver acquisito una vasta consapevolezza artistica, così come una notevole conoscenza storica della pittura newyorkese recente.<sup>25</sup>

Con queste parole Danto avanza chiaramente l'idea che il tratto comune delle opere d'arte risiede in una proprietà non aspettuale. Il grande cambiamento che l'esposizione di Warhol avrebbe apportato in quel preciso momento storico è che non c'è alcun modo speciale in cui le opere devono apparire per essere iscritte nell'orizzonte artistico: all'opera d'arte non viene richiesto di rispettare nessuna forma particolare e l'analisi dell'oggetto artistico non passa attraverso la vista, ma attraverso un'indagine di tipo differente: attraverso un'analisi critica. L'opera warholiana segna ufficialmente il passaggio – fondamentale nella teoria dell'arte di Danto – dall'estetico al teorico.

---

<sup>24</sup> Danto 1981: XXVII.

<sup>25</sup> Danto 1964: 81.

Dunque il *mondo dell'arte* giustifica e legittima lo statuto speciale di un artefatto artistico, traccia la distinzione tra due oggetti percettivamente indistinguibili, ma profondamente – e ontologicamente – diversi (come il *Brillo Box* di Warhol e la scatola Brillo del supermercato) e rende quindi intellegibile la demarcazione tra arte e non arte, diventando così una mediazione teorica indispensabile nel nostro rapporto con l'arte. In questo modo Danto affronta la questione relativa all'artisticità di un'opera senza farvi entrare in alcun modo considerazioni di carattere estetico-formale.

### 3.1 CONSIDERAZIONI PRELIMINARI AD UNA CRITICA DELLA TEORIA DEL MONDO DELL'ARTE

«L'arte è una tipologia di cose che dipende per la sua esistenza da teorie, senza le teorie dell'arte una pittura nera è solo pittura nera e nient'altro»<sup>26</sup>. «Che qualcosa sia un'opera d'arte dipende da qualche set di ragioni, e nulla è davvero un'opera al di fuori del sistema di ragioni che conferisce quello status: le opere d'arte non sono tali per natura»<sup>27</sup>. Ora, benchè l'arte dell'ultimo secolo si sia legata sempre di più ad una riflessione teorica sulla sua natura, questo basta a convertirla in un'attività *dipendente* dalla teoria? Non si tratta di un'esigenza troppo forte? Non basterebbe postulare la necessità di un *mondo dell'arte* solo nel caso in cui ci trovassimo davanti ad una situazione di indiscernibilità, anziché estenderla a tutte le opere

---

<sup>26</sup> Danto 1981: 135.

<sup>27</sup> Danto 1992: 39.

d'arte?<sup>28</sup> Al di là di certi casi particolari, non avrebbe senso avanzare la necessità di un *mondo dell'arte*. Se da un lato la tesi di Danto sembra essere molto forte, lasciando fuori dalla categoria “arte” tutta la produzione artistica di cui non possiamo dire se possieda oppure no una teoria alle spalle, dall'altro sembra offrire un criterio concreto e applicabile che soddisfa la necessità di operare una distinzione artistica in un'epoca in cui l'arte non è più immediatamente riconoscibile.

I teorici che hanno criticato la posizione di Danto l'hanno fatto o sostenendo la dispensabilità di un criterio specifico per la definizione dell'arte, o considerando l'identificazione artistica inseparabile da una determinata risposta al valore estetico – e di conseguenza artistico – dell'opera. Sembra che il punto debole delle teorie che si schierano contro il punto di vista di Danto risieda nell'incapacità di cogliere e accettare la condizione essenziale dell'arte contemporanea: la sua riflessività. Infatti, se tutte riconoscono l'esistenza di un contesto – chiamiamolo anche *mondo dell'arte* – in cui l'arte si costituisce, solo poche assegnano a questo contesto un aspetto teorico e un valore di “generatore ontologico”.

Non sfugge, tuttavia, che un conto è “battezzare” un'opera per mezzo di una teoria, un altro è dire che la teoria fa parte delle condizioni di possibilità di un'opera, ovvero ne costituisce una caratteristica essenziale. Nel primo caso la teoria funge solo da strumento di comprensione dell'arte, nel secondo ne costituisce invece la *conditio sine qua non*. Se in un primo momento la posizione di Danto è più vicina alla prima opzione, nel corso degli anni la sua riflessione tende a stabilizzarsi sulla seconda. Nel *Il mondo dell'arte* – che Danto concepisce come una diretta risposta filosofica alla già citata mostra warholiana del 1964 – il filosofo non si occupava tanto della questione relativa a *cosa* rendesse *Brillo Box* un'opera d'arte, quanto piuttosto del problema, in un certo senso kantiano, relativo alle sue condizioni di

---

<sup>28</sup> Sebbene la riflessione di Danto prenda le mosse dall'arte contemporanea, è noto che la sua aspirazione è quella di formulare una definizione valida per tutta l'arte di ogni epoca. Pertanto la teoria del mondo dell'arte si applicherebbe all'arte nell'epoca post-storica come a quella moderna e premoderna, si veda Danto 2003, in part. 22 e ssg.

possibilità in quanto arte. «E pensai che a spiegare queste possibilità dovesse essere qualcosa che appartenesse a quel preciso momento storico, visto che un'opera indiscernibile da un oggetto ordinario non avrebbe potuto essere artistica in nessun altro momento precedente»<sup>29</sup>. Wollheim ha scritto: «È indispensabile o no che i rappresentanti del mondo dell'arte abbiano delle ragioni per quello che fanno, affinché ciò che dicono possa reggersi?»<sup>30</sup>, se la risposta è positiva allora «queste ragioni costituiranno tutto ciò che abbiamo bisogno di sapere. Esse ci forniranno tutti gli elementi necessari per comprendere cosa significhi per un dipinto essere un'opera d'arte [...] Di che altro si ha bisogno perché esistano rappresentanti del mondo dell'arte?»<sup>31</sup>. Una volta che conosciamo le ragioni sulle quali i membri del mondo dell'arte si fondano per affermare che qualcosa è un'opera d'arte, il riferimento a un mondo dell'arte non ha più nulla a che fare con il problema della definizione dell'arte. Deve esserci qualcos'altro, oltre ad un semplice *fiat*, a risolvere la questione definitoria, e una volta che riusciamo ad individuare questo ulteriore elemento, il *fiat* apparirà superfluo.

A confutazione di ogni *fiat* declaratorio il celebre esempio mentale con cui l'autore apre uno dei suoi testi capitali *La trasfigurazione del banale* (1981). Danto immagina nove tele quadrate dipinte di un rosso uniforme. Da un punto di vista percettivo sono indistinguibili, ma differiscono profondamente nel significato. La prima tela *Attraversamento del Mar Rosso da parte degli Ebrei* rappresenta il mare dopo che gli Egiziani sono stati sommersi dalle acque, secondo l'interpretazione che ne ha dato Kierkegaard. *Kierkegaard's Mood* è la rappresentazione dello stato d'animo del filosofo mentre interpreta l'opera. *Quadrato rosso* è il paesaggio moscovita prima della caduta del Muro. *Quadrato rosso* è un'opera minimalista. *Nirvana* una raffigurazione della metafisica indiana. *Tavola rossa quadrata* l'immagine di una natura morta di un allievo astrattista di Matisse. Poi una tela con imprimitura realizzata da Giorgione il quale, se fosse

---

<sup>29</sup> Danto 1992: 39.

<sup>30</sup> Wollheim 1987: 14.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

vissuto abbastanza, vi avrebbe dipinto una *Sacra Conversazione*. Una tela dipinta di rosso da uno sconosciuto senza alcuna intenzione artistica. Infine una tela dipinta da un artista che intende conferire lo *status* di arte alla tela precedente. La questione è sempre la stessa: dal momento che ci ritroviamo di fronte a quadri che esibiscono le stesse proprietà formali, se è presente una differenza essa sarà di ordine concettuale, non percettivo, qualcosa che l'occhio non può scorgere.

E infatti, anticipando quanto si dirà a fine capitolo, nonostante percettivamente indistinguibili, le tele differirebbero l'una dall'altra per il significato che incarnano: ciascuna tela sarebbe "a proposito di qualcosa", vale a dire avrebbe un *aboutness*, un contenuto, diverso rispetto alle altre. Le opere d'arte sono infatti qualcosa di differente dagli oggetti materiali comuni, sono infatti oggetti materiali più un determinato *y*. E il problema consisterebbe dunque nell'individuare questo *y* aggiuntivo che determinerebbe la differenza. Un *y* che solo un atto interpretativo può identificare.

#### 4. CONDIZIONI D'ESSENZA: D'ESSENZA: ABOUTNESS

La filosofia dell'arte dantiana trova la sua espressione teorica più matura nella *Trasfigurazione del banale* (1981), in cui Danto affronta la domanda *che cos'è un'opera d'arte?* andando oltre quanto formulato nel *Il mondo dell'arte* (1964) e ufficializzando uno dei pregi della sua teoria: ridefinire il concetto di arte proprio nel momento in cui filosofi e artisti disperavano di poterlo fare; quando cioè le antiche teorie non erano più soddisfacenti e c'era chi sosteneva che non solo una definizione non era più possibile ma, in fondo, non era nemmeno più necessaria.

Se con la teoria del “mondo dell’arte” Danto risponde alla domanda *cos’è l’arte* sostenendo che un oggetto può essere considerato artistico se è giustificabile con una teoria capace di inquadralo come tale all’interno di una determinata cornice storico culturale, la sua riflessione successiva verte ad individuare le *caratteristiche essenziali* dell’opera d’arte.

Danto infatti non ritiene che un carattere distintivo e costitutivo dell’arte non possa più esistere, è convinto piuttosto del fatto che tutti i tentativi di definire l’essenza dell’arte fino a quel momento sono stati “evidentemente” sbagliati. La sua teoria si differenzia radicalmente dalle definizioni più “classiche”, pur riprendendone l’utilizzo di condizioni *necessarie e sufficienti* che le caratterizzava. Danto ritiene che tali teorie non avrebbero fornito una definizione dell’arte in senso stretto, ma si sarebbero limitate ad isolare un tratto specifico dell’arte e ad elevarlo a tratto definitorio. La teoria mimetica dell’arte, ad esempio, considerava l’arte imitazione e di conseguenza sosteneva che il valore di un’opera dipendesse dal suo grado di eccellenza mimetica. Per Danto ciò significa elevare il tratto distintivo di una poetica a carattere definitivo – e definitorio – dell’arte, significa non dar conto dell’arte in sé, ma solo della teoria che la determina. Se questo tipo di teoria poteva funzionare nell’epoca pre-*Brillo Box*, risulta essere incompatibile con l’arte dell’era post-*Brillo Box*, che, come si vedrà, Danto definisce epoca post-storica. Si tratta di un’era caratterizzata da un forte pluralismo artistico: per la prima volta l’artista si trova in una condizione di libertà creativa assoluta. In un periodo del genere non si ha bisogno di una teoria prescrittiva, come la teoria della mimesi, ad esempio, che per secoli ha imposto una determinata concezione dell’arte. Le nuove forme artistiche necessitano innanzitutto di una teoria che individui l’essenza dell’arte e che sia in grado di spiegarla. Il pluralismo artistico non coincide con un pluralismo filosofico: deve esserci un’essenza comune alle arti diversificate che hanno caratterizzato il Novecento e che ancora oggi riempiono le sale di Biennali, Quadriennali e musei d’arte contemporanea. È in virtù di tale convinzione che Danto, oltre ad elaborare la nozione di “mondo dell’arte” in cui si intersecano teoria, storia e contesto artistico, formula altre due proprietà votate proprio all’identificazione dell’essenza dell’artistico: quella nota come *aboutness* e quella dell’*embodiment*.

Sono principalmente tre i modi in cui Danto pensa la condizione di *aboutness*: 1. nel senso di *rappresentazione di* qualcosa, con il significato di rinvio ad un contenuto espressivo, oppure 2. come rimando alla *significatività* di un'opera, in riferimento al *significato intenzionale* che essa deve possedere e che viene determinato principalmente dall'autore, o ancora 3. nel senso di condizione di *interpretabilità*. Tre modalità tra loro assolutamente interconnesse, al punto che difficilmente risultano distinguibili l'una dall'altra nell'uso pratico dell'*aboutness*: l'opera si può interpretare (3) proprio in quanto rappresentazione (1) di qualcosa (2); se un'opera *x* non avesse un contenuto non si presterebbe ad un'analisi interpretativa e quindi non potrebbe aspirare alla candidatura artistica. Ma in linea generale si può dire che Danto utilizza la condizione di *aboutness* per affermare che le opere artistiche sono delle rappresentazioni che rimandano sempre ad un contenuto intenzionale, ovvero a un significato.

La proprietà dell'*embodiment* riguarda il modo in cui tale significato viene incorporato materialmente dall'opera e fa riferimento quindi al suo stile, e alle modalità di espressione del contenuto artistico (in particolare alla modalità metaforica). L'arte consisterà quindi nella rappresentazione, in una forma sensibile, di un contenuto non sensibile. Di qui, come si avrà modo di vedere, la definizione dell'arte come *significato incarnato*<sup>32</sup>.

Quelle formulate da Danto sono proprietà "artistiche" e non "estetiche" benché la proprietà dell'*embodiment* dipende, almeno in parte, da proprietà estetiche o sensibili. Danto non formula proprietà estetiche perché, lo si è già detto, negli oggetti che chiamiamo opere d'arte a partire dagli anni Sessanta non è più possibile riscontrare delle proprietà formali né oggettive, né comuni: esse vengono sostituite da proprietà che la teoria di sfondo considera

---

<sup>32</sup> E di qui anche l'altra evidente affinità con Hegel. Questi promuoveva l'idea che l'arte fosse la manifestazione sensibile dello Spirito Assoluto. Come evidenzia Carroll (cfr. 2007a: 69) Danto ricalca la definizione artistica di Hegel il quale infatti riteneva che si potesse considerare qualcosa come arte solo se: 1) possiede un contenuto 2) presentato in una maniera particolare e 3) la cui modalità di presentazione serve appunto a mostrare in maniera appropriata il contenuto (cfr. Hegel 1835: 34).



artisticamente rilevanti<sup>33</sup>. Così tali condizioni d'essenza pur essendo fisse, in quanto stabiliscono che l'opera per essere artistica deve sempre possedere un contenuto e deve relazionarsi a questo contenuto in un modo peculiare, mantengono una certa variabilità. Questa è dimostrata dal fatto che il tipo di contenuto e il tipo di modalità con cui l'opera si rapporta sono liberi da ogni vincolo prescrittivo e infatti cambiano non solo a seconda del momento storico in cui l'opera sorge, ma anche in base alla volontà dell'artista e alla sua intenzionalità artistica.

Quando Danto parla di un'opera d'arte si riferisce quindi ad un oggetto che ha un significato e che intrattiene un rapporto speciale con il significato che incorpora. Ma cosa significa esattamente che un'opera *incarna* il suo significato? Quando succede? E soprattutto, come?

#### 4.1 EMBODIMENT

Nel corso della sua riflessione Danto fa riferimento a tre accezioni differenti della nozione di *embodiment*. Seguendo l'ordine cronologico di apparizione di questa nozione negli scritti del filosofo, si può osservare come tale nozione venga intesa come “metaforizzazione”, poi come “esemplificazione” ed infine come “Farbung” – o colorazione. Al momento si limita ad evidenziare il punto in comune di queste diverse accezioni dell'*embodiment*, vale a dire il concetto di espressione; pertanto, per sintetizzare, si può dire che tale nozione fa appello ai concetti di espressione, metafora, stile e retorica. In tutti e quattro i casi l'*embodiment* rimanda al *modo* in cui l'opera incarna il punto di vista dell'artista sull'*aboutness*, cioè sul contenuto dell'opera stessa e in tal senso è l'*espressione simbolica* della soggettività dell'autore, la quale

---

<sup>33</sup> Cfr. Danto 1964: 581.

*prende corpo, si incarna* nell'opera. «È come se un'opera d'arte fosse l'esteriorizzazione della coscienza dell'artista, come se potessimo vedere la sua forma di vedere e non soltanto ciò che vedeva»<sup>34</sup>. Sembrerebbe così che la filosofia di Danto sia guidata dallo sforzo di chiarire il significato del concetto di “espressione” in ambito artistico, di come cioè le opere d'arte esprimono un punto di vista, una concezione, un'emozione)<sup>35</sup>. Tale concezione si basa in particolare sulla nozione di *stile*.

Lo *stile* dell'opera viene quindi considerato da Danto una delle chiavi d'accesso per giungere a comprendere ciò che l'artista vuole comunicare. Il filosofo lo concepisce come qualcosa di spontaneo che esprime ciò che l'uomo, l'autore o l'artista, in quanto sistema di rappresentazioni, è<sup>36</sup>. Gli uomini sono infatti per Danto dei modi di vedere il mondo, delle rappresentazioni incarnate: «la mia teoria è che noi siamo sistemi rappresentazionali. La mia idea [...] è un'espansione della tesi di Peirce, secondo cui “l'uomo è la somma totale del suo linguaggio, poiché l'uomo è un segno”»<sup>37</sup>. E poiché «per spiegare la struttura mentale di una persona non possiamo appellarci soltanto a ciò che rappresenta, ma dobbiamo invocare anche il modo in cui lo rappresenta»<sup>38</sup> allora il *modo* in cui qualcosa viene rappresentato deve essere in stretta relazione con il soggetto che rappresenta:

---

<sup>34</sup> Danto 1981: ed. or. 164.

<sup>35</sup> Cfr. Danto 1981: ed. or. 239.

<sup>36</sup> Danto riprende le parole di Buffon “lo stile è l'uomo stesso”: «vorrei tornare all'idea che lo stile sia l'uomo, che mentre possono esserci varie proprietà esterne e transeunti di una persona, lo stile convoglia almeno quelle proprietà che sono essenzialmente sue» (Danto 1981: 249). Pertanto, il tipo di relazione a cui Danto pensa quando parla di stile è qualcosa che viene compiuto senza la mediazione di arte o conoscenza: «È questo il senso dell'affermazione secondo cui lo stile è l'uomo. È il modo in cui l'uomo è fatto, per così dire, senza il beneficio di cose acquisite altrimenti» (Ivi: 245)

<sup>37</sup> Cfr. Danto 1981: 249 e 250.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

questo modo di rappresentare ciò che viene rappresentato è quel che ho in mente quando parlo di stile. Se un uomo è un sistema di rappresentazioni, il suo stile è lo stile di queste rappresentazioni. Lo stile di un uomo, per usare un bel pensiero di Schopenhauer, è la “fisiognomica dell’anima”. E in particolare nel caso dell’arte, è a questa fisiognomica, come sistema rappresentazionale interno, che sostengo lo stile si riferisca.<sup>39</sup>

Ma a che cosa si riferisce Danto quando parla di “sistema rappresentazionale interno” dell’opera d’arte? «Quel che è interessante ed essenziale nell’arte» scrive Danto «è la capacità spontanea che ha l’artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo [...] il mondo nel modo in cui lui ce lo offre»<sup>40</sup>. In tal senso il filosofo ritiene che le opere d’arte non siano delle semplici rappresentazioni, bensì espressioni dell’io. Dunque per “sistema interno” si deve intendere il mondo dell’artista incorporato nell’opera? C’è poi un ulteriore interrogativo da chiarire: cosa intende Danto per “vedere il modo di vedere il mondo dell’artista”? Non si tratta di una visione percettiva quella a cui Danto fa riferimento, bensì di un vedere intellettuale. L’arte possiede quindi un contenuto significativo che però non “significa” sensibilmente poiché i significati restano invisibili ai sensi: essi devono essere colti attraverso l’interpretazione. Il punto “rivoluzionario”, per così dire, della teoria di Danto è proprio questo: per “vedere” l’incorporazione e, ancora più radicalmente, per “vedere” l’opera d’arte è necessaria un’interpretazione.

##### 5. $W \equiv I(O)$ . OVVERO IL POTERE TRASFIGURATIVO DELL’INTERPRETAZIONE

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Cfr. Danto 1981: 252.

Uno dei presupposti della teoria di Danto consiste infatti nel concepire l'interpretazione come *costitutiva* delle opere d'arte nel senso che un oggetto materiale è un'opera d'arte solo in rapporto ad un'interpretazione<sup>41</sup>. L'interpretazione sarebbe una sorta di necessità interna al concetto di arte, al punto che un'opera artistica si configurerebbe come un oggetto “whose esse is *interpretari*”)<sup>42</sup>. Cercare una descrizione neutra per l'opera significherebbe per Danto considerarla *come un oggetto* e non come un'opera d'arte<sup>43</sup>.

Il filosofo concepisce l'interpretazione come una funzione capace di “trasfigurare” un oggetto in un'opera d'arte, come una sorta di battesimo in grado di conferire all'oggetto una nuova identità includendolo nella “comunità degli eletti”) <sup>44</sup>. In questo senso non esisterebbero opere d'arte senza interpretazioni: le opere d'arte sono oggetti che richiedono un'interpretazione e pertanto sono inevitabilmente degli *oggetti interpretati*.

Nel momento in cui qualcosa viene considerata un'opera d'arte, essa diviene soggetta ad un'*interpretazione*. Essa deve la sua esistenza come opera d'arte a ciò, e quando la sua pretesa all'arte è invalidata, essa perde la sua interpretazione e diventa una mera cosa. L'interpretazione è in qualche misura una funzione del contesto artistico dell'opera: il suo significato varia a seconda della sua posizione storico-artistica, dei suoi antecedenti e cose del genere<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Cfr. Danto 1986: 73.

<sup>42</sup> Cfr. Danto 1981: 125.

<sup>43</sup> «Se qualcosa è un'opera d'arte, non ci sono modi neutrali di vederla; vederla in modo neutrale, quindi, non è vederla come opera d'arte. [...] *Non* interpretare l'opera è non essere capaci di parlare della struttura dell'opera, che è quel che intendevo quando dicevo che vederla in modo neutro, per esempio come la controparte materiale dell'opera, è non vederla come arte» (Danto 1981: 145).

<sup>44</sup> Cfr. Danto 1981: 152.

<sup>45</sup> Cfr. Danto 1973: 69.

Più precisamente per Danto l'interpretazione consiste nel determinare la relazione tra un'opera d'arte e la sua controparte materiale attraverso una teoria<sup>46</sup>. Affirma:

Non si dovrebbe assimilare automaticamente la distinzione tra interpretazione e oggetto alla distinzione tradizionale tra contenuto e forma, ma grossomodo la forma dell'opera potrebbe essere quella porzione circoscritta dell'oggetto che l'interpretazione seleziona. Senza l'interpretazione, quella porzione rifluisce invisibilmente nell'oggetto, o semplicemente, scompare, perché trae la sua esistenza dall'interpretazione. Ma quella porzione circoscritta corrisponde abbastanza bene a quel che intendo per opera [...]. D'altra parte il fatto che sia destinata a scomparire senza l'interpretazione è meno sorprendente dell'idea di Berkeley, secondo cui gli oggetti scompaiono quando non vengono percepiti, dato che il loro *esse* è *peripi*. Si può essere realisti a proposito degli oggetti e idealisti a proposito delle opere d'arte; è questo il nocciolo di verità della tesi secondo cui senza il mondo dell'arte non c'è arte.<sup>47</sup>

Il punto chiave è allora la connessione tra interpretazione e oggetto artistico. Posto che la “trasfigurazione” consista nel rivestire un oggetto *x* di una portata artistica, è necessario stabilire quali proprietà dell'oggetto debbano essere considerate come elementi significanti dell'opera e quali no. Due sarebbero gli errori a quali il concetto di arte rischierebbe di dare luogo: il primo è filosofico l'altro è puramente critico. Il primo consiste nell'interpretare qualcosa che non è candidato alla sfera dell'arte, e il secondo nel dare un'interpretazione sbagliata del tipo giusto di cosa»<sup>48</sup>.

Per rimediare a questo rischio, le interpretazioni devono ruotare attorno alle identificazioni artistiche: sono queste a determinare quali parti e quali proprietà di un oggetto materiale

---

<sup>46</sup> Cfr. Danto 1981: 137.

<sup>47</sup> Ivi: 152.

<sup>48</sup> Danto 1986: 74.

debbono essere considerate come elementi significativi per l'opera<sup>49</sup>. L'identificazione artistica dirige l'interpretazione verso ciò che è saliente in un'opera d'arte e per questo è il fulcro logico dell'interpretazione, la sua funzione essenziale. L'esempio più noto proposto da Danto per spiegare questo tipo di identificazione è l'opera duchampiana. Quando Duchamp chiama un orinatoio *Fontaine* lo investe metaforicamente degli attributi delle fontane in quanto esempi di architettura scultorea. Dire che un orinatoio è una fontana, costituisce per Danto un'identificazione artistica, poiché è «artisticamente vero, ma letteralmente falso»<sup>50</sup>. Questo tipo di identificazione artistica si compie attraverso un certo uso dell' "è", definito appunto da Danto "è dell'identificazione artistica", un uso che implica una disposizione a consentire una finzione, una falsità letterale – come ad esempio accettare che un orinatoio sia una fontana – e al contempo una verità metaforica. Il filosofo afferma che i diversi tratti dell'oggetto che vengono considerati nell'identificazione devono essere valutati come un tutto: interpretare un tratto in un certo modo significa interpretare i restanti in consonanza con questa interpretazione. Così, un insieme coerente di identificazioni artistiche costituisce un'interpretazione che trasforma un oggetto in un'opera d'arte.

Il principale compito del critico d'arte è quindi quello di educare la propria capacità di comprensione dell'arte raccontando attraverso un'interpretazione cosa significano determinate opere e in quale modo esse incorporano quello che vogliono dire. L'oggetto artistico sarebbe così un oggetto opaco che deve essere letto alla luce di una determinata teoria o interpretazione per poter essere "visto", dove interpretare un'opera significa «offrire una teoria su ciò a proposito di cui l'opera è, quindi del suo soggetto»<sup>51</sup>.

Se una teoria risulta essere necessaria affinché possa esserci arte, allora questo elemento avrà inevitabilmente qualche ripercussione nel modo in cui interpretiamo le opere: la nozione di

---

<sup>49</sup> Cfr. Danto 1986: 75.

<sup>50</sup> Ivi: 59.

<sup>51</sup> Danto 1981: 145.

*mondo dell'arte* sarà rilevante per determinare l'interpretazione corretta di un'opera. Come si ha già avuto modo di constatare, per teoria Danto intende sostanzialmente il mondo dell'arte consustanziale alla produzione dell'opera; è tale mondo a determinare l'ambito dell'artisticamente possibile in un dato momento storico – i *Brillo Boxes* non potevano essere concepiti come arte nel XVI secolo – così che l'interpretazione, per essere adeguata a un'opera, deve avere come riferimento il mondo dell'arte in cui l'opera è stata prodotta)<sup>52</sup>.

Il concetto di interpretazione pensato da Danto prova così a dare un senso filosofico all'idea di Wölfflin per cui “non ogni cosa è possibile in ogni tempo”, che nella sua filosofia diventa “non tutto può essere arte in qualsiasi momento”<sup>53</sup>. Ciò che chiamiamo arte dipende dalle considerazioni che in un determinato periodo storico condizionano le pratiche artistiche: ovvero il mondo dell'arte costituito dalle teorie artistiche che circondano l'opera nel suo nascere. Qualsiasi atto interpretativo deve fare i conti con due tipi di vincoli cognitivi. I vincoli del primo tipo vengono definiti da Danto “vincoli della conoscenza”, si tratta di quei vincoli che consentono di operare delle variazioni sopra un mondo che esibisce significati stabili: un bambino può cavalcare la scopa come se fosse un cavallo proprio perché la scopa non è un cavallo e lui è ben conscio della distinzione.

Poi esistono quelli che Aristotele definirebbe “vincoli alla imitazione”. Perché un bambino possa far finta che la scopa sia un cavallo è ovviamente necessario che sappia qualcosa dei cavalli e che li conosca almeno un po'. In virtù di tali vincoli Danto definisce l'interpretazione *inferenziale*, apportatrice cioè innanzitutto di informazioni sull'opera e sul suo contesto storico:

Il tipo di interpretazione a cui mi riferisco è quella vincolata a criteri di verità e di falsità: per interpretare un'opera d'arte bisogna impegnarsi in una spiegazione storica dell'opera. La teoria dei mondi dell'arte a cui mi riferisco è quella di un'insieme di individui che hanno una buona

---

<sup>52</sup> Cfr. Danto 1981: 29.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*: 137.

conoscenza della teoria e della storia a tal punto da essere in grado di applicare quella che lo storico dell'arte Michael Baxandall definisce *critica d'arte inferenziale*, che effettivamente consiste in una semplice spiegazione storica dell'opera d'arte.<sup>54</sup>

Ogni interpretazione è determinata da riferimenti storici e questi riferimenti sono essenziali per un corretta interpretazione dell'opera: devono orientarci per comprendere opere appartenenti a diversi mondi artistici. Pertanto oltre alla stretta relazione tra opera d'arte e interpretazione, Danto ne concepisce una tra opera d'arte e storia: se le opere d'arte dipendono da un'interpretazione che cambia storicamente, di conseguenza le opere d'arte saranno strettamente connesse con la storia. L'interpretazione sarà quindi valida solo se terrà conto delle considerazioni teoriche a partire dalle quali un'opera è stata prodotta, della collocazione storica dell'artista, del periodo e del luogo in cui visse, del tipo di esperienze che può aver avuto, delle sue intenzioni nel momento della creazione dell'opera. Sono queste le informazioni che guidano l'interpretazione a conferire determinate proprietà ad un oggetto  $x$  assegnandogli un significato piuttosto che un altro.

In conclusione, per vedere un'opera d'arte sono necessari una teoria e un'interpretazione poiché la teoria regola ciò che la critica d'arte deve offrire al proprio pubblico: dire che cosa significa l'opera in questione, quali sono i modi di presentazione o di incorporazione e spiegare il modo in cui contenuto e forma si corrispondono.

## 5.1 CIRCOLI VIZIOSI

---

<sup>54</sup> Danto 1992: 42.



Sostenere che l'opera non esiste senza l'interpretazione, significa affermare che un *mondo dell'arte* è un mondo di oggetti *interpretati*. In questo modo chiedersi quando un oggetto è un'opera d'arte equivale a domandarsi quando un'interpretazione di una cosa è un'interpretazione *artistica*. Danto sostiene che tutti gli oggetti sono quello che sono perché un'interpretazione li rende tali, ma non tutte le interpretazioni sono interpretazioni *artistiche*: lo sono solo quando riguardano un'opera d'arte. Inevitabile quindi il circolo vizioso: se sono le interpretazioni a rendere artistici alcuni oggetti allora esse non possono giustificare la propria artisticità in virtù dell'oggetto su cui vertono. Se l'insieme di oggetti a cui si applicano le teorie dell'arte non è stabile – perché sono le teorie stesse dell'arte a determinare questo insieme – come possiamo sapere quando una teoria è effettivamente *dell'arte*? Se le teorie dell'arte rispondono alla questione filosofica *che cos'è l'arte*, allora è evidente che dobbiamo già sapere cos'è l'arte. Per evitare questo *impasse*, o si deve assumere un determinato insieme di oggetti che costituisca l'estensione del termine arte – ad esempio l'insieme delle opere d'arte – della cui natura le diverse teorie offrono una determinata descrizione, o decidiamo che una teoria dell'arte, per esser tale, deve avere come oggetto qualcosa per cui già possediamo una certa definizione. Se si accetta la prima possibilità, allora si deve ammettere che le teorie dell'arte cessano di avere la capacità di determinare ciò che l'arte è, perché questo si è già stabilito in partenza (ad esempio: appartengono alla categoria *arte* tutte quelle cose che nella storia sono state definite tali, motivo per cui una teoria sarà *artistica* se si occuperà di una di queste cose). Se si accetta la seconda ipotesi, le teorie dell'arte per essere tali, devono assumere implicitamente e prioritariamente un determinato concetto di arte che serva loro come nozione di riferimento, ma allora anche in questo caso la teoria non determinerebbe più l'intensione del concetto di arte: il suo ruolo ontologico svanirebbe. Sembra dunque che pensare di poter determinare l'arte attraverso la supposta funzione ontologica delle teorie *dell'arte* conduca ad un'aporia, e tale aporia si può risolvere solo se si abbandona questo modo di intendere la rilevanza ontologica delle teorie artistiche.

Gregory Currie (2000) e Stephen Davies (1991) hanno identificato questa aporia ed hanno tentato di mostrare il paradosso che deriverebbe dalla sua assunzione. Il primo, in particolare, ha elaborato un argomento per mostrare che ogni tentativo di dar senso al ruolo determinante delle teorie dell'arte ci conduce, alla fine, a dover riconoscere l'esistenza di un concetto generale di arte. Se sappiamo cos'è *arte* possiamo dire che le teorie che si occupano di questa categoria saranno teorie artistiche, ma in questo modo queste ultime perderanno la loro funzione ontologica. Non sembra che questo sia il modo in cui Danto intende il ruolo delle teorie dell'arte. Tuttavia, come Noël Carroll (1993) ha fatto notare, nella tesi centrale di Danto circa la natura vincolante delle teorie filosofiche dell'arte che storicamente hanno determinato la sua essenza, sembra trovarsi qualcosa di profondamente affine all'intuizione di Currie. È infatti possibile che un conflitto di questo tipo sia presente nella riflessione di Danto, in parte a causa del modo in cui all'interno della sua filosofia della storia dell'arte egli presenta il ruolo risolutivo occupato dalla teoria. A questo proposito Benjamin Tilghman (1984) ha sollevato un'interessante questione: come può la teoria rendere possibile al contempo l'arte e il mondo dell'arte dal momento che Danto include la teoria tra gli elementi fondamentali che costituiscono il mondo dell'arte?<sup>55</sup> La relazione che Danto ritiene esserci tra le opere e la teoria non sembrerebbe così logica: egli sostiene che le opere dipendono logicamente dalle teorie quando piuttosto sembra che siano le teorie a dipendere dalle opere d'arte.

## 6. DISCERNERE ATTRAVERSO L'INTERPRETAZIONE?

---

<sup>55</sup> Cfr. Tilghman 1984: 59.

Lo si è già detto: ciò che rende qualcosa un'opera d'arte è la sua relazione con il contesto costituito dalla storia e dalla teoria dell'arte, pertanto è necessario possedere questo tipo di conoscenza per comprendere come qualcosa come *Brillo Box* possa essere un'opera d'arte in un dato momento storico. Un'interpretazione che si basa su questo tipo di conoscenza consente a un oggetto materiale di essere visto come opera d'arte.

Ma partiamo dall'inizio. Danto sviluppa una teoria dell'arte da cui segue uno stile organico di critica a cui è assegnato un ruolo cruciale: il compito del discernimento. Essa tuttavia, lascia aperta, paradossalmente, proprio la questione dell'identificazione di un'opera e dei suoi criteri possibili. A parte il fatto che, se l'interpretazione risultasse errata, essa fallirebbe nel tentativo di discernere tra arte e non arte, tale strategia trova un intoppo nella scelta del metodo degli indiscernibili come perno attorno al quale articolarsi. Dal momento che la critica coincide in sostanza con l'interpretazione, i parametri di adeguatezza sono gli stessi che vincolano qualsiasi atto ermeneutico. Ciò non toglie però che la critica possa sbagliare: essa potrebbe rimanere "vuota", per usare l'espressione di Danto, non a causa della non artisticità dell'oggetto, ma in ragione, ad esempio, di una possibile premessa errata, non consentendo pertanto di identificare un'opera come arte in un gruppo di indiscernibili. Il metodo, infatti, perlomeno nell'applicazione dantiana, funziona sempre a partire dal presupposto che si conosca in partenza la differenza di statuto tra gli oggetti. In altre parole, se è noto che un oggetto è una semplice scatola di detersivo e il suo omologo un'opera d'arte, il metodo risulta funzionale alla focalizzazione delle proprietà relazionali come elementi discriminanti, ma *non dice nulla* su come riconoscere l'opera d'arte nel mucchio degli indiscernibili. Nell'esempio scelto da Danto, le identità delle due scatole non sono affatto *rivelate* dalla critica, ma semplicemente *descritte* in ragione della diversa natura della funzione pubblicitaria e di quella artistica (che comunque sono presupposte).

Finchè qualcuno non ci svela l'enigma dicendoci quale (o quali) dei tre oggetti è stato *fatto* da un artista, possiamo mobilitare tutta la rete di elementi estrinseci che abbiamo a disposizione, ma non siamo in grado di ancorare la rete stessa da nessuna parte. Il protocollo interpretativo

in effetti, in un caso di indiscernibilità assoluta, dovrebbe prevedere la domanda: chi ha fatto cosa? Qualcuno indicherà il prodotto dell'artista, ma per questa via si ricade nelle secche della teoria istituzionale che, in ultima analisi, non dice nulla su *come* un dato oggetto è arte, ma *perché* quell'oggetto viene accolto nella categoria arte. A questo punto dovrebbe essere chiaro, peraltro, che a decretare l'artisticità di un oggetto non può essere sufficiente (e forse neppure necessario, sotto certi aspetti) l'essere stato fatto, scelto, o ideato da un artista.

Il sistema finisce quindi per essere viziosamente circolare: secondo le istruzioni di Danto dovremmo infatti essere in grado di individuare ciò che è arte sulla base della critica (ovvero dell'interpretazione) che però risulta adeguata solo una volta chiarito cos'è che si può definire artistico.

Insomma, la mancanza di veri e propri criteri di riconoscimento dipendenti dalla definizione di arte è problematica e in definitiva l'interrogativo "è arte?" sembra pragmaticamente soppiantato da quello (istituzionale) "perché è arte?" o, per dirlo alla Goodman, "quando è arte?".

Ma cosa succederebbe qualora Danto si trovasse di fronte oggetti non riconducibili almeno in prima istanza ad alcuna "atmosfera teorica"? Detto altrimenti: qual è lo spazio di manovra della critica di fronte al prodotto di qualcuno che si affacci per la prima volta al mondo dell'arte? A questo interrogativo è possibile rispondere – come fanno in fondo le teorie cosiddette "storico-istituzionali" elaborate tra gli altri da Jerrold Levinson (1990) e Noel Carroll (1993) – che non esistono opere prive di ancoraggi a qualche forma di tradizione, accolta o rifiutata. I nessi con lo sfondo storico rendono senz'altro, di norma, meno faticoso l'*incipit* del lavoro interpretativo, che si trova quasi sempre nelle condizioni di inscrivere l'oggetto in un quadro teorico più o meno preciso. Per Carroll, ad esempio, identificare qualcosa come arte significa elaborare un *narrative* che spieghi come l'oggetto in questione sia stato realizzato. Infatti «uno schema narrativo adeguato all'identificazione stabilisce che

un'opera è emersa in modo riconoscibile da un contesto del mondo dell'arte riconosciuto attraverso un processo intelligibile di valutazione, risoluzione e azione»<sup>56</sup>.

Ad ogni modo, le cornici che fanno appello alla storia tendono a non definire chiaramente i *caratteri distintivi* dell'arte, lasciando insoluta nella sostanza, la questione sollevata dal problema dei criteri di riconoscimento. Del resto è possibile costruire spiegazioni perfettamente plausibili, ma del tutto non persuasive agli occhi, ad esempio, degli scettici nei confronti di certe forme di arte contemporanea e rispetto all'arte contemporanea stessa. Danto ha provato a offrire una risposta al problema della "prima volta" in *Il mondo dell'arte rivisto*<sup>57</sup> che appare del tutto in linea con l'orizzonte complessivo della sua prospettiva e con la prassi del mondo dell'arte, ma in fin dei conti interlocutoria, se non proprio insoddisfacente, perché articolata sul piano epistemico anziché su quello ontologico.

## 6.1 HARD CASES

In sintesi Danto propone che, al cospetto di oggetti di ardua classificazione, alla critica spetti il compito di avanzare un'ipotesi interpretativa il più possibile pertinente rispetto all'assetto razionale del mondo dell'arte, ai suoi giochi linguistici<sup>58</sup>. Conviene riportare l'intero passo relativo alla proposta dantiana nel caso di *hard cases*:

È istruttivo osservare il tipo di reazione dei membri del mondo dell'arte di fronte ad una tipologia di opera in cui si imbattono per la prima volta, quando il loro compito è di

---

<sup>56</sup> Carroll 1994: 27.

<sup>57</sup> Danto 1992: 33-54.

<sup>58</sup> La posizione di Danto presenta degli elementi di tangenza con quella elaborata da Rainer Rochlitz, per il quale «è sempre un giudizio qualitativo ipotetico che guida la caratterizzazione descrittiva del progetto artistico» (cfr. Rochlitz 1998: 221).

sviluppare qualcosa che somigli ad una teoria per quell'opera e poi, a partire da questa, formulare un giudizio, cosa che i critici, del resto, sono spesso chiamati a fare. Roberta Smith, una critica del *New York Times*, una volta mi disse che è proprio questa la parte del suo lavoro che trova più interessante: spesso è lei la prima persona a scrivere su un certo artista, magari del tutto sconosciuto, senza disporre di indicazioni storiche o teoriche su cui appoggiarsi. In casi come questo, coloro che non fanno parte del mondo dell'arte si trovano in forte difficoltà, poiché, a parte riconoscere che “deve trattarsi di arte” dal momento che l'oggetto si trova in una galleria o in un museo, avranno davvero poco da dire, giacché non dispongono dell'accesso al discorso delle ragioni attinente all'opera. Al massimo possono descriverla in termini non artistici dicendo che “è fatta di compensato”, oppure che “sembra proprio un cumulo di vetri rotti”. Ma anche chi ha accesso al discorso delle ragioni, e quindi fa effettivamente parte del mondo dell'arte, non è infallibile. Non farà in tempo a proporre un'interpretazione per quell'opera, che sarà già passibile di revisione. Questo perché il mondo dell'arte non reagisce in modo omogeneo.<sup>59</sup>

Danto ci invita a riflettere sull'originaria ricezione di *Metronomic Irregularity II* un'opera di Eva Hesse del 1966 e sufficientemente aliena rispetto al contesto dell'epoca per rappresentare un caso difficile sotto il profilo ermeneutico e quindi, potenzialmente, anche tassonomico.

Al momento della sua comparsa Hilton Kramer catalogò l'opera giudicandola secondo gli standard del sistema cognitivo formalista. Rintracciando un elemento di somiglianza (discutibile) tra il lavoro della Hesse e la pittura di Pollock, attraverso una tipica applicazione di quello che Danto chiama “vedere interpretativo” egli esprime una valutazione sostanzialmente negativa, ritenendo che si trattasse di un lavoro “di seconda mano” che «Non fa che adattare l'iconografia dei *dripping* di Pollock a un supporto tridimensionale»<sup>60</sup>. L'obiezione di Danto è facilmente prevedibile una volta che risulti familiare il metodo degli

---

<sup>59</sup> Danto 1992: 46.

<sup>60</sup> Ivi: 45.

indiscernibili: mai fidarsi delle apparenze che (come recita l'adagio e una nobile tradizione filosofica) tendono ad ingannare.

L'opera infatti, come confermava peraltro la Hesse in un'intervista rilasciata poco prima di morire, presenta dei caratteri minimalisti per nulla imparentati dal punto di vista concettuale con gli elementi figurativi dell'Espressionismo Astratto. Dettaglio che ovviamente sfugge alle possibilità euristiche della critica di Kramer, il cui occhio non pare neanche attrezzato per cogliere le arguzie e le componenti ironiche riscontrate dall'analisi dantiana in *Metronomic Irregularity II*<sup>61</sup>. Per Danto l'ipotesi interpretativa di Kramer risulta quindi falsa. L'ordine del discorso che questi ha sempre praticato – fondato sulla stessa fiducia illimitata nell'occhio già rilevata in Greenberg – lo rende fatalmente partecipe di quella che Danto chiama “commedia delle somiglianze”: se qualcosa sembra uguale (o anche simile), allora deve esserlo<sup>62</sup>. Le osservazioni di Danto a proposito della fallacia formalistica in linea di massima sono ampiamente condivisibili. Ma come si intuisce, nonostante tutte le aspirazioni essenzialistiche di cui si è dato conto, esse non affrontano direttamente il problema ultimo. Il punto che ci interessa non è sostenere che l'opera della Hesse appartenesse oppure no, nel 1966, alla categoria arte, ma evidenziare come il modello dantiano dia per scontata la questione, saltando, per così dire, il passaggio sostanziale. È evidente che il caso di Kramer interessi a Danto più per mettere in luce i limiti della “commedia delle somigliante” che per ragionare sulle modalità attraverso le quali la critica affronta, o ha affrontato, la domanda “è arte?” prima di lui. L'ipotesi di Kramer infatti risulta falsa *alla prova della storia*. Viene cioè falsificata col senno di poi. Ma non contempla la possibilità che l'opera della Hesse non fosse arte.

---

<sup>61</sup> «Il titolo stesso, *Metronomic Irregularity*, è abbastanza ironico da darci un indizio sull'interpretazione dell'opera: il metronomo è un tale paradigma di regolarità che realizzarne uno dal ritmo irregolare sarebbe quasi uno scherzo dada. L'errore di Kramer concerne quello che chiamerei *vedere interpretativo*, poiché si dimentica di metà dell'opera e ne interpreta un singolo frammento scambiandolo per il tutto» (Danto 1992: 45).

<sup>62</sup> Cfr. Danto 1992: 46.

L'agnizione di qualcosa come arte (o anche lo stesso discernimento degli indiscernibili) si sposta pertanto sempre nel futuro, assumendo in fondo come fulcro della teoria una consuetudine tipica del mondo dell'arte: il modello del resto è esemplato sul caso di *Fontaine*, respinta inizialmente dallo *Hanging Committee of the Independents Exhibition* nel 1917, ma divenuta poi l'emblema per eccellenza di ogni linea concettuale in arte.<sup>63</sup>

## 7. LA CRITICA DI AVITAL

Prima di procedere oltre vale la pena ricordare una delle critiche più radicali, dirette e aggressive alla teoria di Danto, quella di Avital. Avital attacca Danto affermando esplicitamente che la sua soluzione al problema della definizione dell'arte è una mera illusione<sup>64</sup>, che il suo punto di vista pone l'arte in una posizione di relativismo estremo offrendo in tal modo uno dei contributi all'arte più dannosi di tutti i tempi<sup>65</sup>. In particolare Avital si accanisce contro l'argomento di Danto in base al quale non c'è arte prima di una teoria dell'arte «perchè seguendo la sua logica potremmo dire che non esiste il linguaggio senza una teoria linguistica, o la musica senza musicologia, e nessuna contemplazione prima della filosofia»<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> È interessante notare che Danto precisa che l'opera nel 1917 viene “respinta” e non “rifiutata” (in quanto arte), ma la puntualizzazione non spazza via tutte le implicazioni problematiche del caso.

<sup>64</sup> Cfr. Avital 2003: 240-241.

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*: 241.

<sup>66</sup> *Ivi*: 249.



In sintesi Avital sostiene che Danto usi in modo improprio il termine *teoria* confondendo il concetto di *teoria* con quello di *paradigma*, come si vede dal paragone tra la flessibilità di una teoria scientifica a quella di una teoria artistica: quando nel mondo scientifico viene scoperto un nuovo fenomeno, si tenta prima di spiegarlo attraverso una teoria scientifica già accettata, e poi, nel caso in cui questa si rivelasse insufficiente, si ricorre a dei principi ausiliari «nella scienza, come altrove, spesso si adattano fatti nuovi a teorie vecchie tramite ipotesi ausiliarie; si tratta di una forma di “conservatorismo” comprensibile quando la teoria è ritenuta troppo preziosa per essere abbandonata definitivamente»<sup>67</sup>. Analogamente, «alcuni episodi della storia dell’arte possono rivelarsi non dissimili da certi episodi della storia della scienza»<sup>68</sup>. Nel caso specifico Danto fa riferimento alla pittura post-impressionista, le cui opere apparivano troppo lontane dai canoni della teoria artistica predominante (la teoria mimetica). Farle accettare *come* arte significa per Danto introdurre «una revisione teorica di notevoli proporzioni che implichi non solo l’emancipazione artistica di questi oggetti, ma un’enfasi sui nuovi aspetti significativi delle opere d’arte accettate»<sup>69</sup>. Ora, per Avital non si tratterebbe di una vera teoria, ma di un paradigma: se infatti si può dire che ogni paradigma è una teoria, non è lecito affermare che ogni teoria è un paradigma<sup>70</sup>. La differenza risiede nel rispettivo campo d’azione: «un paradigma può includere gruppi di teorie riguardanti alcuni sottoaspetti di un porzione rilevante di realtà, ma una teoria non può mai includere più paradigmi» (ivi: 242). Se un paradigma è ampliabile operando delle integrazioni alle teorie che lo costituiscono, in modo tale che possa fornire un’interpretazione ad una porzione di realtà sempre più vasta, nel caso di una teoria questa possibilità non sussiste: essa può essere integrata solo in maniera minima, perciò il suo campo d’azione è decisamente più modesto.

---

<sup>67</sup> Danto 1964: ed. or. 572.

<sup>68</sup> Ivi: 573.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Cfr. ivi: 242.

Avital afferma che Danto può *inventare* una teoria, ma che essa valga come una *spiegazione* e non come paradigma: nessun teorico o storico può *fornire* una teoria che sia valida per giustificare l'estensione di un paradigma; nessun teorico può attribuire lo *status* di arte attraverso una "teoria", un paradigma *ad hoc*, o un paradigma "travestito" da teoria. Perché allora non si tratterebbe più dell'opera in sé, ma della storia costruita su di essa, il che significa che non c'è niente che può evitare che qualsiasi cosa *diventi* arte in base ad una spiegazione *ad hoc*. Insomma per Avital Danto si limiterebbe a descrivere un determinato processo che ha preso piede nell'arte a partire dal ventesimo secolo:

In questo *lugubre* processo, i musei e le gallerie espongono delle bizzarrie di presunti artisti, e poi i critici e gli storici inventano delle spiegazioni per giustificare la loro inclusione nell'arte. La teoria di Danto conferisce a questo processo rovinoso lo stampo di un'approvazione filosofica.<sup>71</sup>

Ma è lo stesso Danto ad ammettere questo processo (affatto rovinoso a parer suo, liberale piuttosto) quando afferma che:

una volta assodato che tutto può essere arte, non ha senso chiedere se questo o quello sia un'opera d'arte, la risposta sarà sempre sì. Possono non essere opere d'arte, però possono sempre diventarlo. La cosa da chiarire è capire quale sia il motivo per cui esse *devono* essere considerate opere d'arte. Questo significa che la teoria dell'arte è diventata ad un tratto indispensabile, come mai prima.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Avital 2003: 251.

<sup>72</sup> Cfr. Danto 2003: 20.

per quanto mi riguarda si tratta di inventare una critica d'arte adeguata per ciascun oggetto, sia esso, oppure no un'opera d'arte, benchè, se tale oggetto non è arte – e se, per esempio, non è a proposito di alcunché – la critica risulterà vuota.<sup>73</sup>

Alla luce di quanto detto finora l'intera struttura sembra presentare un vizio di circolarità. In effetti se le opere dipendono dalle teorie di riferimento è legittimo domandarsi quali siano le condizioni di possibilità dell'identificazione di tali teorie. Se infatti è possibile identificarle indipendentemente dalle opere, deve esserci un modo in cui le opere stesse stanno al di fuori della teoria, ma questo contraddice la premessa della dipendenza.

## 8. PRO FODOR

Dunque, per ricapitolare, il motivo per cui Danto considera l'interpretazione qualcosa di necessario per definire l'arte è dato dal fatto di considerare come presupposto di partenza la condizione di indiscernibilità percettiva delle opere. Prima del processo interpretativo vige infatti un'indiscernibilità tra due oggetti di cui non sappiamo nulla. È quando si passa alla fase interpretativa che si avrà la consapevolezza di avere a che fare con due oggetti profondamente diversi, nonostante, appunto, l'indiscernibilità percettiva.

Ciò che quindi interessa focalizzare a questo punto dell'analisi è che la tematizzazione dell'indiscernibilità implica l'adozione da parte di Danto della tesi dell'impenetrabilità cognitiva della percezione. Tale tesi definisce l'attività percettiva “modulare” rispetto alle facoltà cognitive, così come spiega la teoria della modularità della mente formulata da Jerry Fodor (1983): la mente è costituita da diversi moduli, ognuno dei quali è definito dalla sua

---

<sup>73</sup> Danto 2000: 139.

funzione e, proprio per questo, indipendente dagli altri moduli. Ciò significa che ogni modulo gestisce in modo autonomo gli *input* che riceve, producendo *outputs* i quali possono essere a loro volta *input* per altri moduli. Di conseguenza il *modulo percettivo* viene considerato svincolato da ogni altro, e anche se può interagire con il sistema cognitivo non è subordinato, nè dipende da quest'ultimo. Questa tesi sostiene l'isolamento della sfera della percezione da quella della conoscenza e consente a Danto di affermare che il sistema percettivo è significativamente impenetrabile alla cognizione, e quindi che ciò che sappiamo di un oggetto  $x$  non interferisce con il nostro modo di vederlo<sup>74</sup>.

L'aspetto condiviso da Danto – e utilizzato a sostegno della sua teoria dell'indiscernibilità – consiste nel considerare la visione come una modalità modulare di acquisizione dell'informazione, isolata quindi dai processi di un diverso ordine:

i processi visivi [...] sono *cognitivamente impenetrabili*. Il modo in cui noi vediamo, al livello elementare decisivo per l'adattamento, è immune da ciò che sappiamo o crediamo [...]. Il sistema visivo è modulare, per esprimerci nei termini della penetrante teoria di Fodor. Modularità significa un sistema prestrutturato isolato, che funziona indipendentemente da altri sistemi. Ed è una fortuna per noi che sia così!<sup>75</sup>

Tale posizione viene generalmente definita “esternismo percettivo” e sancisce appunto che la percezione è qualcosa di “esterno” rispetto al sistema cognitivo. Per Danto la “fortuna” consisterebbe nel fatto che l'esternismo percettivo permetterebbe di considerare la percezione nella sua complessità. Se l'esperienza percettiva fosse determinata concettualmente *a priori* – come ritengono i sostenitori dell' “internismo percettivo” – si avrebbe a che fare con un idealismo percettivo che annullerebbe la capacità della percezione di opporsi al nostro sistema concettuale: «mi sembra che la percezione visiva sia troppo vitale [...] perché il sistema visivo possa essere profondamente penetrato o penetrabile in assoluto

---

<sup>74</sup> Cfr. Danto 1997: 49.

<sup>75</sup> Danto 2001: 52-52.

dalla teoria»<sup>76</sup>. Così l'esternismo percettivo di Danto si completa con una tesi sull'aconcettualità della percezione<sup>77</sup>.

Ovviamente, o si è esternisti, e dunque concordi con i presupposti che sono alla base dell'esperimento degli indiscernibili, oppure si è internisti e quindi contrari al valore probatorio di tale esperimento. Danto identifica le radici della tesi internista nell'idea wittgensteiniana dell'inseparabilità tra percezione e descrizione, e dell'impossibilità di una visione neutra del mondo: ciò che vediamo sarebbe fortemente condizionato, organizzato e penetrato da ciò che sappiamo e dalle nostre aspettative su di esso<sup>78</sup>. Egli ritiene che, all'interno di un modello internista, non si potrebbe spiegare il ruolo centrale che generalmente si attribuisce alla percezione nell'acquisizione di una conoscenza del mondo, perché percepiremmo solo ciò che i nostri concetti potrebbero sussumere. Non esisterebbero fatti senza teoria e la visione del mondo sarebbe determinata dai concetti che possediamo. Una visione decisamente troppo limitante per Danto.

Ma per fortuna esiste l'esternismo percettivo che permette al filosofo di considerare i processi visivi cognitivamente impenetrabili, e di sostenere che la diversità dei modi di produzione delle immagini non sia dovuta agli effetti della conoscenza sulla percezione: le abitudini e le aspettative condizionano il modo in cui le cose vengono rappresentate più che il modo in cui vengono viste<sup>79</sup>. Per Danto sarebbe più probabile che le tecniche figurative

---

<sup>76</sup> Danto 1992: 20.

<sup>77</sup> Ovvio che la posizione esternista non si esaurisce in questa caratterizzazione e a confermarlo sono alcune proposte contemporanee che tentano di combinare l'intuizione esternista della percezione con la tesi della natura concettuale della percezione. Si veda, ad esempio, la teoria epistemologica proposta da John McDowell (cfr. 1994: 25) che intende conciliare l'idea secondo cui la percezione ha un ruolo attivo nella determinazione delle nostre credenze – tipica della teoria della conoscenza di stampo empirista – con l'idea che la percezione posseda un carattere concettuale – riprendendo il concetto kantiano secondo cui un'esperienza del mondo senza concetti sarebbe inutile.

<sup>78</sup> Cfr. Danto 1991: 204.

<sup>79</sup> Cfr. Danto 2001: 38.

varino a causa degli sviluppi delle capacità artistiche e delle differenze culturali, piuttosto che a causa di trasformazioni significative nelle nostre facoltà percettive: l'evoluzione della rappresentazione figurativa è debitrice ai progressi della mano, non dell'occhio<sup>80</sup>. Insomma non è il nostro sapere a trasformare la nostra esperienza: è fondamentale che la percezione delle immagini resti impermeabile alle credenze o alle teorie<sup>81</sup>. Dal momento che la nostra percezione non è influenzata dall'esperienza, essa non può esserne il prodotto: deve essere quindi innata. La percezione come modalità innata per Danto è analoga ai sistemi sensoriali degli animali:

data la somiglianza che si deve supporre tra la percezione normale e quella pittorica, se si deve spiegare il fatto che gli animali classificano e rispondono cognitivamente alle immagini, le differenze culturali e storiche non possono penetrare la percezione. Possono penetrare le nostre interpretazioni di ciò che percepiamo. Ma gran parte delle nostre reazioni pittoriche devono aver luogo prima dell'inizio di un'interpretazione.<sup>82</sup>

Se gli animali mostrano una certa capacità riconoscitiva pur non possedendo abilità concettuali, allora per Danto la loro percezione è senza alcun dubbio aconcettuale. Il fatto che gli animali non abbiano un background culturale, sarebbe la prova del fatto che esso non ricopre un ruolo decisivo nel processo visivo<sup>83</sup>. Deve esserci «un nucleo impenetrabile di elaborazione percettiva così universalmente distribuito da permetterci di vivere in uno stesso

---

<sup>80</sup> A tal proposito M. Rollins risponde a Danto affermando che «l'occhio – e il cervello, di cui quello è un'estensione – sono influenzati dai progressi della mano, così come dai loro stessi corrispondenti cambiamenti» (cfr. Rollins 2001: 83).

<sup>81</sup> «È difficile pensare a un'alternativa all'idea che almeno *una parte* delle informazioni a disposizione del soggetto siano inaccessibili ad almeno alcuni dei suoi meccanismi percettivi» (Fodor 1983: 109).

<sup>82</sup> Danto 1992: 25.

<sup>83</sup> Cfr. Danto 2001a: 110, 114.

mondo, in termini di percezione visiva [...] siamo tutti fratelli sotto lo stesso cielo»<sup>84</sup>. L'occhio per Danto non è storico, né culturale, bensì trans-storico e pertanto, più che una storia, esso ha un'evoluzione: si modifica attraverso mutazioni genetiche e non attraverso mutamenti storici<sup>85</sup>.

Sostenendo la tesi della modularità percettiva, Danto opera una distinzione tra differenze figurative e plasticità percettiva, e spiega la prima senza far ricorso alla seconda<sup>86</sup>. Interessato al rapporto tra percezione e rappresentazione pittorica e a ciò che questo rapporto comporta per la definizione di una competenza specificamente figurativa, Danto chiama in causa il riconoscimento *intermodale* di oggetti, ossia la facoltà di vedere (o riconoscere) in un'immagine un determinato oggetto. In varie occasioni egli fa appello alla sperimentata competenza figurativa di certi animali per sostenere che vedere immagini o vedere ciò che esse rappresentano si riduce in buona sostanza alla stessa cosa. Uno dei test più volte citato da Danto è quello che verte a verificare le risorse concettuali dei piccioni: posti di fronte ad immagini di alberi, laghi, uomini, si è testata la capacità degli uccelli di riconoscere la categoria di appartenenza delle singole foto. Pare che i piccioni se la cavassero piuttosto bene, imparando molto velocemente a distinguere le varie classi e ciò che le esemplifica. I volatili risponderebbero così agli *eidola* di esemplificazioni di alberi, a prescindere dal percepirli come reali o come loro immagini. Danto introduce il concetto di *eidolon* per distinguere l'*esperienza visiva minimale* dall'*esperienza visiva estesa*: la forza del concetto di *eidolon* sta nell'escludere tutto ciò che non sia immediatamente presente alla percezione,

---

<sup>84</sup> Ivi: 112.

<sup>85</sup> Cfr. Danto 2001: 37, 50.

<sup>86</sup> Ancora una volta si rivela particolarmente interessante la posizione di M. Rollins. Questi ritiene che la filosofia dell'arte di Danto non dipenda dall'idea di modularità, che la tesi fodoriana sia falsa, e che, quand'anche fosse vera, si potrebbe facilmente dimostrare che la percezione è fortemente plastica. I moduli infatti sarebbero separati da un punto di vista *informativo* (cfr. Rollins 2001: 82-83). Rollins critica in particolar modo la connessione operata da Danto tra somiglianza e modularità della visione. Per una più ampia ricognizione di questa posizione si rimanda a Rollins 2001: 79-106.

caratterizzando l'esperienza del primo tipo che sarebbe modulare rispetto a quella del secondo tipo. Qual è la pertinenza di tutto questo con l'arte? Il concetto di opera d'arte appartiene per Danto ad un'esperienza estesa della visione, ma possiede un *eidolon* che può condividere con oggetti che non sono opere d'arte<sup>87</sup>. Torniamo al *Brillo Box* e vediamo in concreto come si applica la teoria dantiana appena delineata.

Il filosofo scrive: «un predicato appartiene alla descrizione visiva minimale quando la verità della sua applicazione non dipende da qualcosa che sia esterno all'esperienza»<sup>88</sup>. Quindi appartiene alla descrizione visiva minimale del *Brillo Box* il predicato “scatola”, e la forma parallelepidea sarebbe parte della descrizione minimale di ciò che vediamo. Se invece «un predicato *dipende*, in ordine alla sua verità, da qualcosa di esterno all'esperienza minimale, allora appartiene alla descrizione visiva estesa». Dire che il *Brillo Box* è un'opera maestra di retorica visiva<sup>89</sup> è fare un'associazione che fa riferimento a qualcosa che sta fuori dall'esperienza visiva minimale ovvero ai predicati relazionali<sup>90</sup>. «Abbiamo organi attraverso i quali identifichiamo gli oggetti sotto una descrizione minimale, mentre serve il linguaggio per identificare gli stessi oggetti sotto descrizioni massimali», se la descrizione minimale è indipendente e non modificabile dai contenuti delle attività cognitive di ordine superiore, come ad esempio le credenze, quella estesa prevede un certo livello di penetrabilità:

sappiamo che in qualche modo deve esserci un'interazione tra sistemi percettivi e processi cognitivi centrali, nel senso che noi interpretiamo ciò che percepiamo relativamente al nostro sistema di credenze. [...] È grazie a questa interazione che la storia sopravviene alla percezione. La storia della percezione è la storia del sistema centrale che riveste ciò che

---

<sup>87</sup> Cfr. Danto 2001a: 120.

<sup>88</sup> Ivi: 120.

<sup>89</sup> Cfr. Danto 2005: 35.

<sup>90</sup> Riferendosi a quello che Rollins chiama “contenuto visibile dell'arte visiva” si rimanda nuovamente a Rollins 2001: 79-106 e a Danto 2001: 121.



vediamo di significati che non hanno completamente a che fare con quanto vediamo, poiché sono spesso termini relazionali evocati da oggetti non presenti nelle immagini.<sup>91</sup>

Danto afferma di aver bisogno di una modularità *logica*, una modalità che gli permetterebbe di identificare un piccione sotto una descrizione minimale, senza per questo essere in grado di identificarlo come Spirito Santo, identificazione che pertiene invece ad una descrizione estesa<sup>92</sup>.

Prima di andare avanti con questa analisi e quindi vagliare alcune delle obiezioni più note mosse contro l'indiscernibilità percettiva assecondata da Danto, conviene fermarsi per alcune considerazioni preliminari.

## 8.1 CONSIDERAZIONI PRELIMINARI AD UNA CRITICA DELLA TESI FODORIANA DI DANTO

Gli artisti pop si appropriano di immagini che hanno già passato una sorta di test estetico e probabilmente Warhol esemplifica meglio di altri questo fatto. Quando nella famigerata mostra del 1964 espone esemplari giganti di scatole di cereali Kellogg's, di confezioni di pesche sciroppate Del Monte, di zuppa di pomodoro Campbell's, del ketchup Heinz e di scatole per spugnette abrasive Brillo, quest'ultima si rivela «la stella dell'esposizione e da allora una stella nella storia dell'arte»<sup>93</sup>. Questo perché, al contrario degli altri prodotti più

---

<sup>91</sup> Danto 2001: 56.

<sup>92</sup> Cfr. Danto 2001a: 121-122.

<sup>93</sup> Danto 2003: 4-5.

“datati”, le spugne Brillo sono un prodotto contemporaneo agli anni dell’esposizione. Gli spettatori quindi *ri-conoscono* un prodotto di cui hanno assistito l’entrata in scena sul mercato. In sintesi il fatto che le scatole Brillo fossero un prodotto dei primi anni Sessanta determinerebbe per Danto il successo dei *Brillo Boxes* esposti nel ’64: il successo dell’oggetto artistico sarebbe quindi direttamente proporzionale alla notorietà di quello commerciale. Ovviamente il *ri-conoscimento* riguarda anche le altre scatole esposte e senz’altro su tale *ri-conoscimento* ha puntato Warhol per il successo e il clamore della sua mostra. Come escludere il dato culturale ed esperienziale dalla percezione visiva minimale in questo caso? E quindi come non riconoscere nella riproduzione warholiana della Scatola Brillo un prodotto d’uso quotidiano estremamente pubblicizzato? Non si vuole mettere in dubbio il fatto che dal semplice riconoscimento dell’oggetto difficilmente si possa trarre una teoria artistica, e che la sua semplice osservazione non dica nulla sul suo status. Ciò che si discute è la rigorosa e necessaria impermeabilità cognitiva che Danto assegna allo stadio della descrizione minimale. *Brillo Box* deve parte del suo valore artistico alla sua capacità di generare perplessità nel pubblico, e questa è innegabilmente una reazione che deriva dal *ri-conoscimento* di un oggetto ordinario in un contesto insospettabile e estremamente diverso da quello abituale. Si potrebbe dire che il potenziale dell’opera è più riflessivo che estetico, ma la riflessione cui il *Brillo Box* conduce deriva indubbiamente dalla sua superficie percettibile, ovvero: dal suo aspetto *formale*.

Non sembra quindi possibile sostenere che la percezione sia completamente indipendente dall’esperienza: appare ovvio che, senza aver mai visto prima la scatola Brillo sugli scaffali del supermercato o in uno spot pubblicitario, un fruitore non avrebbe mai potuto *ri-conoscerla* in un contesto artistico. Pertanto la descrizione visiva minimale non sembra affatto assolutamente impermeabile come Danto vorrebbe ammettere, non solo perché, per

definizione, il *riconoscimento* percettivo mobilita sempre una traccia mnestica<sup>94</sup>, ma perché è il filosofo stesso ad affermare:

il fatto che abbia scelto il *Brillo Box* come oggetto della mia attenzione filosofica, è stata una delle tantissime decisioni che tutti, in un momento della vita, prendiamo basandoci sulle differenze dell'attrazione estetica. Questo è un buon esempio di come il disegno imponga delle preferenze, facendoci scegliere un prodotto al posto di un altro.<sup>95</sup>

E ancora più significativamente:

il mio debito con lui [*Danto si sta riferendo a James Harvey*] è grande perché fu lui a concepire questo brillante disegno, così evocativo e attuale, che attrasse il mio sguardo ormai quasi quarant'anni fa. Chiaramente Warhol ebbe l'idea geniale di creare arte a partire da quello che sembrava essere il più triviale degli oggetti quotidiani della cultura di consumo. Mi chiedo se sarebbe mai nata la domanda che da allora mi ossessiona, se non fosse esistito il logo di Harvey in quanto prodigio del disegno commerciale. Secondo me, lo stesso Warhol deve qualcosa a Harvey.<sup>96</sup>

La scatola Brillo originaria è stata infatti progettata da James Harvey, promettente artista dell'espressionismo astratto, finito però a lavorare come designer vista la poca fortuna del movimento artistico di appartenenza. Lo scopo era quello di promuovere un prodotto innovativo per le casalinghe degli anni Sessanta in un momento di splendore economico. Warhol riproduce la scatola di Harvey rendendo *Brillo Box* un atto di riverenza nei confronti della società di quegli anni. L'artista appropriazionista Mike Bidlo, a sua volta, riproduce l'opera di Warhol e nel 1991 la espone allo stesso modo in cui fece l'artista polacco nel 1964, proponendo così una riflessione sul cambiamento dei prodotti della società di massa.

---

<sup>94</sup> Come ben sottolinea Di Monte nell'introduzione dell'edizione italiana di Danto 2001 da lui curata.

<sup>95</sup> Danto 2003: 5-6.

<sup>96</sup> Ivi: 4-5.

Per il momento è sufficiente aver messo in evidenza che l'esperienza visiva minimale nel caso del *Brillo Box* non solo sembra implicare una vera e propria "esperienza estetica", ma quest'ultima pare essere indubbiamente *theory-laden*, come si usa dire nell'ambito della teoria della scienza contemporanea. Vale la pena prendere in considerazione le note obiezioni di Wollheim e Tilghman contro la tesi dell'indiscernibilità di Danto. Questi due autori mettono infatti in risalto alcuni aspetti della teoria dell'arte di Danto che occuperanno un ruolo centrale nell'analisi proposta in questo lavoro.

## 9. VEDERE-IN: LA PERCEZIONE SECONDO WOLLHEIM

Wollheim propone di distinguere le immagini da altri tipi di rappresentazioni sulla base del genere di esperienza che esse suscitano, denominando questo tipo di esperienza "vedere-in"<sup>97</sup>. Si tratta della capacità di saper vedere in ciò che si ha davanti qualcosa che viene rappresentando. In questo modo le esperienze di "vedere-in" hanno una fenomenologia duplice: nell'osservare un'immagine si vede *simultaneamente* l'oggetto rappresentato e una superficie dell'immagine che è bidimensionale, ovvero si vede il primo nella seconda. Non si tratta di due esperienze distinte, dato che la consapevolezza dell'una non preclude la consapevolezza dell'altra: sono aspetti simultanei di un'esperienza "duplice", distinguibili, ma al tempo stesso inseparabili<sup>98</sup>. La teoria del "vedere-in" mira ad escludere che l'esperienza della rappresentazione possa essere assimilata a un'esperienza di interpretazione: la

---

<sup>97</sup> «È proprio al vedere-in che ciascuna rappresentazione deve la sua esperienza appropriata, che infatti consiste nell'esperienza di vedere nella superficie pittorica ciò di cui il quadro è immagine» (Wollheim 2001: 266).

<sup>98</sup> Cfr. Wollheim 1987: 46.

rappresentazione pittorica è un fenomeno percettivo – più strettamente visivo – estremamente complesso<sup>99</sup>. Wollheim sottolinea che il tratto fenomenologico cruciale del vedere-in consiste nella permeabilità al pensiero, pertanto guardando un quadro siamo in grado di associare un pensiero alla nostra percezione, di modo che ciò che vediamo in esso cambi:

il pensiero concettuale può determinare cambiamenti in ciò che vediamo in una superficie [...] La centralità della rappresentazione nelle arti pittoriche significa che qualsiasi risposta non supportata da una teoria, e da una teoria che al tempo si accordi con una descrizione generale della percezione e con pratiche culturali diffuse, non funzionerà.<sup>100</sup>

Per Wollheim un'immagine deve essere un artefatto creato con l'intenzione che in esso risulti visibile qualcosa di specifico, laddove con intenzione si indicano «quei fattori psicologici interni all'artista che lo spingono ad operare come opera»<sup>101</sup>. Sottolineando l'importanza dell'intenzione dell'artista, Wollheim vuole dire che la storia di ogni quadro è visibile sulla sua superficie e si mostra nel contenuto stesso del dipinto, dunque che il processo di produzione delle opere d'arte in qualche modo è percettivamente identificabile.

Sintetizzata la posizione di Wollheim, si può procedere all'analisi della sua critica contro l'impenetrabilità cognitiva promossa da Danto, nonché ad alcune riflessioni che evidenziano i punti in comune tra i due filosofi<sup>102</sup>. Scrive Wollheim:

---

<sup>99</sup> Cfr. Wollheim 2001: 258.

<sup>100</sup> Wollheim 2001: 272, 258 risp.

<sup>101</sup> Wollheim 2001: 275.

<sup>102</sup> C'è un'altra nota critica mosse da Wollheim verso Danto che vale la pena sintetizzare. Wollheim ritiene che l'esempio adottato dal filosofo americano converta un caso *limite* della nostra pratica di identificazione artistica in un caso *esemplare*. Wollheim non accetta una universalizzazione dei risultati dell'esperimento non perché questo rappresenti una situazione non reale, ma perché porrebbe lo spettatore davanti ad una situazione inverosimile: non incontriamo mai, in nessun posto e in nessun modo, oggetti d'arte confusi con mere cose, e da questa situazione non si possono derivare conclusioni generali sull'arte. Ne consegue che se l'esperimento che guida la nostra investigazione in

Danto può voler dire due cose. Ha in mente oggetti che inizialmente, o dopo un esame superficiale, siamo incapaci di distinguere, o sta pensando ad oggetti che non possiamo distinguere nonostante le informazione che possediamo su di essi o nonostante l'attenzione che vi prestiamo? È oppure no un requisito dell'indiscernibilità che due oggetti continuino ad essere indiscernibili una volta che sappiamo, ad esempio, che uno è un'opera d'arte e l'altro no, o che entrambi sono opere d'arte ma furono realizzati da artisti differenti in momenti diversi e con intenzioni diverse?<sup>103</sup>

Nel primo caso l'indiscernibilità percettiva riguarda oggetti che percepiamo senza disporre di nessuna informazione rilevante sul loro *status* o sulla loro origine; nel secondo caso si tratterebbe di oggetti che non riusciamo a percepire come distinti nonostante le informazioni che si hanno a disposizione. Wollheim accetta la condizione di indiscernibilità nella prima circostanza, ma la rifiuta nella seconda, sostenendo che, una volta che si dispone di informazioni sull'opera o sull'oggetto in questione, l'indiscernibilità percettiva non può che svanire poiché l'osservazione dello spettatore, impregnata dalle informazioni che ha a disposizione, permetterà di vedere oggetti diversi. Pertanto Wollheim ritiene che

---

quest'ambito è incapace di rappresentare le nostre pratiche quotidiane in relazione all'arte, allora la sua utilità diventa discutibile. L'esperimento per Wollheim può avere successo solo accettando un'esagerata deformazione delle condizioni abituali di identificazione artistica.

Inoltre, la generalizzazione dell'esempio degli indiscernibili non terrebbe conto delle intenzioni dell'artista, che Wollheim considera invece essenziali per l'opera d'arte. Come si avrà occasione di vedere più avanti, le intenzioni dell'artista contano molto anche nell'assetto teorico di Danto: se Wollheim fa coincidere l'esperienza percettiva appropriata con l'intenzione dell'artista, Danto identifica la corretta interpretazione dell'opera in base alla sua vicinanza con le intenzioni autoriali.

Danto risponde alla critica di Wollheim riguardo all'inaccettabilità dell'esemplarità dell'esperimento degli indiscernibili sostenendo che i casi di indiscernibilità non sono poi casi tanto limite: intanto perché l'arte moderna e contemporanea ne fornisce molti, e poi perché non è detto che una teoria di validità generale debba necessariamente desumersi da casi diffusi per risultare efficace. Non è forse vero che generalmente le teorie filosofiche propongono esempi o esperimenti mentali che non sempre riproducono situazioni reali, eppure risultano efficaci nel condurre a conclusioni convincenti e veritiere?

<sup>103</sup> Wollheim 1993: 34-35.

l'impenetrabilità cognitiva riguardi solo quella che gli psicologi della percezione chiamano *early vision* e quindi sostiene la necessità della permeabilità cognitiva per una corretta esperienza percettiva: due oggetti esteriormente uguali potrebbero essere percettivamente distinti sulla base della loro ricostruzione genetica, la quale provoca una differenza percettiva nell'esperienza che ne possiamo fare. In un certo senso quella di Wollheim è la posizione di un internista *moderato*.

Il punto è capire se per Danto la condizione di indiscernibilità vale nel secondo caso tanto come nel primo. Secondo Wollheim, Danto rivendica tale condizione in entrambi i casi, giacché, in virtù di quella che chiama «indiscernibilità retinica [...] ciò che è inizialmente indiscernibile [...] rimane indiscernibile»<sup>104</sup>. Quello dantiano per l'autore sarebbe un esternismo *rigoroso*, per il quale la percezione non sarebbe *mai* penetrata dalla conoscenza. Ma in realtà, Danto non nega in assoluto che la conoscenza possa avere una certa rilevanza nel nostro modo di percepire le opere, quello che nega è che possiamo identificare le opere d'arte facendo appello unicamente alla nostra percezione<sup>105</sup>. La conoscenza, nella teoria di Danto, non solo modifica la nostra considerazione di un'opera, ma si rivela necessaria per identificare qualcosa come opera d'arte. Lo stesso Danto afferma che la distinzione tra esperienza visiva estesa e minimale dovrebbe bastare a spiegare perché l'obiezione mossa da Wollheim non è davvero rilevante:

considerare due oggetti indiscernibili dal punto di vista di una descrizione minima è fondamentale per mostrare come siano discernibili dal punto di vista dell'interpretazione – e

---

<sup>104</sup> Wollheim 1993: 35.

<sup>105</sup> «Quale che fosse la differenza non poteva comunque consistere in ciò che l'opera d'arte e la cosa reale da essa indistinguibile, avevano in comune, e cioè qualsiasi proprietà materiale immediatamente osservabile tramite comparazione. Infatti, solo una volta che avremo a disposizione più informazioni sull'identità di ognuno dei quadri, come ad esempio il titolo, ma soprattutto una loro interpretazione, riusciremo a vedere questi quadri per quello che sono, semplici oggetti o opere d'arte; potremo cioè distinguerli gli uni dagli altri» (Danto 1981: XXV).

poiché le interpretazioni non penetrano i propri termini guardare di più non ci porta da nessuna parte. I termini che applichiamo grazie all'interpretazione sono invisibili rispetto all'esperienza visiva minima, poiché dipendono da qualcosa di esterno all'oggetto osservato.<sup>106</sup>

Se Danto avesse sostenuto anche nel secondo caso presentato da Wollheim una condizione di indiscernibilità, allora la critica di quest'ultimo sarebbe in grado di confutare l'esperimento degli indiscernibili, sottolineando, a ragione, che la posizione di Danto è incapace di render conto dei cambiamenti percettivi che hanno luogo una volta che osserviamo gli oggetti sotto determinate interpretazioni artistiche. Nonostante Danto non abbia ancora spiegato in modo esaustivo la fenomenologia della percezione artistica, egli non sostiene un esternismo *rigoroso* come Wollheim ritiene. In un certo senso, piuttosto che un'esternista rigoroso, anche Danto sembra essere un sostenitore di una versione *moderata* di tale tesi. Sostenere infatti che tutto ciò che immagini indiscernibili rivelano è ciò che possiamo vedere al primo sguardo – vale a dire che esse non appaiono diverse in maniera rilevante dal punto di vista di criteri visivi minimali – e che il resto pertiene ad una percezione estesa, che non incontra l'occhio ma in un certo senso la mente, lo avvicina molto di più a Wollheim di quanto questi sarebbe disposto ad accettare. Come Danto, anche Wollheim ammetterà una certa indiscernibilità a prima vista – quando in ballo non c'è nessun tipo di conoscenza – e come Wollheim anche Danto ammetterà che un certo grado di conoscenza ci permette di considerare due opere fisicamente identiche in modo diverso. Ciò che si può rimproverare a Danto è che egli intende mantenere indipendenti i due piani – quello della percezione e quello della cognizione – anche dopo aver ammesso che un certo grado di conoscenza può influenzare la nostra percezione.

Danto non sostiene che le informazioni che si hanno su un certo oggetto cambino l'aspetto dell'oggetto in questione, in modo tale che le sue qualità estetiche ci permettano di riconoscerlo: l'oggetto rimane lo stesso, a cambiare è solo il nostro atteggiamento nei suoi

---

<sup>106</sup> Danto 2001b: 122.



confronti, la considerazione artistica che ne abbiamo, e l'esperienza estetica. La tesi esternista non implica che i moduli siano *sempre* isolati l'uno dall'altro o che questa autonomia riguardi tutti i tipi di processi percettivi. In questo senso Danto parla di modularità *logica*, ma come può tale ipotesi dar conto della fenomenologia dell'esperienza artistica dal momento che è lo stesso Danto ad ammettere di non avere idea di come essa sia implementata dall'architettura cerebrale?<sup>107</sup>

#### 10. VEDERE-COME: L'ALTERNATIVA DI TILGHMAN

La critica più interessante che Tilghman formula contro l'assetto teorico di Danto riguarda il valore ontologico dell'esperimento. Egli sostiene che l'esperimento funzioni solo perché, al momento della sua formulazione, è già nota la differenza ontologica dei due oggetti che si hanno di fronte, vale a dire che uno è un'opera d'arte e l'altro un oggetto comune; risultando così irrimediabilmente circolare. Tilghman ritiene quindi che la questione ontologica, messa in ballo dal filosofo americano, sia irrilevante per l'esperimento: per risolvere il caso presentato dall'esperimento basterebbe riconoscere la varietà delle tipologie della percezione. Da buon wittgensteiniano, Tilghman sostiene che utilizzando la nozione di "vedere-come" non solo si può eludere la condizione di indiscernibilità, ma si possono anche spiegare le differenze percettive attraverso la fenomenologia tipica della "percezione aspettuale". Il filosofo riprende la distinzione wittgensteiniana tra percezione ordinaria e percezione di aspetti. Un episodio di percezione ordinaria ha la forma: "io vedo *x*", mentre un episodio di percezione aspettuale avrà la forma "io vedo *x* in questo modo", "vedo *x* così", cioè lo

---

<sup>107</sup> Cfr. Danto 2001b: 121.

“vedo-come”. Questo concetto viene usato da Wittgenstein (1953) proprio per caratterizzare le relazioni che sussistono tra percezione e interpretazione (in questo senso “vedere qualcosa come” significa vederlo in base ad una determinata interpretazione). La percezione di aspetti catturerebbe dunque la relazione tra percepire e sapere, centrale per la posizione portata avanti da Danto. Il “vedere-come” si trova, infatti, in un punto intermedio tra il *vedere* e il *pensare*, per questo può giustificare le intuizioni che l'internismo promuove senza le problematiche implicazioni idealistiche che esso comporta; in altre parole, può tornare utile per caratterizzare i cambiamenti percettivi in gioco nell'esperienza artistica. Ad esempio, tornando al caso dei quadri rossi proposto da Danto, l'identificazione dei quadri come quadri si può situare sul piano della percezione ordinaria, mentre la loro percezione *come* opere d'arte si può situare al livello della percezione aspettuale.

Riferendosi ad un altro noto esempio proposto da Danto<sup>108</sup>, Tilghman conferma il suo distacco dal modo in cui il filosofo presenta la questione dell'indiscernibilità, e scrive:

i titoli della coppia di dipinti immaginata da Danto, *La prima legge di Newton* e *La terza legge di Newton*, ci offrono delle interpretazioni delle pitture che ci permettono di vedere queste ultime in modo differente. Di fatto non farebbe nessuna differenza se al posto di due tele ce ne fosse una sola. Si potrebbe ugualmente vederla come un punto che traccia una linea attraverso lo spazio o come due masse che si equilibrano reciprocamente. Sotto le diverse interpretazioni le tele avranno un aspetto piuttosto diverso; avremo così una distinta esperienza visiva delle tele e la tesi della loro indiscernibilità risulterebbe il prodotto di un pregiudizio filosofico che non tiene conto della complessità del concetto di vedere.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> È l'esempio utilizzato dal filosofo per spiegare il potere trasfigurativo dell'interpretazione, argomento che si discuterà in maniera approfondita più avanti (Danto 1964: 74-77).

<sup>109</sup> Tilghman 1984: 135. L'autore si riferisce all'esempio proposto da Danto in 1964: 74-77 e Id. 1981: 145-149, vale a dire di immaginare due opere profondamente diverse che però, prima di essere interpretate, appaiono visibilmente identiche: *La prima legge di Newton* e *La terza legge di Newton*. «Alla vista le opere sono indiscernibili: una linea nera orizzontale su uno sfondo bianco della stessa

L'applicazione della nozione di "vedere-come" a questo caso per Tilghman si rivela utile per dar conto delle differenti esperienze che possono scaturire dall'osservazione di una tela e che l'esempio degli indiscernibili proposto da Danto non sarebbe in grado di riconoscere. Tilghman prosegue affermando:

La questione *ontologica* riguardo ciò che distingue le due opere d'arte percettivamente indistinguibili si può considerare come derivante dalla falsa credenza nella loro indiscernibilità percettiva. La questione allora non sarà tanto cos'è che le distingue, ma com'è possibile che la stessa cosa si possa vedere in modi differenti, e a questa questione si risponde attraverso un esame del nostro linguaggio e non attraverso una teoria. Pertanto non c'è nessun vantaggio nel parlare delle due tele come se fossero due opere d'arte distinte. Sarà la stessa cosa dire che c'è una sola opera con due interpretazioni; questo è il motivo per cui non c'è differenza se ipotizziamo l'esistenza di una sola tela o di due. L'ontologia [...] non è di nessun aiuto per spiegare la percezioni di aspetti.<sup>110</sup>

In altri termini, una volta introdotta la nozione di "vedere-come", la condizione di indiscernibilità diventerebbe superflua, dunque la si potrebbe benissimo abbandonare e spiegare le differenze percettive di due, o anche di una sola tela, facendo appello alla fenomenologia distintiva della percezione aspettuale. In estrema sintesi l'esperienza prodotta da ognuna delle tele si potrebbe spiegare per Tilghman in termini di "vedere-come", e quindi non ci sarebbe motivo di condurre il problema su un terreno ontologico.

---

dimensione e proporzione. Se si presta attenzione alle identificazioni artistiche proprie di ognuna di queste tele, avremo a che fare con due opere completamente differenti l'una dall'altra. *B* descrive la sua opera come segue: una massa che spinge verso il basso si incontra con una massa che spinge verso l'alto: la massa inferiore reagisce con la stessa forza nella direzione opposta alla massa superiore. *A* spiega la sua opera come segue: la linea attraverso lo spazio è il tragitto di una particella isolata. Il suo percorso va da un limite all'altro per dare la sensazione che seguirebbe oltre il quadro in modo indefinito» (Danto 1964: ed. or. 577).

<sup>110</sup> Tilghman 1984: 135-136.

Riassumendo, la conclusione dell'esperimento di Danto è che gli oggetti artistici appartengono ad una classe diversa da quella delle cose "normali", mentre per Tilghman questa conclusione ontologica va rifiutata a favore di un'altra: gli oggetti artistici sono cose percepite correttamente *come* arte. In questo modo, scartando ogni questione ontologica, Tilghman sostiene che basta riconoscere la varietà delle percezioni per risolvere la questione dell'arte, ed evitare così anche la supposizione di indiscernibilità. Ma Tilghman evita davvero la condizione di indiscernibilità? Sembra invece che per poter formulare l'ipotesi della percezione aspettuale e dar conto della fenomenologia che le è tipica, egli necessiti di questa condizione di indiscernibilità. Non è forse proprio perché ad un certo livello percettivo – quello della percezione ordinaria – le tele *La prima legge di Newton* e *La terza legge di Newton* risultano indistinguibili che Tilghman può affermare che sarebbe indifferente se ce ne fosse una sola anziché due? Inoltre, Tilghman riesce davvero a dimostrare che l'ontologia è irrilevante per la questione degli indiscernibili e dunque per l'arte? Il rifiuto della questione ontologica, che egli pretende di trasformare in termini di percezione aspettuale, non è forse una riformulazione dell'esperimento e del suo proposito originario nei termini dei problemi che lo interessano? Alla fine Tilghman non aggiunge niente alla conclusione neo-wittgensteiniana e scettica: anche lui si limita a rifiutare la necessità di una definizione dell'arte. Così, avanzando la nozione di percezione aspettuale, egli non può dare una risposta alla questione dell'arte ma solo fornire una spiegazione della fenomenologia specifica dell'interpretazione artistica, il che presuppone una conoscenza preliminare di cos'è arte e di come possiamo identificarla.

## 11. DANTO VS. ARNHEIM

Se non si accetta la possibilità dell'occhio innocente è plausibile affermare, sulla scorta di informazioni diverse, che a cambiare non sia soltanto il contesto di presentazione: anche ciò che l'osservatore vede in ciascun caso è realmente diverso. Vedere, come molti filosofi della scienza ermeneutica sarebbero pronti a sottolineare, è un'attività impregnata di teoria: ciò che si sa e si crede influenza ciò che si osserva, quindi le aspettative e le conoscenze pregresse concorrono in parte a costruire l'oggetto della nostra conoscenza.

La posizione della tesi internista assicura che ciò che vediamo è fortemente condizionato da ciò che sappiamo: la percezione è compenetrata – e dunque condizionata – dalla conoscenza, la quale altera inevitabilmente il modo in cui si vedono le cose. Il mondo viene quindi visto attraverso un insieme di concetti che, a loro volta, determinano il modo in cui ciascuno ordina la propria esperienza. Questo perché percezione e descrizione sono due attività strettamente collegate: vedere è interpretare e l'interpretazione è *interna* alla cosa vista<sup>111</sup>. Nel negare l'inestricabile intreccio tra pensiero e percezione Danto si pone almeno in parte in contrasto con la tradizione della Gestalt: «i nostri occhi non sono un meccanismo che funziona indipendentemente rispetto al resto del corpo; ma lavorano in costante collaborazione con gli altri organi sensoriali». Si tratta della posizione di Arnheim<sup>112</sup>. In quanto maggior esponente dell'attuazione dei principi del gestaltismo allo studio delle opere d'arte lo psicologo tedesco costituisce il contraltare ideale per evidenziare lo scollamento operato da Danto da una certa tradizione della psicologia dell'arte.

Al contrario di Danto, Arnheim non è interessato a trovare una risposta alla domanda ontologica sull'arte, il suo interesse verte piuttosto sul problema di come devono essere

---

<sup>111</sup> «Vediamo cose differenti o vediamo la stessa cosa descritta in modo diverso, essendo la descrizione esterna a ciò che vedo? L'internista sosterebbe che vediamo cose differenti, gli esternisti che vediamo la stessa cosa, però con un fondo di conoscenze diverso, in modo che, anche avendo aspettative differenti, la fenomenologia della percezione resta neutrale rispetto alle nostre conoscenze» (Danto 1991: 206-207).

<sup>112</sup> Cfr. Arnheim 1959: 65.

concepiti i processi cognitivi per poter dar conto della produzione artistica, della sua fruizione, del soggetto che la crea e di quello che la esperisce. Quindi più che la domanda che *cos'è l'arte?* Arnheim si dedica ad affrontare la sfida che l'arte e le teorie dell'arte pongono alla psicologia, indirizzando gran parte dei suoi studi all'analisi del rapporto tra arte e percezione visiva. In virtù del radicale intreccio tra forma e qualità percettive che caratterizzerebbe l'arte, Arnheim fa della comprensione dei processi cognitivi in gioco nella produzione e nella fruizione dell'arte il suo scopo primario. È bene chiarire che Arnheim non applica all'arte una teoria psicologica, quanto piuttosto elabora una psicologia generale a partire dall'arte.

Se Danto costruisce una filosofia dell'arte, Arnheim crea una psicologia dell'arte incentrando i suoi studi sull'incontro tra arte e psicologia. Ma perché lo psicologo tedesco considera l'arte un terreno così fertile per i suoi studi psicologici? Innanzitutto perché l'arte offrirebbe il miglior materiale per l'analisi delle forme complesse ed è pertanto attraverso l'arte, che si può giungere ad analizzare la complessità della mente e a riflettere sull'importanza della percezione. La nostra risposta percettiva al mondo è il mezzo fondamentale attraverso cui organizziamo i fenomeni di cui siamo testimoni e da cui nascono le idee e i simboli del linguaggio: in tal modo percepire è una maniera di comprendere e la comprensione una funzione del percepire.

Arnheim si dichiara "sensista" andando oltre il problema della mimesi o dell'interpretazione e annullando ogni separazione netta tra percezione e cognizione: «ogni percezione è anche pensiero, ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione»<sup>113</sup>. La forma percettiva per Arnheim è già forma di contenuto, vale a dire che la forma è già carica di significati. La configurazione di un'opera è già portatrice di senso e il soggetto rappresentato dall'opera non può essere separato da quella configurazione. Così, la tesi centrale di Arnheim è che nelle opere d'arte il significato è trasmesso dalle caratteristiche percettive dello schema compositivo dell'opera.

---

<sup>113</sup> Cfr. *ivi*: 27.

Tale importanza conferita all'elemento sensibile è il punto che separa nettamente le teorie dei due newyorkesi d'adozione. Rispetto un punto di vista gestaltico Danto capovolge l'immediatezza e la naturalità della percezione, innanzitutto slegandola dal pensiero, secondo poi concepandola come un effetto piuttosto che come una causa: come si vedrà, nel sistema dantiano è l'intelletto ad attivare la percezione sensibile che resta assopita finché il bacio della ragione non la desta.

Se Arnheim ritiene che “l'arte sembra correre il rischio di venir sommersa dalle chiacchiere”<sup>114</sup>, da parte sua Danto opera al contrario: senza “chiacchiere” (ovvero senza *interpretazioni*) l'arte non potrebbe essere compresa. Il primo propone di risvegliare la capacità innata di comprendere attraverso gli occhi – «l'analisi percettiva è acutissima e può affilare la nostra visione così da consentirci di penetrare un'opera d'arte fino ai limiti estremi dell'impenetrabile»<sup>115</sup> – e ritiene che le forme visive non contino se non per quanto significano. Anche il secondo ritiene che la reazione estetica sia qualcosa di innato, ma affinché si possa reagire correttamente alle forme di un'opera è necessario essere guidati dall'intelletto. Arnheim differenzia il percettivo dall'estetico: la percezione estetica non è la percezione ecologica, sebbene possiamo considerarla un “affinamento” per “differenziazione”. Così, se per Arnheim le figure percepite conducono sempre al significato che trasmettono, Danto si muove al contrario: dal significato (quindi dal contenuto colto attraverso il processo interpretativo) alla forma. Per Arnheim il senso non si istituisce tramite una pratica interpretativa; esso emerge direttamente nella relazione esperenziale portando a compimento caratteristiche strutturali della stessa percezione. Lo psicologo giustifica questo processo attraverso il cosiddetto “simbolismo isomorfo”: «tale metodo non dipende dall'attribuzione di associazioni di un oggetto con un altro, ma da qualità percettive inerenti alla stessa forma visuale» ovvero dal fatto che «le caratteristiche visuali della forma visuale

---

<sup>114</sup> Arnheim 1954: 23.

<sup>115</sup> Arnheim 1974<sup>2</sup>: 24.

sono spontaneamente riferite a quelle corrispondenti della condotta». Questo tipo di simbolismo viene definito isomorfico perché è con questo termine che gli psicologi gestaltici descrivono “un’identità di struttura in mezzi diversi”<sup>116</sup>.

Danto è per un’occhio innocente, Arnheim per un’occhio creativo (ed è proprio di questo che si sperimenta una psicologia, come suggerisce il sottotitolo originale dell’opera arnheimiana del 1954): «lungi dall’essere un meccanismo passivo di registrazione come la macchina fotografica, il nostro apparato visuale fronteggia attivamente il sopraggiungere delle immagini ed è sconvolto e stimolato dalla loro intrusione»<sup>117</sup>. La percezione in sé è un’esplorazione attiva che coglie forme<sup>118</sup> pertanto lo psicologo tedesco suggerisce di cogliere la realtà proprio in quell’*aisthesis* che Danto mette tra parentesi. I concetti visivi per Arnheim sono derivati di esperienze percettive e non si confondono con le immagini eidetiche «vestigia fisiologiche della stimolazione diretta»<sup>119</sup>. Tutto questo comporta la tematizzazione della dinamica espressiva, percettiva e interpretativa in direzione dell’espressione simbolica. Per Arnheim ogni opera valida presenta una configurazione che è sempre portatrice di significati espressivi<sup>120</sup>. Le qualità espressive sono un aspetto dinamico della percezione: non si può coglierne il significato staticizzando o sezionando in parti l’attività percettiva<sup>121</sup>. In tal senso Arnheim ritiene che la percezione sia dotata di una globalità strutturale, contro ogni antiquato postulato associazionista e addittivista della psicologia tradizionale. Le qualità espressive sono per Arnheim l’oggetto primario e proprio

---

<sup>116</sup> Cfr. Arnheim 1951: 263.

<sup>117</sup> Ivi: 258.

<sup>118</sup> Cfr. Pizzo Russo 2004: 181.

<sup>119</sup> Cfr. ivi: 101.

<sup>120</sup> Cfr. Arnheim 1974<sup>2</sup>: 361-375.

<sup>121</sup> Cfr. Diodato: 2005: 137.



della percezione, corrispettivo di tensioni che a livello biologico si attivano per organizzare i fenomeni e generare concetti percettivi; esse sono il «gioco di forze che dinamizza intrinsecamente forme e dimensioni e la cui rappresentazione risulta per dir così metafora delle forze della mente»<sup>122</sup>. In Arnheim troviamo una coincidenza tra vettori semantici, vettori espressivi e vettori percettivi e pertanto una concezione del senso che va oltre il principio della designazione e quindi al di là di ogni separazione tra designante e designato: «il significato coincide con la visione, è immanente alla percezione e come tale, ne è l'effettuarsì»<sup>123</sup>. L'opera non è mai la mera istanziatore di un'idea o la semplice esecuzione di una visione concepita nella mente dell'autore: lo sguardo si ritrova a decifrare ciò che l'opera "rende visibile"<sup>124</sup>. In tal senso capire l'intenzione dell'autore vuol dire capire ciò che *l'opera* rappresenta e non qualcosa che precede l'azione creatrice o che da essa si distacca. L'opera per Arnheim possiede una sorta di intenzionalità propria.

Anche in questo punto è evidente lo scarto con Danto. Nel sostenere che l'interpretazione corretta di un'opera d'arte è quella che più si avvicina all'intenzione dell'artista, al senso che questi ha voluto trasmettere utilizzando un determinato stile, un certo mezzo espressivo, un materiale specifico, Danto conferisce all'autore un'importanza significativa facendo della sua intenzionalità la chiave di lettura per leggere l'opera nel modo più "oggettivo". Nel dire che il senso è ineludibilmente compromesso nell'*aisthesis* Arnheim ritiene invece che il percepito oggettivo è qualcosa di irraggiungibile<sup>125</sup>. Lo psicologo illustra questo intreccio attraverso due nozioni cruciali della sua psicologia: "concetto percettivo" e "concetto rappresentativo". Il primo designa «le caratteristiche strutturali globali che vengono colte nell'atto del vedere»

---

<sup>122</sup> *Ibidem*. Per un'analisi recente delle proprietà espressive in Arnheim si rimanda ad Argenton 2008 (in part. 21-94).

<sup>123</sup> Cfr. Matteucci 2005: 29.

<sup>124</sup> Cfr. Pizzo Russo 2004: cap. V.

<sup>125</sup> Cfr. Arnheim 1986: 362-363.

ossia «qualità che si trovano all'interno dell'oggetto percepito»<sup>126</sup>. Il secondo è «quel concetto della forma grazie al quale la struttura percepibile dell'oggetto può venire rappresentata tramite le proprietà di un determinato medium»<sup>127</sup>.

Conviene infine porre attenzione al concetto di medium così come viene concepito da Arnheim, al fine di sottolineare l'ennesima divergenza tra la sua posizione e quella del filosofo americano.

Le rappresentazioni sono per Arnheim concetti incorporati in uno specifico *medium*, nozione che lo psicologo intende come «riferimento non soltanto alle proprietà fisiche del materiale ma anche allo stile di rappresentazione proprio di una specifica cultura o di un singolo artista»<sup>128</sup>. Pertanto solo se l'artista riesce a conformarsi alle proprietà del *medium* prescelto e quindi a scegliere la forma più comprensibile per esprimere un significato – semplicità nel senso di «tendenza a rendere più chiara possibile la struttura percettiva»<sup>129</sup> – il soggetto raffigurato diventa anche più “visibile”<sup>130</sup>. Occorre quindi analizzare le opere come soluzioni che si prospettano ai problemi posti dall'incontro tra dinamica strutturale e risposta performativa in fertile immersione in un *medium*. In sintesi per Arnheim rappresentare è “vedere dentro” la configurazione dello stimolo uno schema strutturale, creandone un equivalente strutturale in un *medium*<sup>131</sup>; infatti i suoi «tentativi sistematici di analizzare i

---

<sup>126</sup> Cfr. Arnheim 1992: 49.

<sup>127</sup> Arnheim 1974<sup>2</sup>: 127.

<sup>128</sup> Ivi: 125.

<sup>129</sup> Ivi: 73.

<sup>130</sup> Cfr. Arnheim 1986: 194.

<sup>131</sup> Cfr. Arnheim 1966: 47 e Matteucci 2005: 37.

problemi dell'arte da un punto di vista psicologico hanno sempre avuto inizio con l'individuazione dei tratti percettivi nei *media* artistici»<sup>132</sup>.

In virtù di quanto delineato è più che plausibile credere che uno dei motivi per cui Arnheim si sia completamente disinteressato alla teoria di Danto risiede nel fatto che egli ne considera i presupposti non accettabili e non verosimili. Da parte sua Danto alla domanda “qual è la sua posizione rispetto alla teoria della Gestalt?” risponde: «ritengo che in molti casi di arte contemporanea la Gestalt abbia davvero molto poco a che fare con la comprensione delle opere d'arte. Non credo sia una via di accesso al significato di un'opera, per questo non l'ho mai contemplata nella mia teoria che si basa invece sull'interpretazione. E l'interpretazione di un'opera d'arte non può far parte del sistema percettivo perché la percezione non è qualcosa di culturale, mentre l'interpretazione sì».

---

<sup>132</sup> Arnheim 1992: 214.



## CAPITOLO 2

### PER UN'ESTETICA DEL SIGNIFICATO

Paintings are today apprehended with the ears.

(H. Rosenberg *Art and Words* 1973, p. 151)

It is the theory that decides what can be observed.

(A. Einstein)

#### 1. L'INIZIO DELLA FINE DELL'ARTE

Alla luce di quanto detto un'opera  $x$  viene accettata nel mondo dell'arte perché in uno specifico contesto storico e culturale un teorico o uno storico dell'arte o anche un artista la include nel mondo dell'arte attraverso una *teoria* che estende il concetto di arte fino al punto di farvi rientrare la nuova opera.

Danto tratta la storia dell'arte come una qualunque narrazione, alla stregua cioè delle narrazioni elaborate dalle scienze, oppure dalla filosofia. In fin dei conti anche la storia

dell'arte non è altro che un modello narrativo che nel corso del tempo ha acquisito una certa consistenza storica. Nella sua *filosofia della storia dell'arte*<sup>133</sup> egli sostiene che le teorie artistiche hanno ricoperto, nel corso della storia, un ruolo vincolante per l'arte. Così, anziché affermare la propria essenza con un atto di autodeterminazione, l'arte è stata storicamente determinata dalle teorie filosofiche sulla sua natura. Questo è il senso in cui Danto concepisce la storia dell'arte *moderna*: come la storia delle teorie filosofiche dell'arte che nel corso del tempo hanno determinato l'essenza dell'artistico.

A questo punto della storia la narrazione che concerne la "storia dell'arte" assume una piega diversa: gli artisti mostrano infatti come non si tratti più di imitare la natura cercando di andare oltre i vincoli della finzione. Il gesto artistico si dimostra più radicale e consiste nella totale cancellazione del confine che passa tra la classe delle opere e quella dei comuni oggetti materiali.

*Brillo Box* per la teoria di Danto segna il declino definitivo della Teoria Imitativa, che fino alle soglie del Novecento era stata la teoria filosofica di riferimento per spiegare la peculiarità delle opere d'arte. L'opera warholiana sancisce la conclusione di un certo *narrative* artistico, quello del Modernismo e l'inizio di quella che Danto definisce era post-storica, un'era di pluralismo in cui tutto può essere arte. Mutuandola da Cournot nel 1960 Arnold Gehlen ha proposto la nozione di *post-histoire* avviando un dibattito sullo stato dell'arte e sulla riflessione sul suo statuto. Vent'anni dopo Danto ripropone il concetto e il relativo dibattito sulla cosiddetta *Art question* basando la sua riflessione «sulla vita che si sviluppa in seguito ad una chiusura narrativa, vita che si iscrive entro una storia definita dal ricordo di una narrazione che non può più essere vissuta»<sup>134</sup>. Insomma, la seconda parte del Novecento è l'epoca storica in cui l'arte giunge a una fine.

---

<sup>133</sup> Si veda soprattutto Danto: 1986, 1987, 1992, 1997b.

<sup>134</sup> Danto 1992: 12.

A chiudersi è il narrative del Modernismo, così come rappresentato dal suo massimo esponente, Clement Greenberg. Clement Greenberg è senz'altro l'imprescindibile punto di riferimento del panorama formalista americano<sup>135</sup>. La posizione dell'intellettuale newyorkese costituisce uno dei nodi di maggior interesse per la storiografia del contemporaneo, nonché il punto di vista ideale per introdurre la posizione di Danto, avendo egli inciso in larga misura tanto sulla riflessione relativa alla natura dell'arte, quanto sulla produzione artistica tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento e incarnando la "fine" da cui il pensiero di Danto prende inizio.

Sia dal punto di vista della definizione degli obiettivi e dei metodi, sia per quanto pertiene agli schemi storiografici e ontologici dell'arte, l'intera architettura concettuale di Danto si sviluppa così in antitesi rispetto al Modernismo Greenberghiano e al Formalismo *tout court*, costituendo ad un tempo la fine del pensiero greenberghiano e il suo superamento. Pertanto, per comprendere l'entità della rottura col passato introdotta dal filosofo americano e presentare quindi l'alternativa da egli introdotta è opportuno sintetizzare la prospettiva di Clement Greenberg. Dal momento infatti che sarà necessario l'esaurimento del Modernismo perché possa dispiegarsi l'epoca post-storica è opportuno esplicitare le cause e gli eventi che portano a quella che Danto definisce fine dell'arte.

## 2. LA FINE DI GREENBERG

---

<sup>135</sup> Anche in questo caso ci si limita a delineare un profilo parziale dell'autore, selezionando gli aspetti del suo pensiero funzionali all'analisi portata avanti in questo lavoro e quindi utili al confronto con la teoria dell'arte di Danto.

Danto ritiene che quello di Greenberg sia il primo «racconto pilota» della successione di avvenimenti dell'avanguardia artistica tra il 1860 circa e la metà del Novecento<sup>136</sup>. La sua narrazione dei fenomeni legati al Modernismo, può quindi essere considerata come l'architettura standard nell'organizzazione delle serie di eventi che hanno caratterizzato il corso della storia dell'arte del XX secolo e come uno tra i più poderosi tentativi di determinare, nell'età contemporanea, l'elemento definitorio della natura propria delle arti, del loro tratto distintivo, della loro quiddità.

Va detto che Greenberg, a differenza di molti autori che più di recente si sono cimentati nel problema ontologico, ha sempre mostrato l'inclinazione a circoscrivere i suoi studi alla pittura e (in misura minore) alla scultura, pur non disdegnando riferimenti al mondo musicale e a quello letterario. Egli ha proceduto ad una sistematica sovrapposizione di Modernismo e Formalismo, ponendo l'accento sulla valorizzazione da parte della pittura moderna degli aspetti puramente formali, e costruendo una narrazione del modernismo sostitutiva di quella della pittura figurativa tradizionale canonizzata da Vasari. Il critico americano concepisce l'arte come rappresentazione e la vede evolvere nel tempo con la conquista dell'apparenza visiva. Con l'avvento della fotografia e del cinema, che si rivelarono dei mezzi molto più idonei a rappresentare la realtà rispetto alla pittura, questo tipo di narrazione giunge al termine. Il modernismo esordisce ponendosi il problema di come la pittura poteva reagire a questa situazione. Così Greenberg forgia un nuovo *narrative* che aspira a cogliere le condizioni che identificano l'arte e in particolare ciò che differenzia la pittura da tutte le altre arti, trovando la risposta nelle caratteristiche materiali del *medium*. La piattezza, la consapevolezza del colore e della pennellata, la forma rettangolare si sostituiscono alla prospettiva, alla rappresentazione in scorcio, al chiarosuro come tappe progressive di uno sviluppo. L'imperativo modernista stabilisce che ogni arte deve restare nei limiti del proprio *medium* e non usurpare le prerogative o il *medium* di nessun'altra arte; non sono previste,

---

<sup>136</sup> Cfr. Danto 1993: 23.



insomma, invasioni di campo. Quella di Greenberg è una critica della pittura nella sua forma più pura: «il contenuto deve dissolversi a tal punto nella forma che l'opera d'arte non può ridursi, nella sua totalità o in una sua parte, ad altro che a se stessa»<sup>137</sup>. Come a dire che un'opera non deve *significare*, ma *essere*<sup>138</sup>.

Negli anni Sessanta, con l'Espressionismo astratto prima e l'Astrazione post-pittorica poi, la pittura ha raggiunto per Greenberg la fase di massima maturazione, presenta infatti una "forma" ridotta agli elementi essenziali del *medium*, che soddisfa il presupposto della sua natura (tensione verso la bidimensionalità assoluta) e esibisce il più alto grado di riflessività possibile. Si tratta cioè dell'arte che più direttamente risponde alla domanda ontologica sul suo statuto. La pittura modernista avrebbe così lasciato affiorare finalmente il suo nucleo filosofico, che consisterebbe nella manifestazione dell'autoconsapevolezza critica: da ogni tela si dovrebbe essere capaci pertanto di dedurre i principi peculiari e costitutivi dell'arte in sé. L'arte insomma, avrebbe raggiunto il livello più elevato di purezza, rivendicando così l'autonomia totale del suo statuto; e poiché Greenberg non immagina gradi ulteriori di riduzione a superficie della pittura, rispetto a quelli ottenuti dalla cosiddetta *Colorfield painting*, crede che sia lecito pensare che il viaggio dell'arte sia giunto al termine. In questa trama concettuale qualsiasi fenomeno che attenui o disconosca l'importanza della forma viene considerato responsabile del declino dell'arte, perché avvia un processo di degradazione della qualità e del valore. Ma la maggior parte delle manifestazioni dell'arte più recente, dalla Pop Art al Minimalismo e oltre, sono caratterizzate per il distacco consapevole dall'idea che l'essenza dell'arte in quanto arte risieda nel *medium* e nella forma. In questo contesto delineatosi a partire dalla fine degli anni Sessanta, Greenberg finisce per dar vita a un atteggiamento scostante quanto problematico nei confronti dell'arte. Se infatti i pittori

---

<sup>137</sup> Greenberg 1961: 19.

<sup>138</sup> Come si avrà modo di vedere è questo uno dei punti del Formalismo che Danto attacca con più forza attraverso la formulazione di una definizione dell'arte che punta sostanzialmente al *significato* dell'opera, più che alla sua forma. Operando in tal senso un'inversione dei fini formalisti.

contemporanei si allontanano volutamente dall'ortodossia estetica modernista che insisteva sulla purezza del *medium* come finalità programmatica<sup>139</sup>, come classificare le espressioni artistiche che esondano dal bacino modernista? Il formalismo entra in crisi, e non potendo spiegare l'arte nuova con i suoi principi, gli restano due vie: o negare lo statuto di arte a tutta la produzione concettuale, oppure giudicarla in modo negativo in rapporto al canone (modernista), e quindi trincerarsi dietro l'argomento della qualità<sup>140</sup>.

Greenberg ritiene così che, a partire dagli anni Sessanta, il mondo dell'arte sia dominato da quello che egli chiama, in senso dispregiativo, "avanguardismo". Questo fenomeno genera le condizioni di possibilità della *advanced-advanced art* il cui fascino risiede non nella qualità, bensì proprio nella assoluta mancanza della stessa. «Il fascino è più storico, culturale e teoretico di quanto non sia estetico» ed esso offre «una sfida ben maggiore alla comprensione che al gusto»<sup>141</sup>. Se con questa affermazione Greenberg intende sottolineare tutto il suo disappunto verso le nuove tendenze artistiche, Danto sarebbe pronto a sottoscriverla con un certo entusiasmo.

### 3. DANTO E LA POST-STORIA

---

<sup>139</sup> Cfr. Danto 1997: XVII.

<sup>140</sup> Danto ritiene che non sia affatto un caso che Greenberg abbia smesso di fare critica alla fine degli anni Sessanta: tutta la sua esperienza sul campo non riusciva a fare presa sulla pratica artistica governata dal principio che tutto possa essere un'opera d'arte, che non ci sono regole per l'aspetto esteriore dell'oggetto d'arte, e che tutti possano essere artisti (cfr. Danto 1997: 90).

<sup>141</sup> Greenberg 1971: 5.

Come sistema culturale il Modernismo dura circa ottant'anni, dal 1880 al 1965<sup>142</sup>, sviluppando una teoria generale dell'arte e della critica che ha rivestito un'importanza significativa nel panorama degli studi storico-artistici del XX secolo, che prende il nome di Formalismo. Ma l'affermazione della linea concettuale di matrice duchampiana che ha posto seriamente in crisi il sistema modernista ha aperto la strada al successo delle posizioni istituzionalistiche e antiformaliste. Se Danto ha sempre mostrato una certa reticenza nell'essere annoverato tra le prime, non avrebbe problemi ad essere considerato uno dei massimo promotori delle seconde. In effetti la teoria di Danto costituisce un punto di vista privilegiato sul dibattito sviluppatosi nel periodo "post-Greenberg", gettando luce sia sull'asse ontologico che su quello storiografico della discussione.

Pur condividendo con Greenberg la cornice storicista e l'impegno essenzialista sotto il profilo ontologico, Danto propone una soluzione storiografica di segno almeno in parte opposto rispetto alla tesi del critico: gli anni Sessanta a parer suo inaugurano una fase di straordinaria vitalità artistica, ben lontana dal decadimento postulato da «certi critici newyorkesi»<sup>143</sup>.

Il modernismo è stato per Danto una fase propedeutica al grande cambiamento verso cui sarebbe incorso lo scenario artistico, un periodo che ha promosso la ricerca di nuove fondamenta per garantire un futuro all'arte e il cui epilogo porta con sé la fine delle grandi narrazioni che definirono prima l'arte tradizionale e poi quella moderna: l'arte contemporanea non si lascia più rappresentare da nessun genere di "grande narrazione"<sup>144</sup>. A detta del filosofo è stato proprio Greenberg a portare il modernismo alla sua consapevolezza filosofica.

---

<sup>142</sup> Cfr. Danto 1997: 63.

<sup>143</sup> Il riferimento è ovviamente a Greenberg (cfr. Costello 2007).

<sup>144</sup> Cfr. Danto 1997: XVIII.

Nonostante questo, Danto è convinto che le grandi narrazioni siano giunte al capolinea. pertanto il suo scopo consiste nello stabilire quali principi critici si possono applicare in assenza di grandi narrazioni e in uno scenario in cui, in un certo senso, tutto diventa potenzialmente accettabile<sup>145</sup>. Quindi, se Greenberg tendeva a considerare la svolta artistica Pop degli anni Sessanta come una deviazione dalla direttrice della storia da lui prefigurata, Danto ne fa il punto di partenza della sua teoria.

Affrontando in modo sistematico la questione del rapporto tra “fini” e “fine” della storia dell’arte, Danto prospetta così una cornice teorica in grado di dare conto delle forme espressive meno legate ai vincoli della tradizione. Mentre Greenberg individua nella *Post-painterly Abstraction* la conclusione della ricerca artistica intorno alla propria coscienza, Danto ritiene che la domanda ontologica al suo livello più puro sia contenuta implicitamente proprio nel *Brillo Box*: quest’opera incarna la fine dell’arte e l’inizio di quella che il filosofo chiama era post-storica dell’arte<sup>146</sup>. Ci troviamo al di là del *Brillo Box*, ovvero al di là della storia dell’arte, in un momento in cui le strutture narrative dell’arte mimetica tradizionale, e poi dell’arte modernista non hanno più un ruolo attivo nella produzione artistica contemporanea<sup>147</sup>. L’arte, a partire dall’esposizione di Warhol alla Stable Gallery di New York, è post-storica nel senso che le opere d’arte non possono più essere giudicate e interpretate alla luce di un’evoluzione narrativa, unificata, continua e congiunta nei termini in cui Greenberg descriveva l’arte moderna<sup>148</sup>. Non esiste più una grande storia dell’arte, ma

---

<sup>145</sup> Ivi: XIX.

<sup>146</sup> Cfr. Danto 1997: 46.

<sup>147</sup> Cfr. Danto 1992: 9-10, 47.

<sup>148</sup> «Che cosa porterà il xx secolo? Mi piacerebbe vedere un’immagine di Barbara Kruger si cui campeggi lo slogan: “Non ci serve un’altra narrazione”» (Danto 1997: 137). Ma se Danto mette fine alla narrazione modernista lo fa comunque a vantaggio di un “ultima” narrazione che pretende di contenere tutte le altre: il *post-historical period of art* comprende, infatti, la produzione artistica dopo la fine della storia progressiva dell’arte. È interessante a questo proposito la riflessione di Cometti (2007: 99): «L’interpretazione che permetteva a Greenberg di celebrare con Manet la rivelazione di un

una moltitudine di storie brevi che coesistono, l'arte si caratterizza per un pluralismo radicale in cui tutto è possibile e in cui tutto può essere arte: si è inaugurata la più grande epoca di libertà che l'arte abbia mai conosciuto<sup>149</sup>.

### 3.1 COME HEGEL

L'interesse di Danto per figure più vicine alla tradizione continentale viene confermato proprio dall'assimilazione di elementi hegeliani nella sua concezione dell'arte e nella sua filosofia della storia dell'arte. Danto considera la storia dell'arte come qualcosa di analogo al modo in cui Nietzsche e Heidegger vedevano la storia della metafisica, ovvero come qualcosa che stava giungendo ad una fine.

L'idea che l'arte sia un fenomeno che tende a raggiungere una specie di fine storica, al di là della quale si trasforma in qualcosa di fondamentalmente diverso – oltre la quale si converte in filosofia – viene proposta da Hegel nel 1828 nel ciclo di lezioni sulla filosofia dell'arte che tenne a Berlino. Questa tesi implica una narrazione molto diversa da quella elaborata da Vasari, che aveva dominato la produzione e l'apprezzamento dell'arte in Occidente fino alla

---

rapporto critico della pittura con se stessa, non è di una natura fondamentalmente diversa da quella che conduce Danto a vedere nell'opera di Warhol la realizzazione di una storia segnata dall'abbandono di ciò che ne costituiva fino ad allora la principale giustificazione».

<sup>149</sup> La prospettiva dantiana si plasma dichiaratamente sull'idea del futuro dopo la fine della storia espressa da Marx e Engels ne *L'ideologia tedesca* assumendo una chiara sfumatura politica (non è un caso che lo schema dantiano sia stato inserito nella categoria degli *utopian narratives* e collocato accanto a quelli di Hegel e Marx; si veda in proposito Herwitz 1993: 145). Così come nel testo dei due filosofi tedeschi l'uomo post-rivoluzionario è finalmente libero, dopo la fine dell'arte l'artista può scegliere liberamente di praticare stili diversi, senza per questo essere escluso dalla storia.

fine del XIX secolo. Anche Vasari pensava che l'arte avesse una fine, nel senso che i problemi relativi alla sua essenza e alla sua definizione tendessero a risolversi, e che dopo tale risoluzione restasse solo da applicare le soluzioni ai diversi compiti che gli artisti erano chiamati a svolgere.

È quindi sul modello hegeliano che Danto conia la propria filosofia della storia dell'arte<sup>150</sup>. L'arte illustrerebbe nella pratica ciò che Hegel diceva della storia, e cioè che il destino dello spirito è diventare cosciente a se stesso: l'arte sarebbe quindi animata da un impulso interno a procedere verso l'acquisizione della coscienza del proprio statuto. In tale accezione la storia dell'arte si configura come un percorso orientato verso la graduale raffinazione della domanda ontologica, verso cioè l'elaborazione in termini artistici del quesito: *che cos'è l'arte*.

Anche se Danto ammette che si trattava di qualcosa che in quegli anni particolari stava accadendo quasi ovunque<sup>151</sup>, egli ritiene che Warhol sia stato per eccellenza il veicolo di tutto questo: «credo che uno dei più grandi contributi di Warhol alla storia dell'arte sia stato

---

<sup>150</sup> A tal proposito occorre sottolineare il deciso cambiamento nell'impianto storiografico scelto da Danto che, in *Filosofia analitica della storia* (1965) dimostrava un atteggiamento fortemente critico nei confronti delle "filosofie sostanzialistiche" (storicismo hegeliano, marxismo), imputando loro un'inclinazione indifendibile alla ricerca del significato della storia prima di conoscerne gli sviluppi successivi, attraverso la sistematica proiezione nel futuro dello schema della narrazione (cfr. Danto 1965: 7-27). La critica di Danto era rivolta contro la pretesa delle "filosofie sostanzialistiche" di fornire previsioni. Egli ha poi successivamente recuperato il principio hegeliano, rovesciandone però la prospettiva: conoscendo la fine, la storia viene rimodellata in funzione dei suoi confini estremi. In questo modo eliminerebbe il problema della previsione, dal momento che la traiettoria raccontata è finita (Danto non esclude la possibilità di leggi storiche, è convinto però che, seppure queste leggi esistessero, esse non potrebbero fornire alcuna certezza sotto il profilo della previsione). Quella che si potrebbe definire "svolta hegeliana" lo ha indotto quindi a riconsiderare l'opportunità di uno schema teleologico per ordinare la sequenza della storia. Sull'hegelismo dantiano si vedano, oltre agli scritti di Danto stesso (in part. Danto 1997), R.C. Solomon (1993) e D. Herwitz (1993).

<sup>151</sup> «Molte delle questioni che ho visto sollevare dall'opera di Warhol venivano sollevate nel mondo dell'arte negli anni Sessanta: la questione era interna all'opera dei minimalisti, degli artisti pop e in un certo tipo di pittura monocroma» (Danto 1993: 209).

portare l'attività artistica ad un livello di autocoscienza filosofica mai raggiunto prima»<sup>152</sup>. *Brillo Box* avrebbe condotto finalmente alla questione filosofica concernente la natura dell'arte nella sua forma più autentica<sup>153</sup>: nel porsi la domanda l'arte si converte in un territorio di indagine per la filosofia, in tal senso una filosofia dell'arte sarebbe possibile solo quando l'arte non sarebbe più stata possibile:

Era mia convinzione che la risposta al problema non potesse venire dall'arte, la cui forza filosofica si esauriva nel fare emergere il nodo, e che il compito della filosofia fosse ormai chiaro. Prima che la questione affiorasse dall'interno dell'arte, la filosofia non era stata in grado di tematizzarla, e una volta emersa, l'arte era incapace di risolverla. Tale il punto cui si era giunti nel momento in cui l'arte e la realtà divennero indiscernibili.<sup>154</sup>

Se la potenza dell'arte si esaurisce nel porre la domanda sul proprio statuto ontologico, allora spetta alla filosofia trovare la risposta: «era come se l'arte fosse giunta, mediante le proprie risorse e indubbiamente senza aiuto da parte della filosofia, a una comprensione filosofica della sua natura. Spettava ora ai filosofi spiegare la struttura di questo concetto»<sup>155</sup>. L'autodefinizione dell'arte attraverso i mezzi dell'arte ha ormai avuto luogo, e il “sogno” secondo il quale l'arte rivelerebbe la propria natura autentica non è più ulteriormente perseguibile. In sintesi, sollevando la domanda sulla sua vera natura, l'arte finisce come arte, e diventa autocosciente dell'essenza filosofica che la caratterizza: «il mio pensiero è che la fine

---

<sup>152</sup> Danto 1999a: 62 e sg.

<sup>153</sup> Cfr. Danto 1999a: 69.

<sup>154</sup> *Ibidem*: 8.

<sup>155</sup> Danto 1992: 8.

dell'arte si verifica quando emerge a consapevolezza la vera natura filosofica dell'arte»<sup>156</sup>. Quindi, quando l'arte *si sa* come filosofia finisce come arte diventando essa stessa filosofia. A quest'ultima sarebbe mancata la forza di porre la domanda ontologica sull'arte fino a che l'arte non ne avesse trovato la forma corretta. Porre tale interrogativo equivale quindi ad un avanzamento nella conoscenza filosofica della natura stessa dell'arte. Questo per Danto è il fine necessario dell'arte e questa è anche la sua fine<sup>157</sup>.

Ed è da questa fine che prende le mosse la sua teoria dell'arte: una fine che è un compimento, che permette il trapasso in una nuova era artistica e critica, che è cornice teorica dell'intero suo pensiero e che quindi funge da imprescindibile filtro attraverso il quale leggere e comprendere la sua teoria dell'arte.

In estrema sintesi Danto è convinto che, nel momento in cui l'opera ha bisogno di legittimarsi attraverso le motivazioni che ne sono all'origine, nell'attimo in cui smette di essere dominio dell'occhio, l'arte afferma implicitamente il suo debito nei confronti della filosofia. L'arte si pone al di fuori della storia, diviene post-storica in quanto non sente più la necessità di un suo continuo autoripensamento. *Brillo Box* costituisce così per Danto non solo una seria sfida per il Modernismo – dal momento che, come si vedrà, trasgredisce completamente i canoni formalisti: non tende verso la bidimensionalità, non è imparentata in alcun modo con l'astrazione e non risulta neanche classificabile agevolmente come scultura – ma incarna anche il punto d'arrivo nella teleologia della storia dell'arte.

---

<sup>156</sup> Danto 1997: 30. Dissolvendo così l'asservimento filosofico che per secoli ne avrebbe oscurato l'essenza. Due sono i movimenti attraverso i quali la filosofia avrebbe operato tale asservimento: «il primo momento è il tentativo di rendere l'arte effimera, trattandola come una cosa adatta solo a produrre piacere. Il secondo consiste invece nell'opinione secondo cui l'arte sarebbe filosofia in una forma alienata, a cui non mancherebbe che il bacio del risveglio per rendersi conto di essere sempre stata filosofia sotto l'effetto di un incantesimo» (Danto 1986: 39).

<sup>157</sup> Cfr. Danto 1986: 131-135.



#### 4. PLURALISMO POST-STORICO

La fine dell'arte coincide con l'inizio di un'era profondamente pluralistica. Avendo trasferito il problema della natura dell'arte alla filosofia, gli artisti erano liberi di fare ciò che volevano, ed è in questo preciso momento storico che il pluralismo si converte in verità storica oggettiva<sup>158</sup>. Uno dei più grandi risultati introdotti da Warhol è stato di convincere il mondo dell'arte del fatto che non c'è alcun modo speciale in cui le opere devono apparire per essere iscritte nell'orizzonte artistico, e che nessuno stile è migliore di un altro (nessuno più di un altro si avvicina più soddisfacentemente all'essenza dell'arte): «Come si può dire che uno stile sia superiore ad un altro? Uno deve poter essere un espressionista astratto questa settimana, un artista pop o un realista la prossima, e senza avere la sensazione di aver rinunciato a qualcosa»<sup>159</sup>. La pratica artistica negli anni Settanta era *de facto* pluralista e forse Danto è stato uno dei pochi, se non l'unico, a costruire una narrazione filosofica del primo periodo post-storico dell'arte.

Pensavo che l'arte fosse giunta alle soglie della propria autocoscienza e quindi a quelle della propria filosofia. Nel 1984 ho pubblicato un saggio intitolato esplicitamente "La fine dell'arte" con cui non sostenevo che l'arte era finita, ma che non era più valida un'unica ragione per fare arte. Ero convinto che la mia visione promuovesse una liberazione dell'arte dalla tirannia della storia. Credevo che fossimo entrati in quel mondo di aspirazione pluralista che si accordava perfettamente con l'involontaria parafrasi delle promesse dell'*Ideologia tedesca* proposta da Warhol. Pensavo che fossimo giunti nella fase post-storica dell'arte dove l'idea stessa di una

---

<sup>158</sup> Cfr. Danto 1992: 239.

<sup>159</sup> La citazione originale si deve a Swenson 1963: 67-68; Danto la cita in 1992: 236.

direzione storicamente corretta non aveva più modo di esistere. Pensavo che si trattasse di un periodo *profondamente* pluralista.<sup>160</sup>

La scomparsa di ogni direzione storica predeterminata in quegli anni era evidente, non esisteva un *mainstream* o uno stile artistico ufficiale perché: «la storia dell'arte non era più di tipo vettoriale e il tentativo di scoprire la tappa storica successiva aveva perso il suo valore di verità»<sup>161</sup>.

La verità profonda del nostro presente storico mi pare consista nel fatto che l'epoca dei manifesti si è conclusa perché la premessa su cui si reggeva l'arte ad essi ispirata è filosoficamente indifendibile. Un manifesto isola un tipo di arte, la legittima dichiarandola l'unica ed autentica forma di arte, come se al relativo movimento si dovesse la scoperta filosofica della verità ultima dell'arte. Ma la vera scoperta filosofica è che non esiste alcuna arte più vera delle altre, né una modalità unica in cui l'arte debba manifestarsi.<sup>162</sup>

L'arte contemporanea è troppo pluralistica nelle intenzioni e nei modi di realizzazione per lasciarsi catturare da un'unica dimensione e poiché non esiste più una sola modalità in cui un'opera d'arte deve presentarsi per poter essere riconosciuta come tale, inizia a profilarsi l'idea che l'assenza di una direzione univoca fosse il tratto distintivo del nuovo periodo, un periodo – lo si è già detto – che segna la fine della parabola narrativa dell'arte<sup>163</sup>. Questa dunque la cifra distintiva delle arti visive a partire dalla fine del Modernismo: l'assenza di unità stilistica, o almeno di un'unità da elevare a criterio e da prendere come punto di

---

<sup>160</sup> Danto 1992:243.

<sup>161</sup> Danto 1992: 242.

<sup>162</sup> Danto 1997: 34.

<sup>163</sup> Cfr. Danto 1997: 13, 17.

partenza per il riconoscimento artistico. Il tutto per Danto coincide principalmente con l'assenza di un criterio estetico.

#### 4.1 LA CRITICA AI TEMPI DEL PLURALISMO

Naturalmente l'istanza libertaria della concezione post-storica dell'arte si riflette anche sullo statuto e sulla prassi della critica. Poiché la conclusione di Danto è che la natura dell'arte è sostanzialmente concettuale e non estetica, ciò comporta una serie di conseguenze nella struttura della sua filosofia. La prima conseguenza investe uno slittamento significativo nell'orizzonte della critica artistica: la critica post-storica deve essere pluralistica nello stesso senso in cui lo è il mondo dell'arte e non può fondarsi né sull'occhio, né sul gusto e tanto meno può reclamare alcuna oggettività data dall'ancoraggio alla forma.

Credo che una filosofia dell'arte degna di questo nome debba essere elaborata ad un livello tale di astrazione da impedire che si possa dedurre da essa la forma di uno stile artistico particolare. Deve poter essere applicabile all'arte moderna e a quella antica, all'arte orientale e a quella occidentale, all'arte figurativa e a quella astratta. [...] Credo quindi che il pluralismo sia un'inevitabile conseguenza di una buona filosofia dell'arte. Una filosofia che miri ad un risultato differente, non sarebbe una filosofia valida.<sup>164</sup>

Così, se durante il modernismo l'attività del critico consiste nell'inserire un determinato lavoro all'interno della linea temporale tracciata dal progressivo arco ascendente verso la

---

<sup>164</sup> Danto 1992: 244-245.

comprensione della propria *flatness*, valorizzando maggiormente le opere che, in maniera più efficace delle precedenti, avanzavano in questa direzione, da parte sua Danto sottolinea la necessità di trovare una spiegazione per l'arte *post-colorfield painting* che non prevedesse un adattamento ad uno standard al di fuori del quale l'opera potesse dirsi "non riuscita". Se il critico modernista ha un atteggiamento normativo in senso essenzialista riguardo all'aspetto che un'opera d'arte deve possedere, Danto, pur mantenendo un essenzialismo di principio nella sua teoria dell'arte, ritiene che l'arte non debba obbedire più a nessun criterio estetico: la fine a cui essa è arrivata la apre alla possibilità di sperimentazione verso ogni direzione, aprendo così la strada anche ad un nuovo approccio critico. Se la storia dell'arte ha smesso di essere una preoccupazione, allora si determina una nuova critica d'arte e soprattutto quel pluralismo che Danto persegue con forza<sup>165</sup>.

Se infatti il grande *narrative* del Modernismo e il suo modello prescrittivo ed esclusivo non vigono più nell'era post-storica e l'arte raggiunge uno stadio nel quale non è più necessario alcun segno percepibile di appartenenza ad un canone per accogliere un oggetto nel suo contesto, allora vengono a cadere i cardini tradizionali attorno ai quali il concetto stesso di arte si è identificato storicamente. Senza un criterio a priori su come debba presentarsi un'opera, si è pervasi dalla sensazione che uno stile identificabile sia un tratto assolutamente marginale per l'arte e che non esista niente che non possa rientrare in tale categoria: l'orizzonte artistico si apre a un numero virtualmente infinito di possibilità, al punto che *qualsiasi cosa* può diventare un'opera d'arte.

Il pluralismo artistico dantiano si connette però ad un necessario antipluralismo filosofico. Dal momento che la sostanza delle singole opere d'arte viene amplificata dalla luce retrospettiva dell'arte ad esse successiva, si è tentati di pensare che l'arte in sé sia priva di un'identità stabile, e che qualsiasi cosa possa essere un'opera d'arte anche se era priva di questo statuto all'epoca della sua creazione. Ma i confini dell'arte non possono essere così

---

<sup>165</sup> È Carroll ad aver definito Danto l'archetipo del critico pluralista, si veda Carroll 2007, in part. p. 74.

filosoficamente indefiniti. Uno degli obiettivi principali di Danto è proprio di opporsi a questa convinzione. Se è possibile descrivere le proprietà di un'opera in base ad un orizzonte culturale anche diverso da quello originario dell'opera, non significa che l'arte stessa, come concetto e categoria, possieda lo stesso carattere d'apertura. Le differenti fasi che ne *La Trasfigurazione del banale* conducono a una teoria dell'arte costituiscono dei passaggi obbligatori per ogni filosofia dell'arte che avanzi verso una definizione del suo oggetto. Le proprietà dell'*aboutness* e dell'*embodiment* che Danto propone come proprie di una definizione dell'arte devono quindi essere presenti in *ogni* definizione dell'arte. Pur non essendo dei caratteri sufficienti per definire un'opera d'arte, essi sono necessari affinché di arte possa parlarsi e per permettere quella che Danto chiama identificazione artistica. Vale la pena procedere con una breve digressione prima di poter affrontare l'argomento successivo, vale a dire la critica secondo Danto.

## 5. PREDICARE ARTISTICAMENTE

Parlando dell'identificazione artistica necessaria all'interpretazione Danto suggerisce l'ipotesi secondo cui a tutte le opere d'arte si deve poter applicare almeno un predicato artistico. È così che il filosofo sviluppa la nozione di *matrice stilistica*: una struttura di predicati artistici che si arricchisce storicamente e che fornisce, per ogni opera d'arte, una descrizione completa di tutti gli attributi che le si possono applicare. La matrice stilistica è dunque una struttura aperta che incorpora predicati artistici conformi, di volta, in volta, al mondo dell'arte storicamente e culturalmente "aggiornato". Ad esempio il predicato "letterale" non è un predicato artistico finché le opere d'arte minimale non lo rendono pertinente a quest'ambito.

Dunque l'introduzione di una nuova coppia di predicati nella matrice stilistica – coppia perché ogni nuovo predicato implica anche il suo opposto, ad esempio il predicato minimalista comporta il predicato non-minimalista, astratto comporta non-astratto e via di seguito – sembra essere sintomatica di un nuovo movimento artistico. I nuovi predicati arricchiscono la matrice in modo tale da poter caratterizzare le opere del passato con predicati artistici che nel momento della loro produzione non erano disponibili. In tal senso è possibile:

parlare di Raffaello e De Kooning insieme o di Lichtenstein e Michelangelo. Maggiore è la varietà dei predicati artisticamente rilevanti, maggiore è la complessità dei membri individuali del mondo dell'arte; maggiore è la conoscenza della popolazione del mondo dell'arte, più ricca sarà l'esperienza che possiamo avere di uno qualsiasi dei suoi membri.<sup>166</sup>

Da cui si possono ricavare almeno un paio di conseguenze: 1. l'interpretazione delle opere d'arte si arricchisce retrospettivamente in conformità ai nuovi predicati che si aggiungono alla matrice stilistica; 2. i condizionamenti storici influiscono tanto a livello della produzione quanto a quello dell'interpretazione delle opere. In tal senso se un predicato *H* giunge ad essere, in un determinato momento *t*, un predicato artisticamente rilevante, «allora, di fatto, tanto *H* quanto non-*H* giungono ad essere artisticamente rilevanti per tutta la pittura e se questa è la prima e unica pittura che è *H*, tutte le altre si convertono in non-*H*»<sup>167</sup>. I predicati artistici fornirebbero le corrette proprietà applicabili all'opera in un dato momento teorico-storico. Sia l'identificazione artistica, sia il tipo di predicati che possono essere applicati ad un lavoro specifico sono condizionati dal mondo dell'arte in cui l'opera è stata concepita. Ma l'attribuzione retroattiva di predicati resa possibile dalla matrice stilistica permette di

---

<sup>166</sup> Danto 1964: ed. or. 583-584.

<sup>167</sup> Ivi: 583.

sottolineare non solo che l'apprezzamento è una funzione dell'azione cognitiva del critico, ma soprattutto che le qualità estetiche dell'opera sono una funzione della loro identità storica, di modo che si potrebbe dover rivedere completamente la valutazione che si è data di una certa opera alla luce di quel che si è appreso su di essa.

È quanto è avvenuto con l'arte africana. Come Danto stesso ricorda, Picasso, passeggiando tra le gallerie del Palais du Trocadéro, guardando certi artefatti africani vi scorge delle proprietà di un livello artistico notevole non solo all'interno delle loro tradizioni, ma anche in rapporto agli altri standard artistici vigenti all'epoca in cui lui stesso visse. Così l'artista porta «quegli oggetti nelle regioni della grande arte dai quali erano stati banditi, liberandoli dalla loro precedente cattività e dai recinti degli studi etnografici»<sup>168</sup>. Emancipandosi dalle proprie tradizioni rappresentative, Picasso libera anche l'arte dell'Africa da quelle stesse tradizioni che impedivano di considerare le opere africane per quello che erano, «nel corso di tale processo, ridimensionando il modo di vedere *quel tipo* di arte, Picasso ha ridimensionato anche il nostro modo di guardare l'arte in generale»<sup>169</sup>.

Qualunque sia il possibile significato e il predicato artistico attribuibile a certe opere dai loro contemporanei, esse sono ricche di proprietà latenti che emergeranno e verranno apprezzate solamente in un secondo momento, in virtù di criteri inimmaginabili dal mondo dell'arte consunzionale alla loro nascita. Saranno altre opere d'arte, ad esse successive, a liberare quei predicati artistici. Questo perché «la comunità delle opere d'arte è un sistema di oggetti che si arricchiscono reciprocamente: ogni membro ha un valore artistico che, grazie all'esistenza di altre opere d'arte, è considerevolmente più ricco di quanto sarebbe stato senza di esse»<sup>170</sup>. Il punto è allora il seguente: se ciò che il critico può mettere a fuoco in un'opera dipende

---

<sup>168</sup> Danto 1992: 92.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Ivi: 90-91.

sempre dal paradigma entro il quale si inscrivono le operazioni interpretative, quanto conta l'oggetto in sé?

### 5.1 IL SENSO DELL'INCORPORAZIONE

Riassumendo sono tre i punti attorno ai quali si sviluppa la teoria dell'arte di Danto: 1) un contenuto, 2) che è comunicato attraverso una modalità di presentazione, che a sua volta risulta essere, 3) appropriata a ciò che deve comunicare se articola e/o rinforza il punto di vista dell'autore dell'opera sul contenuto che intende esprimere<sup>171</sup>. Analogamente il procedimento che guida le analisi di Danto come critico d'arte segue tre momenti chiave: 1. dire di cosa tratta l'opera d'arte, ossia individuare il suo significato, 2. descrivere il modo di presentazione o di incorporazione di questo significato (descrivere cioè, la forma o lo stile dell'opera); 3. descrivere come tale modo di presentazione si dimostri adatto a ciò che l'opera vuole comunicare.

Lo sforzo preliminare a qualsiasi tipo di esperienza artistica<sup>172</sup> è quindi la comprensione dell'artefatto con cui si ha a che fare. Pertanto la definizione dell'arte proposta dal filosofo implica inevitabilmente un certo approccio critico: è la critica d'arte a dire al pubblico che cosa significa una certa opera e come quell'opera sia in grado di articolare in modo appropriato il proprio contenuto (Danto 2007a: 70). Questo vuol dire che se dietro l'opera c'è un

---

<sup>171</sup> Cfr Danto 1997 e Carroll 1993: 80. L'eco hegeliano della definizione di Danto risulta evidente: per Hegel infatti una certa cosa è un'opera d'arte solo se (1) possiede un contenuto (2) presentato in una maniera particolare e (3) la cui modalità di presentazione serve appunto a mostrare in maniera appropriata il contenuto (cfr. Hegel 1835: 34).

<sup>172</sup> Ma anche estetica, come si avrà modo di vedere più avanti.



contenuto cognitivo che l'artista vuole trasmettere e che l'interprete e il fruitore devono afferrare se vogliono "vedere" l'opera e comprenderne il significato, allora è necessario essere in grado di individuare questo contenuto. È proprio questo il nucleo teorico da cui prende le mosse la teoria di Danto: l'arte diventa un oggetto visibile solo a coloro che hanno gli strumenti necessari per vederlo e questi strumenti coincidono con quell'insieme di informazioni sull'autore, sulle sue intenzioni, sul contesto storico in cui sorge l'opera, che vertono all'individuazione del suo significato, quindi alla sua comprensione. È necessario giungere al significato incarnato dall'opera prima di potersi dedicare alle sue modalità di incorporazione e quindi a un apprezzamento di tipo estetico.

Ma in questo modo le opere d'arte appaiono più simili ad entità teoriche più che ad oggetti esteticamente rilevanti. Sulla scia di Hegel, Danto ritiene che opere d'arte non siano soltanto oggetti della percezione e non riguardino solo la sensibilità, ma anche e in primo luogo l'intelletto. Ma se l'arte è tutto ciò che le teorie decidono sia arte e le proprietà artisticamente rilevanti sono proprietà indicate da tali teorie e attribuite agli oggetti in base al loro contenuto, che ne è della materialità dell'opera d'arte? Questo spostamento verso la teoria, fa inevitabilmente sì che si dia maggiore importanza al messaggio, cioè al concetto, al significato che si vuole comunicare piuttosto che all'oggetto artistico in quanto tale.

Nonostante individui l'*embodiment* come caratteristica essenziale dell'arte, nonostante consideri le opere d'arte come significati incorporati, Danto fa giocare un ruolo poco importante alla materialità e al modo in cui la forma dell'opera influenza la comprensione artistica. Che ne è dell'*embodiment* se il nostro processo di riconoscimento artistico è essenzialmente cognitivo? Si tratta di una delle parti più discusse della definizione offerta dal filosofo; Diarmund Costello (2007) e Noël Carroll sono forse i primi a far emergere la questione in modo esplicito nelle loro note critiche a Danto.

Il punto evidenziato dai due studiosi è il seguente: quando rispondiamo ad un'opera d'arte non siamo impegnati esclusivamente in un processo cognitivo di ricostruzione interpretativa, veniamo inevitabilmente colpiti dalle qualità materiali dell'oggetto. Perciò Danto perderebbe

la dimensione più affettiva della nostra relazione con le proprietà esteriori di un'opera d'arte non prestando sufficiente attenzione al modo in cui la materialità di un'opera d'arte influenza l'interpretazione.

Il fatto che le opere artistiche siano fatte di un certo materiale, che siano incorporate in quel modo specifico che svolge dunque un ruolo artistico "attivo" ed è investito di un certo significato ha delle implicazioni che Danto trascura. L'efficacia dell'opera nel trasmettere certe sensazioni e nel veicolare determinati significati dipende anche dalle qualità materiali della stessa. Come può quindi Danto separare le specifiche qualità percepibili dei materiali in cui il significato dell'opera è incorporato, dal modo in cui quei materiali colpiscono i nostri sensi?

È Costello a ritenere che sebbene Danto abbia mostrato che le proprietà materiali di un'opera non siano sempre sufficienti per renderla artistica, non ha ancora mostrato (con questo) che le sue proprietà materiali non sono *necessarie* per farne l'opera che di fatto è<sup>173</sup>. Il fatto che le proprietà estetiche non servono a distinguere, in ogni circostanza, l'arte dalla non-arte mostra solo che queste proprietà non sono *sufficienti* per fondare una definizione adeguata dell'arte e non che non sono *necessarie* per una definizione di questo tipo. E sempre Costello afferma: «il cognitivismo di Danto ha pagato un prezzo troppo alto, suggerendo che una risposta affettiva alla presenza materiale dell'arte potrebbe essere esercitata da un interesse intellettuale verso il suo significato, e perciò diventare superflua per comprendere le opere d'arte»<sup>174</sup>. Ciò che Costello rimprovera a Danto è che rispondere ad un'opera nei termini cognitivi suggeriti dall'idea di interpretazione non è *sufficiente* per considerare artistico un oggetto *x*. Se per definizione un'opera d'arte è un oggetto che incorpora il proprio significato in una forma materiale, allora quella forma non può che avere un effetto sulla nostra percezione del significato che veicola.

---

<sup>173</sup> Cfr. Costello 2007 : 113.

<sup>174</sup> Ivi: 127.

Una più recente critica tutta italiana all'argomento dantiano dell'incorporazione è stata mossa da Pizzo Russo (2008): «per Danto l'identità percettiva è a dimostrazione che il significato è invisibile. Se è invisibile perché chiamarlo incarnato? Si sarebbe mai potuto teorizzare il concetto di anima senza la visibilità di un corpo animato?»<sup>175</sup>. Anche la studiosa sottolinea che, nonostante la centralità teorica ricoperta dall'*embodiment* nel sistema del filosofo, la polemica anti estetica di Danto conduce a teorizzarne l'invisibilità. Ma ci si può davvero accontentare della sola interpretazione? Qual è l'architettura mentale a cui Danto dà credito per formulare la sua teoria cognitiva dell'arte e cosa intende esattamente per cognitivo? Il guardare è così indifferente ai fini della comprensione? Attraverso questi e altri interrogativi e ricordando che la percezione è finalistica e selettiva Pizzo Russo sottolinea che considerare artistico un oggetto significa consegnarlo alla "contemplazione", ovvero farne un oggetto per un'analisi percettiva<sup>176</sup>. La produzione e la fruizione delle arti hanno bisogno quindi di percezione e di pensiero e non solo intelletto, né solo dei sensi, «né tanto meno di un rapporto di dominio dell'uno sugli altri»<sup>177</sup>. Sulla scia di Arnheim e della teoria della Gestalt, Pizzo Russo considera le opere artistiche indiscutibilmente degli oggetti percettivi. Pertanto qualsiasi riflessione filosofica non può rendere conto dell'arte senza un'adeguata teoria della mente, ovvero di una teoria della percezione che tenga in conto la complessità dell'esperienza umana<sup>178</sup>. La studiosa non concepisce una filosofia dell'arte che non sia "Estetica" e poiché quest'ultima non può fare a meno di una teoria della mente adeguata ai suoi soggetti, allora ogni filosofia dell'arte deve esserne inevitabilmente fornita<sup>179</sup>. Le considerazioni di Pizzo Russo fanno riflettere su alcuni dei punti centrali esaminati in questa tesi, pertanto, in corso

---

<sup>175</sup> Pizzo Russo 2008: 104.

<sup>176</sup> Cfr. *ivi*: 105-106.

<sup>177</sup> Cfr. *ivi*: 88.

<sup>178</sup> Cfr. *ivi*: 89.

<sup>179</sup> Cfr. *ivi*: 126.

d'opera, si farà ulteriormente riferimento al suo ragionamento. In particolare sono due le suggestioni che si prenderanno in considerazione: 1. così come Danto la presenta la forma incorporata continua a non *significare*; 2. se non c'è nulla da *vedere* nell'opera d'arte, perché utilizzare questo verbo?

Prima di Costello, Carroll e Pizzo Russo, è ancora Benjamin Tilghman (1984) a criticare la tesi di Danto relativa alla natura teorica dell'arte, sostenendo che anche nei casi in cui questa necessità svolga una funzione chiarificatrice – come nel caso di *Brillo Box* di Warhol – essa si dimostra però completamente irrilevante per render conto del nostro modo di comprendere e apprezzare l'arte. Secondo Tilghman non è sufficiente possedere una teoria affinché qualcosa acquisisca lo *status* di arte perché manca ancora una *reazione*: «Ciò che l'arte richiede non è solo un'interpretazione, ma anche una reazione»<sup>180</sup>. Percepire un'opera d'arte significa percepire le sue proprietà estetiche e reagire a tali proprietà. È la reazione il sintomo che ci permette di riconoscere un oggetto artistico: identificare e apprezzare un'opera sono la stessa cosa: «quando classifichiamo artistico un oggetto dobbiamo avere in mente qualcosa, qualche punto da portare in evidenza, qualche contrasto da rimarcare, qualche lavoro da portare avanti e in assenza di un contesto del genere, *l'arte* non è che una ruota che gira»<sup>181</sup>. In definitiva, se un'opera non riesce a risvegliare in noi nessuna reazione propriamente artistica – per Tilghman si tratta sostanzialmente del *riconoscimento* di qualche qualità precedentemente riconosciuta come artistica – nessuno sforzo teorico potrà convertirla in arte. Insomma, il discorso sull'arte presuppone la consistenza ontologica dell'oggetto che si ha di fronte, pertanto non può esserne alla base.

---

<sup>180</sup> Tilghman 1984: 64.

<sup>181</sup> Ivi: 69.

## 6. DANTO E IL SETTIMO SENSO

«Fino ad ora le parole sono state irrilevanti» scriveva Greenberg nel 1961<sup>182</sup>. E questa frase ben esemplifica il modo di concepire l'arte del critico statunitense. A contare è soltanto l'occhio del critico, al di là della conoscenza storica che questi poteva possedere, una conoscenza quindi, che come tale doveva essere messa tra parentesi. L'occhio per Greenberg è una sorta di sesto senso destinato alla percezione artistica. Per questo doveva essere messo nelle condizioni migliori quando osservava per la prima volta; e per questo considerava "quell'istante", il brevissimo lasso di tempo che intercorre tra la presa visiva e la formulazione del giudizio, assolutamente decisivo per il destino di un'opera. Talvolta il critico suggeriva di tenere gli occhi chiusi e di aprirli soltanto una volta che ci si trovi di fronte all'opera da giudicare. In questo modo era l'opera a *colpire* l'occhio in un istante di pura visione, prima che l'intelletto teorico potesse mettersi in moto<sup>183</sup>. L'obiettivo era infatti quello di impedire che l'occhio si servisse di una qualche teoria per interpretare l'opera. Per chi "ha occhio" quello che conta è soltanto il primo impatto. In questo dato l'eco di Kant che vedeva nell'assenza di regole la chiave per la comprensione dell'attività del genio, è piuttosto evidente. Sono soprattutto due i principi che Greenberg mutua da Kant: il primato dell'esperienza e l'universalità del giudizio di gusto. Quanto al primato dell'esperienza egli era assolutamente convinto non solo del fatto che la miglior dote di un critico fosse il suo occhio, come poc'anzi dimostrato, ma che l'occhio formulasse il giudizio più affidabile solo

---

<sup>182</sup> Greenberg 1961: 20.

<sup>183</sup> Scriveva Wollheim (1987a: 14, traduzione non letterale, corsivo mio): «Negli anni Cinquanta e sessanta, quando Clement Greenberg era capace, davanti ai nostri occhi di fare e disfare le reputazioni e i prezzi delle opere d'arte, era anche in grado di renderle o meno *opere d'arte*? Se ne era capace, come faceva? E se non era capace, chi nella storia della pittura lo era stato più di lui?».

allorquando si sottraeva a qualsiasi teoria. Il giudizio estetico quindi deve essere articolato sulla base dell'esperienza diretta e della sensibilità innata di colui che lo formula. Lo scopo del critico era di dare un giudizio di valore, basandosi sempre sul verdetto dell'occhio trattato come una sorta di sesto senso: il senso del bello in arte.

Proprio qui risiedono le ragioni della presa di distanza di Danto: intanto perché per lui è sempre questione di parole piuttosto che di esperienza ingenua e poi perché, per converso, non è mai questione di giudizi di valore. Anche se quest'ultimo punto necessita di qualche puntualizzazione che al momento si deve posticipare. Se per Greenberg l'esperienza estetica si basa su questa immediatezza, per Danto l'esperienza estetica resta qualcosa di mediato dalla teoria. Quindi il tutto funzionerebbe esattamente al contrario<sup>184</sup>. Il primo ritiene che "l'occhio allenato" sia in grado di distinguere ciò che c'è di *valido* in qualunque tipo di arte, indipendentemente dalla conoscenza specifica delle sue circostanze di produzione nelle tradizioni di appartenenza. Il secondo pensa che la mente allenata possa cogliere il senso dell'opera e quindi possa accedere ad un'esperienza estetica. Danto ritiene che il Modernismo sia giunto al termine proprio quando «il divario tra opera d'arte e semplice oggetto reale, riconosciuto da Greenberg, non si potè più articolare in semplici termini visivi, e divenne improrogabile abbandonare l'estetica formalista a favore dell'estetica del significato»<sup>185</sup>. Se Greenberg colloca l'oggetto artistico al primo posto, Danto vi colloca il significato che quell'oggetto incarna. Ciò significa che qualunque risposta estetica è resa possibile da un atto cognitivo preventivo che certifica la possibilità di mettere in moto le risposte estetiche appropriate. Concependo le opere d'arte come significati incarnati, è evidente che la lettura di quei significati sarà una questione piuttosto complessa.

Si prenda la definizione della definizione dell'arte proposta recentemente da Tiziana Andina: «e opere d'arte sono veicoli semantici e «i veicoli semantici sono metafore complesse, che

---

<sup>184</sup> Cfr. Danto 2007a: 21.

<sup>185</sup> Danto 1997: 78.

“trasportano” dei significati. La loro tipicità sta nel fatto che hanno la peculiarità di indurre una risposta cognitiva ed emotiva nei confronti di ciò che comunicano; inoltre, per essere pienamente quello che sono, le opere necessitano invariabilmente della mia fatica interpretativa»<sup>186</sup>. Sicuramente la comprensione estetica delle opere d’arte può essere molto più vicina a un’azione di tipo intellettuale che non ad un modo di stimolazione sensoriale o alla passione.<sup>187</sup>

Hegel è stato il primo a sottolineare che l’arte è una faccenda intellettuale. Pertanto riflettere sull’arte significa in primo luogo comprendere che in quale misura la riflessione sull’arte appartiene fondamentalmente all’arte stessa. In tal senso le opere d’arte non sono soltanto oggetti della percezione e non riguardano solo la sensibilità, ma anche e in primo luogo l’intelletto. Pertanto la fatica richiesta dall’arte a coloro che ne fanno esperienza è di tipo intellettuale: in qualche modo l’arte deve essere compresa. L’esperienza estetica non sarebbe quindi un’esperienza percettiva, in quanto: «la risposta estetica non sarà provocata direttamente dall’opera d’arte in quanto tale [...] bensì da ciò che l’opera d’arte rivela»<sup>188</sup>.

Il compito della critica è quindi quello di identificare il significato e il modo in cui esso si presenta (vale a dire quanto Danto chiama “incarnazione”). L’arte e la critica sono legati al punto che il commento si dà come componente essenziale dell’arte e l’arte e il commento si pongono insieme come parti dell’essenza della cosa stessa. Arte, critica e storia sono legate in maniera sostanziale. Dunque, per sapere essere dei critici alla maniera di Danto è necessario servirsi delle parole per colmare lo spazio che separa gli oggetti concreti dal mondo dei significati, e ripercorrere i legami che i veicoli semantici intrattengono con i significati a cui l’artista ha scelto di legarli.

---

<sup>186</sup> Andina 2010: 100.

<sup>187</sup> Danto 1986: 65.

<sup>188</sup> Ivi: 61.

In questo la visione di Danto è piuttosto affine a quella di Kosuth. Nel disegno teorico kosuthiano la critica viene annessa all'arte che è pensata al contempo come "pratica e critica". Il significato è qualcosa di storico «non è qualcosa sopra o fuori la storia, bensì parte di un circolo ermeneutico sempre storicamente definito»<sup>189</sup>. In tal senso Kosuth vede l'artista come un modello di antropologo *impegnato* che opera all'interno dello stesso contesto socioculturale dal quale si è evoluto, egli «è totalmente immerso ed ha un impatto sociale. Le sue attività danno corpo alla cultura»<sup>190</sup>. Così Kosuth, nell'assumere il modello dell'artista come antropologo sottolinea il fatto che «arte *significa* prassi»<sup>191</sup>.

Se Kosuth parla da artista, Danto, ovviamente, pur avendo un passato da artista, parla da critico. Egli pensa l'interpretazione come essenza dell'esperienza estetica: trovare un'interpretazione che sia adatta all'opera *x* apre le porte ad un'esperienza di questo tipo che di conseguenza non può che essere, per Danto, qualcosa di eminentemente cognitivo. È proprio questa ferrea convinzione a condurre ad una definizione del suo pensiero come un'*estetica del significato*.

Insomma, oltre a svelare il radicato storicismo di Danto, è proprio la pratica interpretativa dantiana ad evidenziare non solo una complicata relazione concettuale tra interpretazione-storia-teoria-pratica, ma anche il particolare rapporto tra forma e contenuto, vale a dire tra *embodiment* e *aboutness*. Ciò che è interessante è la forte connessione tra *aesthesis* e *cognition*.

Ma se, in base alla definizione dantiana dell'arte, le opere sono dei significati incarnati, allora la materialità dell'opera, le sue qualità formali, dovranno avere una rilevanza e l'interpretazione dovrà tenerne conto in qualche modo. È proprio questo "modo" a fare problema nella teoria di Danto. Da qui la necessità di indagare il rapporto che, nel suo sistema, sussiste tra linguaggio ed opera d'arte, ovvero tra teoria e l'opera nella sua

---

<sup>189</sup> Kosuth 1987: 99.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> Ivi: 64, 67, 68.



materialità, e quindi tra interpretazione e proprietà estetiche. Sarà proprio questa analisi la chiave di volta che permetterà di comprendere il motivo per cui quella di Danto può definirsi un'estetica del significato.

### 6.1 VERSO UN PIACERE AN-ESTETICO

Si è sin qui cercato di restituire per sommi capi il quadro generale entro cui si colloca la teoria di Danto, nonché di fornire una presentazione del sistema dantiano nel suo complesso. Si è visto che la prospettiva del filosofo si delinea a partire da una critica rigorosa dei fondamenti del progetto greenberghiano e formalista in generale, presentando uno schema di ordinamento degli eventi che si articola sui nodi trascurati da quello di Greenberg.

Attraverso il metodo degli indiscernibili Danto dimostra che l'occhio al quale Greenberg aveva affidato tanta parte del proprio lavoro perde di fatto, inesorabilmente, la capacità di discriminare un'opera d'arte quando la incontra. Il filosofo insiste sul fatto che le arti visive si siano trasformate al punto da rendere inapplicabile una pratica critica guidata dall'estetica. Così, se per distinguere un oggetto come arte per Greenberg era necessario quello che chiamava *practiced eye*, per Danto è necessario un "settimo senso"<sup>192</sup>, una sorta di facoltà "oltresensibile" specifica, affinabile, culturalmente e storicamente determinata dal mondo dell'arte, che consente al critico di procedere all'individuazione dell'*aboutness* e dell'*embodiment* dell'opera, permettendogli di procedere ad un'interpretazione che ne colga, per l'appunto, il contenuto attraverso le modalità di incarnazione, giustificandone così l'artisticità. Tutto

---

<sup>192</sup> Cfr. Danto 1996: 110.

questo nell'ottica di un esternismo percettivo fondato su una concezione modulare della percezione.

Ora, dal momento che il settimo senso di cui parla Danto non è altro che l'azione ermeneutica del critico, e che l'interpretazione viene considerata costitutiva di un'opera d'arte con la conseguente sospensione, seppur momentanea, dei sensi, allora la teoria diventa qualcosa di imprescindibile non solo per l'esistenza stessa dell'arte, ma anche per una reazione propriamente *estetica*. Il punto è che si può rispondere emotivamente ed esteticamente ad un oggetto solo se preventivamente riconosciuto come finzionale; si tratta dunque di una risposta che è sempre subordinata a una presa d'atto d'ordine cognitivo.

Da parte sua Danto prende in considerazione la possibilità di ammettere un "senso estetico", ma oscilla tra due modi di concepire un "senso" di questo tipo. Da un lato, lo paragona più al *sense of humour* o a un senso erotico che a uno dei cinque sensi, permeabile ai concetti e alle credenze e suscettibile di educazione e affinamento. Dall'altro, come si è visto, Danto lo assimila ad un modello percettivo modulare, vale a dire impermeabile a concetti e credenze. Ora, pur ammettendo l'esistenza di un senso estetico, capace di cogliere proprietà estetiche come la bellezza, la delicatezza, l'eleganza etc. esso sarebbe applicabile ad ogni sfera, naturale o artificiale, e dunque non sarebbe specifico dell'arte e non avrebbe nulla di speciale da dire sull'arte. Pertanto, prima e indipendentemente da ogni considerazione estetica è la filosofia dell'arte a dover fornire una definizione delle opere d'arte, è necessaria una definizione di arte per poter identificare i tipi di risposte estetiche appropriate alle opere<sup>193</sup>: un'eventuale considerazione estetica deve quindi essere sempre preceduta da un'identificazione artistica che si basi su caratteristiche non estetiche. È evidente che, a fare problema nella concezione dantiana è l'insistenza esorcizzante sul valore cognitivo dell'arte in contrasto con il valore estetico, che sarebbe invece qualcosa di trascurabile, isolato e poco informativo. Proprio come la *bellezza*, che a questo punto non si può non introdurre in questa trattazione.

---

<sup>193</sup> Danto 1981: 32.

## 7. IL SENSO DELLA BELLEZZA

Tra l'arte del Novecento e la bellezza si è verificato un divario evidente: non solo gli artisti hanno smesso di rappresentare oggetti belli, ma sembrano fare esattamente l'operazione opposta, come già ha sottolineato polemicamente proprio Marcel Duchamp nel primo decennio del secolo. Danto porta in evidenza lo scarto che c'è stato tra l'arte e la bellezza nel secondo corso quando parla delle Avanguardie intrattabili. Pertanto quando afferma: «la bellezza è davvero ovvia come il blu: uno non deve compiere un lavoro per vederla quando c'è»<sup>194</sup>, si sta riferendo al tipo di bellezza vincolata alla sensibilità, vale a dire alla bellezza estetica che, secondo il filosofo, non ha nulla a che fare con la bellezza artistica<sup>195</sup>. Per tramite dei sensi si conosce dunque la bellezza estetica – quel tratto che per Danto è universale e che tutti possono cogliere, in qualsivoglia momento storico – la bellezza artistica, invece, richiede «discernimento e intelligenza critica». Insomma, l'arte, così come la bellezza artistica, è altra cosa rispetto all'estetica e, per essere compresa appieno, ha bisogno del soccorso e dell'impegno dell'intelletto<sup>196</sup>.

Hegel è stato il primo a intuire e a esplicitare la differenza che passa tra l'estetica e la filosofia dell'arte. Nella sua lettura l'estetica è la scienza che concerne “sensazione e sentimento” e riguarda l'arte solo allorquando gli artefatti sono considerati in riferimento ai sentimenti che producono nei fruitori, si tratti di piacere, paura, ammirazione, pietà, sconcerto e quant'altro. In buona sostanza, diversamente da Kant, in Hegel troviamo la tesi secondo cui la bellezza

---

<sup>194</sup> Danto 2003: 89.

<sup>195</sup> Una distinzione che il filosofo americano aveva già anticipato in *Oltre il Brillo Box*, avvalendosi delle riflessioni di Hume, si veda Danto 1992: 94 e ss.

<sup>196</sup> Danto 2003: 112.

esibita dalle opere d'arte è di un tipo superiore rispetto a quella esibita dalla natura. Questo accade proprio perché la bellezza artistica è un prodotto dell'intelletto umano.

Ne *L'Abuso della bellezza* (2003) Danto ha voluto in parte dar credito alla scoperta di Austin secondo la quale l'estetica sarebbe più ampia di ciò che tradizionalmente si è pensato, domandandosi pertanto se non esista forse una *terza* condizione necessaria della definizione, cioè che un'opera d'arte, per essere tale, deve possedere una *qualche* qualità estetica<sup>197</sup>. E sebbene chiuda il libro con una nota scettica riguardo al fatto che l'arte abbia effettivamente bisogno di una qualità estetica, suggerisce una distinzione che vale la pena sottolineare, vale a dire la differenza tra bellezza *interna* ed *esterna*, ossia, generalizzando, fra un *x interno* e un *x esterno*, «dove x sta per qualsiasi predicato estetico appropriato»<sup>198</sup>.

Volendo mostrare il modo in cui la bellezza, quando è presente, può essere o meno una caratteristica significativa dell'opera d'arte, Danto propone questo tipo di distinzione: la bellezza è *interna* all'opera quando è *internamente* vincolata al significato dell'arte, ovvero al suo contenuto intenzionale, quando cioè si vuole mostrare una «modalità in cui il sentimento è connesso con il pensiero che anima le opere d'arte»<sup>199</sup>; è invece *esterna* quando non fa parte del significato dell'opera, ed è solo un suo carattere contingente. Insomma, l'estetica può essere rilevante e può essere trattata all'interno di una filosofia dell'arte solo se è uno degli elementi che contribuiscono al significato di un'opera, pertanto è necessario considerare, di volta, in volta, ogni singolo caso con cui si ha a che fare<sup>200</sup>.

Il bello di un'opera d'arte è interno quando contribuisce al significato dell'opera. Pertanto se il bello non è interno ad un'opera d'arte, esso è, strettamente parlando “senza senso” il che

---

<sup>197</sup> Cfr. Danto 2007 a: 23.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Danto 2003: 102.

<sup>200</sup> Cfr. Danto 2003: 36.

significa in termini kantiani «bello libero», mera decorazione, e in termini dantiani “senza significato”, vale a dire che non contribuisce al significato di quell’opera.

Di recente Danto afferma che ciò che mancava nella sua proto-definizione “x è un’opera d’arte se include un significato” era un riferimento alla bellezza<sup>201</sup>. Ma dal momento che la bellezza non appartiene (più) né all’essenza, né alla definizione dell’arte<sup>202</sup>, la domanda filosofica che Danto si pone è: qual è il legame appropriato tra arte e bellezza? Che non è altro che un modo (poco) celato di chiedersi: qual è il legame appropriato tra arte e qualità estetiche?

Sebbene Danto abbia definito l’arte come significato incarnato e quindi, hegelianamente, come rappresentazione sensibile di un contenuto concettuale, e benché sia pronto ad ammettere che l’arte usa mezzi sensoriali per trasmettere i suoi contenuti<sup>203</sup>, egli non cede ad alcuna generalizzazione e quindi precisa che le qualità estetiche di un’opera non coincidono affatto con quelle artistiche, a meno che non ci sia una relazione interna tra le prime e le seconde.

Questo vuol dire che non sempre la bellezza dell’oggetto coincide con la bellezza dell’*opera*: «dobbiamo identificare il significato dell’opera come dato dal pensiero, per capire se l’opera è bella»<sup>204</sup>. Come si è già detto sulla scia di Hegel Danto afferma che l’arte è un prodotto *intellettuale*, e quindi che anche l’eventuale bellezza dell’oggetto deve esprimere il “pensiero” che incarna. Dire che nella bellezza naturale la bellezza è esterna al pensiero, mentre nell’arte la bellezza è interna all’opera<sup>205</sup>, significa sottoscrivere una forte cesura tra qualità estetiche (formali/sensoriali) e quelle artistiche. Innanzitutto c’è da dire che Danto distingue tra

---

<sup>201</sup> Cfr. *ivi*: 47-48.

<sup>202</sup> Cfr. *ivi*: 77-79.

<sup>203</sup> Cfr. *ivi*: 83.

<sup>204</sup> *Ivi*: 113.

<sup>205</sup> Cfr. *ivi*: 119.

proprietà semantiche e proprietà pragmatiche: le prime riguardano il contenuto della rappresentazione, le seconde la “forma della rappresentazione.” Se le immagini sono state tipicamente pensate in termini semantici, con riferimento a ciò di cui sono immagini, il pragmatismo invece porterebbe l’attenzione a ciò che l’immagine è volta a far *percepire* ai suoi spettatori. Le proprietà pragmatiche servono cioè a rendere incline il pubblico a provare sentimenti di un tipo o di un altro verso ciò che l’opera d’arte rappresenta. L’“abbellimento” per Danto è quindi chiaramente pragmatico e retorico: intende far sì che gli spettatori siano più attratti da qualcosa rispetto a quanto lo sarebbero senza l’apporto delle qualità “abbellenti”. E se la funzione pragmatica della bellezza è di ispirare amore verso ciò che un’opera d’arte mostra, quella del sublime potrebbe essere di ispirare reverenza, quella del disgusto ispirare repulsione, della comicità ispirare disprezzo o della libidine di invitare a sentimenti erotici: «in un certo senso le proprietà pragmatiche corrispondono a ciò che Gottlob Frege definisce “colore” (*Farbung*) nella sua teoria del senso»<sup>206</sup>. È in virtù della loro capacità di orientare lo spettatore verso un certo contenuto che Danto definisce le proprietà estetiche come *inflector*: «qualcosa è un’opera d’arte solo se “flessa” al fine di provocare una reazione verso il suo contenuto»<sup>207</sup>.

Le qualità estetiche (e *in primis* la bellezza) non sono quindi che un ingrediente e un gradiente del contenuto dell’opera<sup>208</sup>. Ma la risposta estetica alle opere d’arte presuppone un processo cognitivo (che le mere cose non richiedono) ovvero un’interpretazione<sup>209</sup>. Si tratta dunque di «identificare il significato dell’opera come dato dal pensiero, per capire se l’opera è bella. [...] sono le nostre facoltà intellettive che identificano il pensiero tramite il quale l’oggetto deve essere interpretato. E le nostre facoltà intellettive ci indirizzano verso le sue qualità sensibili

---

<sup>206</sup> Ivi: 18.

<sup>207</sup> Ivi: 139.

<sup>208</sup> Cfr. ivi: 131.

<sup>209</sup> Cfr. ivi: 137.

che sono in rapporto con la sua interpretazione. [...] La bellezza, a patto che ci sia, contribuisce o no al *significato* dell'opera?»<sup>210</sup>. Si tratta quindi di capire se l'*estetica* (tradizionalmente intesa come teoria della conoscenza sensibile) ha un *significato* per l'opera. Per fare questo è necessario un processo cognitivo che parta dal pensiero dell'autore per poter identificare il significato dell'opera, proceda attraverso l'interpretazione per comprendere in che modo l'autore ha voluto rappresentare tale significato, e giunga infine all'individuazione delle qualità estetiche che sono interne all'opera: «la distinzione tra bellezza interna e bellezza esterna è un importante corollario dell'estetica del significato che io difendo» (Danto 2007b: 9). Pertanto l'arte richiede sempre una spiegazione per essere apprezzata per «riconoscere il modo in cui l'arte può, anzi deve, essere razionale e sensibile allo stesso tempo» per determinare quindi come le sue proprietà sensibili siano connesse al suo contenuto razionale. È questo l'obiettivo principale del critico<sup>211</sup>. Ed è qui che l'estetica del significato conduce.

«L'estetica rimane per Danto la riserva di una risposta sensoriale non-cognitiva a stimoli visivi (primariamente, ma non esclusivamente, quello della bellezza) opposta, per esempio, a una risposta irriducibilmente cognitivo-affettiva di come un'opera come significato incorporato, vale a dire, nella sua interezza, impiega facoltà visive dell'osservatore in maniera intrinsecamente stimolante»<sup>212</sup>. La ricostruzione di Costello pone al centro dell'attenzione un'idea con la quale Danto effettivamente flirta lungo tutto il suo libro, quella cioè che le *pragmatic qualities* di un'opera d'arte, quelle proprietà che alla fine Danto propone di chiamare *inflectors* e che alla fine possono costituire la dimensione estetica di un'opera d'arte, anzi la dimensione estetica essenziale dell'arte. In breve Danto sembra ridisegnare il profilo concettuale di quelle qualità pragmatiche che modulano il significato di un'opera definendole

---

<sup>210</sup> Ivi: 113.

<sup>211</sup> Cfr. ivi: 112.

<sup>212</sup> Costello 2007a: 126.

qualità estetiche. Ma ciò che impedisce a Danto di chiudere con naturalezza il cerchio delle sue stesse riflessioni è la visione dell'estetica come irriducibilmente non-cognitiva: l'estetica per avere un'applicazione reale deve essere cognitiva, deve apportare cioè informazioni utili sull'oggetto in questione. A questo punto forse sarebbe più opportuno parlare di teoria o di critica piuttosto che di estetica. Ma se Danto si esprime utilizzando questo termine, c'è più di un motivo valido, e a questo punto dell'analisi è opportuno portare in evidenza tali motivazioni, specialmente in virtù di una recente affermazione di Danto in cui rivela: «Confesso che la mia concezione di bellezza è una concezione percettiva»<sup>213</sup> e inoltre:

La mia esperienza con la *Brillo Box* dimostra che l'estetica delle opere d'arte è importante quando analizziamo il motivo per cui ci piacciono, anche se questa dinamica non è molto diversa dal modo in cui l'estetica funziona nelle nostre scelte quotidiane [...] Senza dubbio esiste una psicologia dell'estetica quotidiana da elaborare, se ci fossero quelle che potremmo chiamare leggi della preferenza estetica; sarebbe un grandissimo vantaggio sapere cosa sono.<sup>214</sup>

È evidente a questo punto la necessità di un chiarimento della concezione *estetica* del filosofo, per far questo occorre però analizzare seppur brevemente le diverse posizioni estetiche che si sono profilate in ambito analitico.

---

<sup>213</sup> Danto 2007b: 3.

<sup>214</sup> Danto 2003: 29.





## CAPITOLO 3

### PER UN'ESTETICA COGNITIVA

Non creare l'arte, bensì conoscere scientificamente che cosa sia l'arte

(Hegel, 1835-38, trad. it. vol. I, p. 16)

#### 1. IDEE ESTETICHE

Pare evidente che la storia dell'arte contemporanea esiga un criterio di riconoscimento che non sia esclusivamente estetico. Questo perché, è bene ribadirlo, le opere non presentano più alcuna proprietà formale, alcuna “forma significante” che permetta di identificarle come oggetti appartenenti alla categoria arte. Esse non possono più essere riconosciute solo attraverso l'osservazione e la “pura visibilità” non è più in grado di fornire alcuna informazione utile alla “candidatura” di opere, come ad esempio i *ready made* nel mondo dell'arte, dal momento che sono percettivamente indistinguibili dagli omologhi ordinari. Si potrebbe dire che, come l'uomo di Musil, essa sia un'arte *senza qualità* e quindi necessiti di definizioni e teorie che la giustifichino.

All'interno dell'urgenza di una nuova definizione dell'arte, si inaugura il dibattito sul valore delle qualità estetiche nella formulazione di una tale definizione. Il mondo dell'arte si trova a dover dare una risposta alla domanda: le considerazioni di carattere estetico appartengono oppure no alla definizione dell'arte?

Si è appena visto che l'estetica non avrebbe nulla di specifico da dire sull'arte, e non soltanto perché si rivela inadatta a spiegare i cambiamenti dell'arte, ma prima di tutto perché ne presuppone la nozione, è per questo che non possiamo appellarci a considerazioni estetiche per ricavare la nostra definizione di arte<sup>215</sup>.

Stando così le cose le teorie estetiche entrerebbero in conflitto con le domande a cui dovrebbero rispondere, diventa quindi ancora più interessante notare come «l'estetica giocasse un ruolo secondario in quella ricerca collettiva, come del resto un ruolo secondario avevano le qualità estetiche nelle produzione artistica avanzata e nella critica del mondo dell'arte sempre più globalizzato»<sup>216</sup>. Insomma, lo si è già detto, quando l'arte raggiunge l'età adulta, hegelianamente parlando, la dimensione visiva scivola in secondo piano diventando irrilevante per l'essenza dell'arte: qualunque cosa essa sia, non è più fatta per essere anzitutto guardata, forse scrutata, ma non soltanto guardata<sup>217</sup>.

Tuttavia, alla domanda se le qualità estetiche sopravvivono nell'epoca post-storica, il filosofo risponde “sì e no”. Con la fine del Modernismo negli anni Sessanta, l'estetica non diventa del tutto irrilevante, a scomparire è quel tipo di qualità estetica presupposta nella concezione di Kant-Greenberg, che fa posto a ciò che Danto considera un pluralismo delle modalità estetiche<sup>218</sup>. Notoriamente, per il Kant della terza *Critica* così come è giunto ed è stato

---

<sup>215</sup> Cfr. Danto 1981: 32.

<sup>216</sup> Danto 2007 a 23.

<sup>217</sup> Cfr. Danto 1997: 17.

<sup>218</sup> «Con la qualifica “kantiana” intendo l'espressione di quella concezione secondo la quale l'eccellenza artistica è tutt'uno con l'eccellenza estetica, che a sua volta è intesa come un piacere

riformulato nella ricezione greenberghiana, la forma è un fine in sé e il piacere non deriva dalla percezione di essa in quanto rappresentazione (cioè in quanto rimando a qualcosa d'altro rispetto alla pura essenza formale), ma dalla sua contemplazione "pura". Ne consegue che il gusto consiste nella facoltà di giudicare un oggetto attraverso il piacere derivato esclusivamente dalla sua forma<sup>219</sup>. La teoria di Danto si costituisce in maniera diametralmente opposta a questa di Kant, o, più precisamente, alla sua versione in Greenberg. Anzitutto perchè un'estetica classica che considera la bellezza come un misto di piacere, disinteresse, contemplazione e universalità ha scarsa applicazione nell'ambito dell'arte contemporanea<sup>220</sup>. Ma soprattutto Danto non considera la forma come un fine in sé: in virtù della proprietà dell'*aboutness* l'opera è sempre rappresentazionale, essa rimanda cioè sempre a qualcosa d'altro rispetto alla sua mera forma<sup>221</sup>. In tal modo la nostra contemplazione non sarà mai pura, ma al contrario essa sarà rigorosamente concettuale e determinata da un'inferenza cognitiva e storicamente e culturalmente data. In tal senso per Danto l'estetica come approccio filosofico all'arte dovrebbe concentrarsi principalmente su ciò che un'opera significa, o esprime, o trasmette piuttosto che sull'apparenza e sul suo aspetto formale. Egli sostiene che soffermarsi soltanto sull'aspetto estetico dell'arte significa mancare certe proprietà importanti dell'arte stessa.

---

distinto da quello della gratificazione sensibile ed è vista in stretta connessione con un ideale di contemplazione disinteressata» (Danto 2007a: 19).

<sup>219</sup> Sono due le tesi di Kant che supportano la teoria critica di Greenberg: l'argomento kantiano secondo il quale i giudizi sul bello non sono giudizi di tipo concettuale e il fatto che tali giudizi sono validi universalmente nel senso che non sono in alcun modo semplicemente dei giudizi individuali (cfr. Danto 2007 a: 21).

<sup>220</sup> Cfr. Danto 2007a: 15.

<sup>221</sup> «Nel cercare di distinguere le opere d'arte da ciò che chiamo "semplici cose reali", usavo come principio di differenziazione la *referenzialità*. È condizione necessaria che un'opera d'arte riguardi qualcosa» (Danto 2003: 84).

Ma definendo l'arte come significato incorporato il filosofo traccia un parallelo tra tale concetto e la nozione kantiana di idee estetiche. L'opera diventa così una "presentazione estetica delle idee" il che renderebbe evidente come le qualità estetiche possano contribuire al significato del lavoro che le incorpora, dimostrando il modo in cui l'estetica possa adattarsi perfettamente al concetto di arte, sia essa l'arte tradizionale o quella contemporanea:

secondo me le idee estetiche si sono trovate fuori dalla teoria estetica finché non sono emerse come significati incorporati in un mondo dell'arte molto diverso da quello che Kant avrebbe potuto immaginare. Se ho ragione, l'estetica ha davvero cercato in un deserto fino a quando il carattere antiestetico dell'arte contemporanea non l'ha di nuovo rimessa sulla strada.<sup>222</sup>

Danto ritiene che ad essere sbalorditivo in Kant è il fatto di essersi imbattuto in qualcosa che è allo stesso tempo intellettuale e sensibile, dal momento che attraverso i sensi cogliamo un *significato* piuttosto che più semplicemente un colore un gusto, o un suono<sup>223</sup>. Dunque l'idea estetica è semplicemente quella di un significato dato attraverso un altro, come nell'ironia o nella metafora<sup>224</sup>.

È stato Costello a intuire come il concetto kantiano rispetti quasi la stessa logica della teoria dantiana delle opere d'arte come significati incarnati. Dunque Danto ammette: "un'idea estetica è un'idea che è stata incorporata in modo sensibile, se qualifichiamo "estetico" nel senso usato da Baumgarten, cioè per indicare la sfera della sensibilità"<sup>225</sup>.

Definendo l'arte come «significato incarnato» è Danto stesso a tracciare un parallelo tra questo suo concetto e la nozione kantiana di «idee estetiche», mostrando come "insieme, esse determinino il modo in cui l'estetica possa adattarsi perfettamente al concetto di arte, sia essa

---

<sup>222</sup> Danto 2007a: 15 in nota.

<sup>223</sup> Cfr. *ivi*: 26.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Danto 2007a: 26.

l'arte tradizionale o quella contemporanea"<sup>226</sup>. Questa affermazione, insieme alla seguente: "secondo me le idee estetiche si sono trovate fuori dalla teoria estetica finché non sono emerse come significati incorporati in un mondo dell'arte molto diverso da quello che Kant avrebbe potuto immaginare"<sup>227</sup>.

È così che la risposta di Danto alla domanda se le qualità estetiche sopravvivono nell'epoca post-storica sarà affermativa se si pensa al modo in cui differenti qualità di questo tipo sono interne al significato delle opere d'arte<sup>228</sup>. Spetta quindi al critico discernere le qualità giuste di una determinata opera, e di conseguenza alla filosofia dell'arte fornire una definizione delle opere d'arte indipendentemente da ogni considerazione estetica: «estetica e critica potranno ricominciare a camminare insieme, solo se l'estetica maturerà come disciplina alla luce dei cambiamenti imposti alla critica d'arte dalla rivoluzione degli anni Sessanta»<sup>229</sup>. Come si vedrà questa forte connessione tra *aesthesis* e *cognition* sottolinea che «il legame tra arte ed estetica dipende dalla contingenza storica e non appartiene all'essenza dell'arte»<sup>230</sup>.

Se infatti fosse il contrario, se quindi le qualità estetiche fossero parte integrante dell'essenza artistica e quindi di una definizione dell'arte, allora la logica del giudizio estetico dipenderebbe dal rintracciare una forza normativa, o almeno motivazionale, nelle proprietà che il giudizio assegna all'oggetto a cui si riferisce. Donde, tradizionalmente, derivano due posizioni: 1. se il gusto è libero di muoversi a seconda delle imperscrutabili inclinazioni personali, allora le proprietà estetiche saranno prive di qualsiasi forza vincolante intersoggettiva e nessuna logica del giudizio potrà farsi valere; 2. se invece si ritiene che l'esercizio del gusto non possa variare a piacere in qualsiasi circostanza, ci si dovrà impegnare

---

<sup>226</sup> Ivi: 15-16.

<sup>227</sup> Ivi: 15.

<sup>228</sup> Cfr. D. 2007: 24-25.

<sup>229</sup> Danto 1997: 94.

<sup>230</sup> Ivi: 24.

a delineare una qualche logica del giudizio estetico, mostrando dove risieda la stringenza intersoggettiva delle proprietà estetiche<sup>231</sup>.

Dal momento che Danto non considera il pregio estetico una chiave di lettura dell'arte dopo la fine dell'arte, sottoscriverebbe una teoria generale della qualità che consideri il valore estetico non come tratto sostanziale, bensì come caso particolare<sup>232</sup>. Quindi non è che l'estetica sia irrilevante per l'arte, ma affinché possa avere un qualche rilievo è necessario che la relazione tra l'opera d'arte e la sua controparte materiale sia colta nel modo giusto.

E così, se la relazione tra opera e qualità estetica è *interna* all'opera stessa allora avremmo a che fare con delle qualità estetiche che sono anche artistiche, mentre se il rapporto è *esterno* all'opera, allora le qualità saranno estetiche, ma non avranno alcuna rilevanza per il significato dell'opera. Come si è visto Danto formula con il concetto di proprietà estetica interna o esterna all'opera attraverso l'analisi del concetto di bellezza. Pertanto, quando le qualità estetiche non sono incidentali, quando sono interne al significato dell'opera, esse sono degli *inflector*, e il loro ruolo è quello di illustrare il modo in cui i sentimenti sono connessi con il pensiero che dà vita all'opera. In questo caso noi possiamo apprezzare la forma, l'aspetto sensibile dell'opera, e quindi le sue qualità estetiche. Ma possiamo farlo solo dopo aver compreso il significato dell'opera. È il significato, infatti che può attivare una risposta estetica all'opera: in tal senso possiamo parlare di un'estetica del significato, che è un'estetica cognitiva.

Molti filosofi parlano del significato di un'opera d'arte e di bellezza o di natura estetica dell'opera come se fossero due cose separate. Danto mostra che spesso il significato dell'opera viene espresso da o veicolato dalle sue qualità estetiche, specialmente dalla sua bellezza. Questa idea di una "bellezza interna" deve essere distinta dal tipo di bellezza che può essere accidentale o superficiale come una caratteristica dell'opera.

---

<sup>231</sup> Si veda D'Angelo 2008, in part. 73 e ssg.

<sup>232</sup> Cfr. Danto 1997: 96.

Insomma, se ad attivare le qualità estetiche sono i nostri sensi, ad attivare quelle artistiche è il nostro intelletto e se c'è un legame tra le due qualità esso deve essere giustificato intellettualmente. È noto che per Danto le *Elegies for the Spanish Republic* di Robert Motherwell e il *Vietnam Veteran's Memorial* di Maya Lin costituiscono i paradigmi che gli permettono di immaginare la giusta collocazione della bellezza nella filosofia dell'arte: «le *Elegie* di Motherwell erano artisticamente eccellenti non solo perché erano belle, ma anche perché il loro essere belle era artisticamente giusto. Con questo intendo dire che nel momento in cui ne afferrai il *pensiero*, ho capito che la bellezza estetica era intrinseca al loro significato»<sup>233</sup>. È dunque la bellezza artistica a legittimare quella estetica.

E se la bellezza è vista come un flessore in arte, allora il meraviglioso pensiero di Hegel “la bellezza artistica è nata dallo spirito ed è rinata” assume un senso completo.

Pare evidente che quello che Danto chiama pragmatismo è molto simile alla retorica. Infatti, il filosofo afferma che se, ontologicamente parlando, l'estetica non è essenziale per l'arte, retoricamente è qualcosa di centrale<sup>234</sup>. L'efficacia di un'opera d'arte è ovviamente legata al modo in cui l'oggetto viene presentato<sup>235</sup>. Proprio come nelle metafore che chiamano il fruitore a condividere l'identificazione suggerita per mezzo di quella forma particolare in cui il contenuto viene rappresentato. Ed è in virtù del riferimento a una rappresentazione e ad una sua qualificazione che Danto riscontra nella metafora le stesse caratteristiche degli enunciati intensionali: un enunciato è estensionale se la sua verità resterà invariata a prescindere che si utilizzi un termine piuttosto che il suo sinonimo, un enunciato *non* estensionale è invece quello in cui la scelta del termine impiegato fa la differenza.

---

<sup>233</sup> Ivi: 128.

<sup>234</sup> Cfr. Danto 2005: 30-33, dove la funzione della retorica è di «far sì che il pubblico di una dissertazione assuma un certo atteggiamento verso il soggetto di quel discorso: fare in modo che il soggetto venga visto sotto una certa luce» (Danto 1981: 165).

<sup>235</sup> Cfr. Danto 1981: ed. or. 189.



Analogamente: un'immagine metaforica è non intensionale quando la scelta della forma impiegata per una rappresentazione non è sostituibile con un'altra, pena la perdita della sua efficacia.

Pertanto anche nel caso delle opere metaforiche le proprietà estetiche sono *inflector*: se nell'ultima delle quattro immagini della rappresentazione della metamorfosi del volto del re Luigi Filippo come pera, ad opera di Philipon<sup>236</sup> vediamo finalmente la pera nel volto di Luigi, questo è possibile in virtù della forma della pera larga in basso e stretta verso l'alto, che suggerisce guance paffute e un cervello minuscolo, vale a dire una personalità stupida e golosa. La stessa conformazione fisica connoterebbe quindi la sfortunata congiunzione di attributi negativi che Philipon mette abilmente in risalto nel broncio di Luigi.

Questo per ribadire la priorità dantiana: capire l'opera per poi capire in cosa eccelle; perché se le qualità estetiche possono essere riconosciute attraverso i sensi, quelle artistiche richiedono discernimento ed intelligenza critica<sup>237</sup>.

Resta però da chiarire cos'è esattamente la qualità artistica quando *non è* estetica. Ma per inquadrare meglio il punto di vista di Danto è opportuno inquadrare la sua posizione in relazione ad alcune delle principali concezioni delle proprietà estetiche attraverso una panoramica dei modi di esistenza di tali proprietà in rapporto alle qualità fisico fenomeniche o *gestaltiche*.

## 2. IN PRINCIPIO C'ERA BAUMGARTEN

---

<sup>236</sup> Cfr. Danto 1992: 73-88.

<sup>237</sup> Cfr. Danto 2003: 109.

Nella sua accezione moderna il termine *estetico* risale a Baumgarten che intorno alla metà del Settecento definiva l'estetica come «la scienza di come le cose sono conosciute tramite i sensi». Nel pensiero moderno e contemporaneo *estetica* ha un significato più specifico di quello relativo alla percezione sensibile in generale. I filosofi del gusto del XVIII secolo, e in modo particolare Shaftesbury, Hutcheson e Burke contribuirono alla formazione di questo significato enfatizzando una modalità di percezione sensibile caratterizzata da un piacere fine a se stesso, aprendo così la strada alla concezione kantiana della percezione estetica come percezione *disinteressata*, obiettiva, distanziata, incentrata sulla forma (non allontanandosi dunque dall'idea kantiana di giudizio estetico come giudizio relativo all'apparenza).

In ambito analitico è ad Urmson (1957) che dà inizio alla discussione del concetto di estetico. Secondo Urmson un giudizio si può considerare estetico solo se fondato sul modo in cui un oggetto in generale si presenta ai nostri sensi. La nozione chiave è quella di *esperienza estetica* così come delineata da Beardsley (1958, 1981).

## 2.1 CONTRO IL FORMALISMO

Si è visto che, sostenendo l'impossibilità di dar conto dell'identità artistica di un'opera facendo appello alla sua dimensione estetica, Danto si allontana dalla tradizione formalista ponendo un interrogativo assolutamente antitetico rispetto a tale tradizione: l'estetica ha a che fare oppure no con l'arte? Si tratta di un cambiamento rivoluzionario, dato che fin dalle origini appariva evidente che il piacere estetico fosse il fine principale dell'arte<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> Cfr. *Ibidem*.

A costituire l'impalcatura del Formalismo "classico" – oltre che l'orizzonte epistemico principale della riflessione sull'arte, finché il suo ordinamento non è stato radicalmente messo in discussione dalla comparsa del *ready made* – è l'impostazione greenberghiana, la quale a sua volta si iscrive in una tradizione filosofica che si definisce comunemente "funzionalismo estetico". I margini della prospettiva sono descritti nella limpida definizione messa a punto da Stephen Davies: (x) è un'opera d'arte se è concepito per procurare un'esperienza estetica di grandezza significativa ad un osservatore che contempi (x) in sé, senza ulteriori fini, sulla base esclusiva delle sue proprietà estetiche (cioè formali), posto che l'osservatore si trovi in un'adeguata disposizione mentale <sup>239</sup>. In estrema sintesi il funzionalismo estetico prevede che quando si è in presenza di un'opera d'arte essa venga riconosciuta come tale attraverso una risposta sensoria immediata e non inferenziale, senza che sia necessario alcun riferimento a fattori extra-fenomenici come una teoria dell'arte, oppure la critica e la storia dell'arte.

Nel corso del Novecento la posizione formalista è stata sostenuta in ambito anglosassone da Roger Fry e Clive Bell – le cui teorie costituiscono le colonne portanti del Formalismo pre-Greenberg – ma è senz'altro Monroe Beardsley a ridefinire in modo più sofisticato l'assetto complessivo del cosiddetto Funzionalismo Estetico.

L'esplorazione del formalismo anglosassone prende avvio dal seminale contributo intitolato *An Essay in Aesthetics* (1909), in cui Fry espone alcuni dei nodi concettuali che confluiranno in buona parte nel pensiero formalista *tout court*. Pittore e critico d'arte, Fry concepisce una "critica scientifica" la cui finalità consiste nel delineare le condizioni di possibilità per una percezione estetica pura. Almeno in parte, la sua riflessione è sollecitata dal tentativo di creare una cornice di legittimazione per i fenomeni artistici confluenti nell'alveo del Postimpressionismo. Con lo scopo di formulare una definizione più elastica (che prepari il campo per il riconoscimento e il consenso di ricerche visive più avanzate all'inizio del XX

---

<sup>239</sup> Cfr. Davies 2006: 36-38, 52-53, 59-68.

secolo) Fry si allontana dall'estetica romantica e soprattutto dalla teoria dell'arte come imitazione, mettendo in discussione il concetto tradizionale di "valore" attraverso un complesso schema argomentativo. Prendendo le mosse da un'analisi dei processi creativi, egli ridisegna le categorie della relazione estetica con le opere e quindi l'attività critica nel suo complesso. Il punto di partenza di questo progetto ambizioso è segnato dalla distinzione tra esperienza ordinaria e "vita immaginativa". Quest'ultima è la facoltà che permette di *immaginare* le emozioni, di sperimentarle cioè "indirettamente", con il distacco necessario a far cogliere aspetti della realtà "inosservabili" se vi si rimane in qualche misura coinvolti sotto l'aspetto emotivo. Per mezzo della vita immaginativa l'artista riuscirebbe ad adottare una "visione pura" nei confronti delle cose, un tipo di attenzione *disinteressata*, ovvero non determinata dal rapporto pragmatico con il mondo<sup>240</sup>. Ciò consente di astrarre gli oggetti dalla loro funzione e quindi di isolarne la forma a prescindere da qualsiasi scopo rispetto ad esse. In questo senso la forma costituirebbe la materializzazione sensibile dell'emozione provata attraverso l'esercizio della vita immaginativa. Lo spettatore pertanto, se dotato della giusta sensibilità, percepisce l'esito di una percezione "pura", provando a sua volta un'emozione simile a quella che ha dato inizio al lavoro dell'artista. In sostanza la forma, quale deposito ed espressione di emozioni pure, acquisisce un posto sempre più centrale nel sistema messo in piedi da Fry.

Elaborando le tesi di Fry tra il 1909 e il 1914, Bell sviluppa un modello teorico che rappresenta un'interessante snodo nella tradizione dell'empirismo. L'opera di riferimento è *Art* (1914) in cui l'autore formula una vera e propria ontologia dell'arte a carattere essenzialistico. L'arte sarebbe per Bell una "forma significativa" e, in quanto tale, darebbe origine ad un'emozione estetica, ovvero quell'esperienza trascendentale, provata da tutti gli spettatori sensibili, che permetterebbe di afferrare la realtà ultima delle cose per come essa si

---

<sup>240</sup> Cfr. Fry 1909: 55-56.

rivela nella forma<sup>241</sup>. Considerando irrilevanti tanto il contesto (che non permetterebbe di comprendere l'arte come tale, ma solo il suo sfondo socio-culturale), quanto le intenzioni dell'autore (non sensibilmente percepibili) e gli elementi rappresentativi (non necessari per la forma significante; un'opera infatti, potrebbe suscitare un'emozione estetica anche se fosse astratta), e concentrandosi esclusivamente sugli aspetti visivi delle opere, la teoria di Bell fa totale affidamento sull'occhio per riconoscere ciò che è arte, rivelandosi profondamente avversa all'arte germogliata sul terreno fecondato da Duchamp.

Una delle prime opere che tenta di sistematizzare la riflessione estetica nell'ambito del pensiero analitico è *Aesthetics* di Beardsley: «come campo di conoscenza l'estetica consiste in quei principi che sono richiesti per chiarificare e confermare le proposizioni critiche. L'estetica può essere pensata, allora, come la filosofia della critica, o metacritica»<sup>242</sup>. L'autore si interroga sulla possibilità di individuare, nei prodotti delle singole arti, delle proprietà comuni caratterizzanti e ipotizza che a rendere unica e identificabile l'arte sia il valore estetico che risiede appunto nel tratto formale. Il valore estetico consisterebbe in «una potenzialità di produrre esperienze di qualche sorta specialmente interessante e desiderabile»<sup>243</sup>. Beardsley si rifiuta quindi di definire le opere d'arte al di fuori di un'esperienza estetica – in questo senso si comprende la sua scelta di non usare il termine “opera d'arte” preferendo ad esso “oggetto estetico” – e, in questo senso, offre una definizione “funzionale” dell'arte, volta cioè a cogliere l'arte in base alla funzione che svolge.

---

<sup>241</sup> «O tutte le opere d'arte visiva possiedono qualche qualità comune, oppure quando parliamo di opere d'arte parliamo a vanvera [...]. Ci deve essere qualche qualità senza la quale un'opera d'arte non può esistere; e possedendo la quale, anche al minimo grado, nessun'opera è del tutto priva di valore. Che cos'è questa qualità? [...] Una sola risposta sembra possibile: la forma significante» (Bell 1914: 7-8).

<sup>242</sup> Beardsley 1958: 3-4. *Aesthetics* risale al 1958, ma venne ripubblicata nel 1981 con l'aggiunta di un'imprescindibile postfazione nella quale l'autore riporta i progressi più significativi del dibattito intorno alle tematiche affrontate nell'edizione originale.

<sup>243</sup> Ivi: LIX.

La definizione di tale esperienza viene costantemente sottoposta a revisione dall'autore in rapporto alle critiche mosse contro di lui nel corso degli anni, rendendo più complesso il compito di delinearne una caratterizzazione concisa. Ad ogni modo egli ritiene che un'esperienza estetica debba comportare: una salda attenzione, una relativa libertà da preoccupazioni esteriori, un'affezione priva di implicazioni pratiche, un esercizio di poteri euristici e un'integrazione dell'io. Il valore di queste esperienze è in virtù del loro partecipare dell'unità, intensità e complessità degli oggetti ai quali sono rivolti, i quali, a loro volta, hanno valore estetico nella misura in cui hanno in sé il potenziale di suscitare tali esperienze. In altre parole, le proprietà formali causano esperienze che presentano le stesse qualità, ed è la presenza di tali qualità a rendere un'opera buona. Donde si ricava l'inseparabilità di forma e contenuto. La forma per Beardsley contribuisce a trasformare il contenuto, che quindi non si dà come elemento estrinseco all'opera, ma come risultato di un processo di reciproca influenza. Per sintetizzare, la filosofia della critica di Beardsley ruota attorno a tre grandi linee teoriche: 1. l'autonomia dell'opera d'arte identificata con l'oggetto estetico; 2. il rilievo attribuito alla forma; 3. la nozione funzionalista dell'arte.

Dickie (1964b e 1969) attacca la concezione tradizionale dell'atteggiamento estetico e dell'esperienza estetica insistendo sul fatto che l'atteggiamento estetico, così com'è tradizionalmente concepito, è un "mito" e che in esso non vi è nulla più della semplice attenzione. Le supposte caratteristiche specifiche della percezione estetica (come l'assenza di interesse e la presa di distanza) non riguarderebbero la natura della percezione estetica, ma soltanto la motivazione che ne sta alla base. Pertanto le differenze tra un caso e l'altro di percezione possono essere spiegate in termini di oggetti e gradi di attenzione. Eppure l'elaborazione di tentativi di rendere conto dell'elemento distintivo dell'atteggiamento estetico e dell'esperienza estetica è proseguita spesso mettendone in rilievo gli elementi cognitivi. Ad esempio per Scruton (1979) l'esperienza estetica è necessariamente permeata da *pensiero immaginativo*. Pertanto, un oggetto che non venga coscientemente concepito in un modo o in un altro non può essere un oggetto in cui trovare soddisfazione estetica, se essa va

distinta dal mero piacere sensibile. Anche Levinson (1996) suggerisce una spiegazione del piacere estetico in cui l'aspetto cognitivo occupa una posizione centrale: il piacere per un certo oggetto è estetico quando esso si fonda nella percezione e al contempo nella riflessione sul carattere e il contenuto individuale dell'oggetto (entrambi considerati di per se stessi e in relazione alla *base strutturale* sulla quale riposano).

Pertanto il nucleo dell'apprezzamento specificamente estetico di un oggetto potrebbe consistere nel suo focalizzarsi sulla *relazione* che intercorre tra la forma percepibile dell'oggetto e il carattere e contenuto di quell'oggetto, risultanti da tale forma<sup>244</sup>. Ma che tipo di relazione sussiste tra forma e contenuto?

### 3. IL PROBLEMA ESTETICO

La rilevanza determinata dallo statuto ontologico dell'opera d'arte non riguarda solo l'interpretazione appropriata dell'opera d'arte, ma anche i criteri di valutazione, i valori appropriati al suo essere esteticamente buona o cattiva. La relazione tra interpretazione e valutazione rispetto all'ontologia dell'opera d'arte è complessa. A seconda dei principi ontologici presupposti, l'interpretazione e la valutazione sono i distinguibili l'una dall'altra, o sono attività separate. Basti pensare a Croce che dopo aver sostenuto che l'arte è espressione continua col «definire la bellezza *espressione riuscita* o meglio, espressione senz'altro, perché l'espressione, quando non è riuscita, non è espressione»<sup>245</sup>, inoltre sostiene che dire che un'opera d'arte è brutta o fallimentare, richiede che l'opera sia in qualche sua

---

<sup>244</sup> Si veda Shusterman 1997, Carroll 2000, Goldman 2001, Iseminger 2002.

<sup>245</sup> Croce 1902: 88.

parte *bella*, perché se non fosse bella sotto qualche aspetto, essa non sarebbe nulla, e dunque, non potrebbe essere brutta. Ecco un caso di identificazione dell'essere dell'opera d'arte con il suo valore: dire di qualcosa che è un'opera d'arte è già valutarlo come bello. È dunque la valutazione che condiziona la direzione dell'interpretazione? «Guardando se la forma di incorporazione è adatta al significato dell'opera, la valutazione critica implicitamente premia il successo dell'artista. All'interno di questo approccio critico, spiegare senza qualificare è valutare *prima facie*»<sup>246</sup>. Ma ci sono ontologie in cui il valore è distinto dall'essere.

Dal momento che le proprietà estetiche vengono solitamente espresse in proposizioni giudicative, discuterne lo statuto vuol dire anche discutere la logica sottesa al giudizio estetico in generale e illustrare come il giudizio estetico realizza la sua funzione predicativa. Emerge allora la necessità di indagare anche la forma di razionalità che possiede, se ne possiede una, un giudizio estetico per riuscire giustificato e stringente. La logica del giudizio estetico dipende dal rintracciare o meno una forza normativa, o almeno motivazionale, nelle proprietà che il giudizio assegna all'oggetto a cui si riferisce. Dipende dal modo in cui si risolve la *vexata questio*: il gusto è libero di muoversi a seconda delle impercettibili inclinazioni personali (allora le proprietà estetiche saranno prive di qualsiasi forza vincolante intersoggettiva e nessuna logica del giudizio potrà farsi valere), se invece si ritiene che l'esercizio del gusto non possa variare a piacere in qualsiasi circostanza, ci si dovrà impegnare a delineare una qualche logica del giudizio estetico, mostrando dove risieda la stringenza intersoggettiva delle proprietà estetiche.

### 3.1 LE PROPRIETÀ ESTETICHE SECONDO SIBLEY

---

<sup>246</sup> Carroll 2007 a : 78.



Il problema determinante diventa quindi il rapporto tra la dimensione percettiva e la sfera delle proprietà estetiche in senso proprio, dal momento che è invocando la prima che spesso si prendono le mosse per giustificare l'impiego di un termine estetico. Nonché il rapporto tra linguaggio ed esperienza: come i giudizi estetici espressi per esperienza diretta possono essere influenzati da quello che altri dicono parlando di aspetti non-estetici? Nella maggior parte dei casi il critico "fa vedere" a chi gli presta attenzione qualcosa che prima invece sfuggiva.

Com'è noto, relativamente alla questione delle qualità estetiche, Danto si rifà alla teoria di Frank Sibley, il quale tentò di dimostrare come i predicati dell'estetica non fossero governati da regole. Questi inaugura la riflessione sulle proprietà estetiche nella filosofia analitica con il testo seminale del 1959 *Aesthetic Concepts*. Nella prospettiva di Sibley il carattere distintivo dei concetti estetici era il loro essere-non-governati-da-condizioni, ovvero l'impossibilità di essere applicati secondo regole. Il che non impedisce alle proprietà estetiche di essere dipendenti o determinate da proprietà non-estetiche. La relazione tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche sarebbe causale, o meglio, sopravveniente. Per percepire le proprietà estetiche e applicare quindi correttamente i concetti estetici Sibley sosteneva che si richiedesse una facoltà speciale, il gusto. Se molti studiosi hanno sostenuto la tesi della sopravvenienza estetica introdotta da Sibley, la maggior parte nega la necessità di una facoltà speciale del gusto appositamente destinata al loro discernimento. È Cohen a contestare fortemente l'analisi di Sibley mettendo in discussione la possibilità di tracciare una distinzione di principio tra proprietà estetiche e proprietà non-estetiche. Quella di Sibley è una teoria dei concetti estetici intesi come concetti che non hanno "condizioni di governo" se non in senso negativo (vale a dire come predicati di cui, in presenza di certe condizioni, si può predire al massimo la non-occorrenza, mai l'occorrenza). La sua posizione è infatti nota come *condizione-di-governo negativa*: esiste una connessione di significato tra attributi strutturali e attributi estetici solo fino al punto in cui certe descrizioni strutturali possono *escludere* logicamente certe descrizioni estetiche, anche se le descrizioni strutturali non sono mai sufficienti ad *assicurare* logicamente

l'utilizzabilità di una descrizione estetica<sup>247</sup>. In tal senso i termini estetici sono negativamente governati nel loro utilizzo a livello di descrizione non-estetica. A differenza del nesso forte promosso dalla condizione-di-governo positiva e dal nesso definitivo del *riduzionismo defnitorio* questa concezione promuove un nesso concettuale debole tra attributi estetici e attributi strutturali su cui essi sopravvivono. Tale concezione mostra quindi la sua debolezza nel lasciare eccessivamente indeterminato il rapporto tra estetico e non-estetico per timore di incorrere in sovra determinazioni.

Al di fuori del discorso critico la maggior parte delle espressioni usate ha un uso non estetico, non connesso al gusto. Quando parla di gusto Sibley fa riferimento a faccende «di preferenza o inclinazione personale» ciò che gli interessa è «una certa capacità di *notare* o *discernere* cose»<sup>248</sup>; «le parole estetiche vengono adoperate essenzialmente per via della, e le qualità estetiche dipendono essenzialmente dalla, presenza di aspetti che, come le linee curve o spigolose, i contrasti cromatici, la disposizione delle masse o la velocità di movimento, sono visibili, udibili, o altrimenti discernibili senza alcun esercizio di gusto o sensibilità»<sup>249</sup>. Posto che tra qualità estetiche e aspetti non-estetici ci siano rapporti e dipendenze di vario tipo, ciò che a Sibley interessa è porre in evidenza il fatto che non ci sono aspetti non-estetici che fungono da *condizioni* per adoperare termini estetici, di conseguenza i concetti estetici o di gusto non sono affatto governati da condizioni<sup>250</sup>: «non ci sono condizioni sufficienti, né aspetti non-estetici tali per cui la presenza di un certo insieme o numero di essi giustificherà o garantirà indubitabilmente l'utilizzo di un termine estetico»<sup>251</sup>. Eppure, indubbiamente, sotto

---

<sup>247</sup> Cfr. Sibley 1959, 1965.

<sup>248</sup> Cfr. Sibley 1959: 181.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> Benché Sibley ammette che può sembrare possibile adoperare una parola estetica conformemente ad una regola, ma quanto ai concetti di gusto, essi non sono, se non negativamente, governati affatto da condizioni (cfr. Sibley 1959: 181-187).

<sup>251</sup> Sibley 1959: 183.

alcuni aspetti, i termini estetici sono governati da condizioni, da regole: essi possono essere governati negativamente da condizioni, ma sono del tutto privi di quel tipo di condizioni di governo possedute da altri concetti<sup>252</sup>. Sibley li associa a quelli che H.L.A. Hart definisce concetti “vanificabili” vale a dire quella categoria di concetti per i quali non è possibile enunciare condizioni sufficienti per essi poiché, per qualsiasi insieme si proponga, c'è sempre un elenco (aperto) di condizioni vanificanti ciascuna delle quali potrebbe impedire di adoperare il concetto. In sintesi: «i concetti di gusto non sono e non possono essere governati-da-condizioni o -da-regole. Né l'essere governati in tal modo è una delle loro caratteristiche essenziali. [...] nessun aspetto non-estetico è un candidato possibile a diventare condizione»<sup>253</sup>.

Ma se non è possibile seguire regole, se non ci sono condizioni cui fare appello, in che modo ci è dato di sapere quando esse sono utilizzabili? Benché tutti o quasi possediamo mediamente le stesse capacità percettive è possibile che qualcuno tragga da ciò che percepisce molto di più di altri<sup>254</sup> ed è questa differenza tra qualità estetiche e qualità percettive a condurre in parte all'idea secondo cui «le opere d'arte sono oggetti esoterici [...] semplici oggetti della percezione sensoriale»<sup>255</sup>.

Un'altra differenza tra l'esercizio del gusto e l'uso dei cinque sensi risiede nel modo in cui sosteniamo quei giudizi in cui si impiegano concetti estetici:

il discorso del critico, pertanto, spesso serve a sostenere in un modo particolare i giudizi che esprime; ci porta a *vedere* ciò che ha visto in critico, ossia le qualità estetiche dell'oggetto. Ma anche qualora si sia d'accordo che questa è una delle cose principali che fanno i critici, il *come* lo

---

<sup>252</sup> cfr. Sibley 1959: 184.

<sup>253</sup> Sibley 1959: 192.

<sup>254</sup> Si rimanda ad esempio a Elton 1954: 142, 147 e ss.

<sup>255</sup> Ivi: 142, 148-151.

fanno tende a generare di nuovo difficoltà. Com'è che, parlando degli aspetti di un'opera (in gran parte di quelli non-estetici), riusciamo a portare altre persone a vedere ciò che non hanno visto?<sup>256</sup>

E quindi: «Ma che sorta di capacità è questa che può essere modificata dal *parlare*? [...] La discussione non migliora la vista o l'udito»<sup>257</sup>. Insomma, in che modo si possono sostenere certi giudizi e com'è possibile portare altri a vedere ciò che vediamo noi?<sup>258</sup> Anche Hampshire, come Danto è convinto che il critico ci porti «a vedere ciò che c'era da vedere nell'oggetto»<sup>259</sup>, ma a differenza di Danto Hampshire in qualche modo dà conto di come il critico lo fa: «la più grande funzione del critico è di sottolineare, isolare e collocare in un quadro che suscita attenzione gli aspetti particolare di quel particolare oggetto che lo *rendono* brutto o bello»; infatti è «difficile vedere e udire tutto quello che c'è da vedere e udire»<sup>260</sup>.

Tuttavia, queste qualità straordinarie, che il critico forse ha visto (nel senso ampio di “vedere”), sono qualità che non hanno un immediato interesse pratico. Pertanto, per far sì che noi le vediamo il critico usa nelle sue descrizioni i termini in modo innaturale, perché il «vocabolario normale, creato come è per scopi pratici, ostacola una percezione disinteressata delle cose». Sibley critica il fatto che il vocabolario “normale” ostacolerebbe i nostri scopi estetici, per cui sarebbe innaturale impadronirsene usandolo metaforicamente. Sibley distingue vari metodi critici che si possono usare. 1) fare riferimento ad aspetti non-estetici, attirando l'attenzione su aspetti facilmente discernibili da «chiunque sia dotato di occhio, orecchio e intelligenza normali, isoliamo ciò che può servire come una specie di chiave per

---

<sup>256</sup> Sibley 1959: 196

<sup>257</sup> Elton 1954: 147 lievemente modificata.

<sup>258</sup> Si veda Macdonald in Elton 1954: 155 e 150: il compito del critico è di evidenziare «ciò che non è ovvio a un esame eseguito superficialmente e senza adeguata preparazione» e si chiede «a quali considerazioni si fa riferimento *e in che modo* per giustificare un verdetto critico?»

<sup>259</sup> Cfr. Elton 1954: 195-197 lievemente modificata.

<sup>260</sup> Cfr. Sibley 1959: 198.

afferrare o vedere qualcos'altro»<sup>261</sup>; 2) si fa riferimento direttamente alle proprietà che si vogliono far vedere; 3) si mettono in relazione aspetti estetici e aspetti non estetici; 4) si procede a paragoni, contrasti, reminiscenze, facendo ricorso ad ogni chiave a disposizione per accedere a ciò che conosciamo della sensibilità e dell'esperienza del nostro pubblico.

Vi è ampio accordo sul fatto che le proprietà estetiche siano proprietà percettive, dipendenti da proprietà percettive di livello più basso in qualche modo connesse al valore estetico degli oggetti che le possiedono. Meno accordo vi è relativamente alla proposta del realismo estetico.

### 3.2 SENSORIALISMO E CULTURALISMO

Intorno alla definizione della natura delle proprietà estetiche e al loro “stato di realtà” si fronteggiano, contrapponendosi, le posizioni del realismo e dell'antirealismo estetico (o del cosiddetto sensorialismo e del culturalismo) che importano nella regione dell'arte e delle sue istituzioni la questione relativa al rapporto tra il linguaggio e il mondo, una questione cara a Danto fin dagli scritti precedenti alla sua svolta critico-artistica. La differenza tra le due prospettive per come si è configurato il dibattito più recente sull'argomento, può essere rappresentata chiedendosi se le proprietà estetiche siano reali (ipotesi realista), oppure se consistano piuttosto in mere proiezioni del linguaggio (ipotesi dell'antirealismo). In altre parole si tratta di domandarsi se le proprietà si trovino “nelle” opere o esclusivamente “nel” discorso critico, in cui compaiono regolate da precise norme culturali che costituiscono il campo specifico della critica. Nella cornice dell'antirealismo la tesi culturalista, ritenendo il linguaggio l'orizzonte ultimo di qualsiasi descrizione del mondo, sostiene in buona sostanza che il dicibile e il pensabile intorno ad un'opera siano dettati esclusivamente dalle

---

<sup>261</sup> Ivi: 200.

competenze linguistiche. Avversa pertanto l'idea che si possa ragionare su caratteristiche estetiche in qualche misura indipendenti dal linguaggio. Pouivet (2000), sostenitore e garante dell'idea di un realismo estetico moderato, ha mosso di recente diversi punti, del tutto condivisibili, all'orizzonte dell'antirealismo, all'interno di una discussione sistematica del problema delle proprietà delle opere d'arte. Muovendosi su di un piano logico prima ancora che epistemologico, Pouivet osserva anzitutto che comprendere un enunciato in cui si descrivono delle proprietà estetiche dipende senz'altro da un apprendistato semantico, ma ciò non implica che tale comprensione sia riducibile al bagaglio di conoscenze fondato sull'apprendistato stesso. Questo significa che il riconoscimento dell'importanza della dimensione pragmatica del linguaggio, in cui si iscrive la pratica attributiva delle proprietà, non comporta automaticamente l'inesistenza di (alcun) significato al di là del contesto d'uso di certi enunciati. La conoscenza senz'altro necessaria di determinate pratiche discorsive infatti, non impedisce che si dica *realmente* qualcosa del mondo reale<sup>262</sup>. Inoltre, come accennato nel capitolo precedente, il fatto che, nell'ipotesi di Wittgenstein, la competenza lessicale permetta di *vedere* qualcosa *come*, non significa affatto, già da un piano logico, che si veda solo quello che la parola consente di vedere, cioè che la visione sia vincolata *esclusivamente* a ciò che sappiamo<sup>263</sup>. In sintesi, il fatto che per scoprire alcune proprietà sia necessario disporre di un ventaglio di competenze, essere cioè "percettori esperti", come i conoscitori dell'arte o i membri del mondo dell'arte, secondo Pouivet, non può comportare che 1. le proprietà non esistano se non all'interno di un lessico (cioè che, in definitiva, non siano reali) e 2. che l'unica visione possibile, come pretenderebbero gli antirealisti più radicali, sia quella data dall'enciclopedia concettuale a disposizione di una certa cultura.

---

<sup>262</sup> Pouivet 2000: 114.

<sup>263</sup> È ben nota la tesi sostenuta in ambito storico artistico da Baxandall. Si tratta di una posizione teorica che il Groupe  $\mu$  definisce "nominalisme naïf" e che pretenderebbe che «noi percepiamo certi oggetti semplicemente perché esiste una parola che li designa» (Groupe  $\mu$  1992: 52). Ma il tema è stato affrontato da molti altri studiosi. Si veda ad esempio, in rapporto alla questione del "papero-coniglio" anche W.J.T Mitchell (1994: 35-82).

Il punto è: cosa rende una proprietà “estetica” e perché. Anche in questo caso il dibattito ha prodotto essenzialmente due prospettive divergenti in funzione dell’impegno filosofico di fondo per il realismo o per l’antirealismo che, in ambito estetico, assumono la definizione corrente di sensorialismo e di culturalismo. La tesi sensorialista, aggrappandosi all’etimologia del termine, raggruppa sotto l’etichetta di “estetico” tutti i caratteri che riguardano la sfera sensibile o strutturale delle opere, o, in altre parole, il loro dominio fenomenico<sup>264</sup>. Secondo questo assetto la percepibilità, legata alla morfologia degli oggetti, è una condizione necessaria e sufficiente per categorizzare come estetica una loro proprietà. Il limite di riconoscibilità di tali caratteri è dato pertanto dagli organi di senso. Una posizione di questo tipo distingue (troppo) rigidamente la percezione dall’interpretazione, sottovalutando il ruolo della cultura per qualsiasi esperienza dell’arte. Al momento della fruizione, osserva ad esempio Walton (1970), entrano in gioco alcuni elementi estrinseci rispetto alla pura percezione “strutturale” che finiscono per influenzare anche profondamente gli esiti della ricezione delle opere. Riprendendo gli spunti già elaborati, ad esempio, da Gombrich, Walton ha insistito sul fatto che le proprietà estetiche dipendono non solo da quelle *gestaltiche* e strutturali, bensì anche dalle categorie *artistiche* discernibili sul piano percettivo.

Dal dibattito è emersa l’esigenza di formalizzare i margini possibili di distinzione tra proprietà estetiche e proprietà non estetiche delle opere d’arte, nonché di precisare meglio il tessuto di relazione e dipendenza delle une dalle altre<sup>265</sup>.

Diversi studiosi sono stati indotti a ritenere insostenibile il principio cardine della versione *forte* del sensorialismo, cioè la tesi della dipendenza delle proprietà estetiche esclusivamente da quelle “sensibili”, e a praticare di conseguenza l’ipotesi della dipendenza cosiddetta *debole*,

---

<sup>264</sup> Per necessità qui si sta procedendo ad una rassegna estremamente sintetica della questione, evidenziandone solo gli aspetti che saranno funzionali ai nostri scopi. Per una sintesi ragionata delle questioni in esame si rimanda a Ottobre (2003) che offre, da una prospettiva dichiaratamente realista, una schematizzazione chiarissima dei problemi discussi di recente intorno alle proprietà estetiche.

<sup>265</sup> Ci sono poi posizioni, come quella di Cohen (1973) ad esempio, che sostengono l’impossibilità di operare una distinzione di principio tra proprietà estetiche e non estetiche.

secondo la quale le proprietà non sensibili sono necessarie ma non sufficienti perché si diano delle proprietà estetiche. Sia i sostenitori della dipendenza forte, sia quelli della dipendenza debole si configurano entrambi come proposte dialettiche rispetto all'opinione di chi sostiene l'idea dell'indipendenza delle proprietà dalle opere (cioè della posizione culturalista).

Dovrebbe essere ormai chiaro che Danto è inquadrabile alla dipendenza debole che comporta tre corollari funzionali alla specificazione di alcuni problemi emergenti:

1. i caratteri che determinano le proprietà estetiche sono distinti da quelli che determinano l'artisticità di un'opera;

2. le proprietà estetiche non costituiscono una prerogativa artistica;

3. la descrizione delle proprietà estetiche presuppone dei caratteri fenomenici che non escludono la determinazione delle stesse proprietà da parte di un orizzonte culturale.<sup>266</sup>

### 3.3 SHELLEY VS. CARROLL

A questo punto conviene riportare la sintesi di un dibattito tra Shelley e Carroll sulla question: è possibile un'esperienza estetica di opere impercettibili? Il confronto sarà utile ad evidenziare l'ennesima caratteristica della concezione "estetica" dantiana. Shelley nega che le proprietà estetiche debbano essere di ordine percettivo aprendo la porta alla possibilità di discutere sul fatto che le opere concettuali possano possedere proprietà estetiche e quindi essere assimilate sotto una concezione estetica dell'arte. I casi presi in considerazione da Shelley sono tre:

- a. le opere d'arte possiedono necessariamente proprietà estetiche che sono fondamentali per poter essere apprezzate come opere.

---

<sup>266</sup> Cfr. Ottobre 2003: 90.



b. le proprietà estetiche dipendono almeno in parte necessariamente da proprietà percepite attraverso i sensi.

c. esistono opere d'arte che non hanno bisogno di essere percepite per mezzo dei nostri sensi per essere apprezzate come opere.

Affrontando quello che definisce il “problema dell'arte non-percettiva” Shelley conclude che se esistono motivi validi per negare l'esistenza dell'arte non-estetica, non ce ne sono però per credere che l'arte sia essenzialmente estetica, che il “mondo dell'arte” non è che una colonia del duchampiano “pianeta dell'estetica” e che per poter collocare qualcosa nel primo è necessario collocarlo nell'ultimo<sup>267</sup>.

La convinzione di Shelley è di ammettere che le proprietà estetiche dipendono da proprietà semantiche dal momento che dipendono da proprietà sensibili. Se infatti l'apprezzamento dell'arte non-estetica non dipende dalla percezione di proprietà estetiche, su cosa si basa il nostro apprezzamento? Per Sibley supporre di poter emettere un giudizio estetico senza una percezione estetica significa non comprendere il giudizio estetico

#### 4. L'ARTE È “ESSENZIALMENTE” ESTETICA?

Questo assunto è stato messo in discussione dall'esistenza di opere d'arte concettuale di cui generalmente si dice che manchino di proprietà estetiche, il che sottintende l'impossibilità di un'esperienza estetica. Shelley ha osservato che questa supposizione si basa sulla convinzione che le proprietà estetiche siano percepibili dai nostri sensi. Per Carroll si tratta di una concezione di proprietà estetica troppo limitata. Non è più possibile ritenere oggi che tutte le

---

<sup>267</sup> Cfr. Shelley 2003: 378.

opere d'arte sono state pensate con l'intenzione primaria di suscitare attenzione sulle proprietà estetiche. Sembra implausibile per ragioni sia storiche e antropologiche<sup>268</sup>.

Carroll sostiene che possiamo avere a che fare con proprietà estetiche senza percepirle in modo diretto: le proprietà estetiche non devono essere necessariamente percepite direttamente (quindi non devono essere di ordine percettivo). Contro la concezione epistemica promuove una percezione diretta delle proprietà estetiche di un'opera (insomma non si può avere un'esperienza estetica sulla base di una descrizione dell'oggetto da parte di terzi), l'esperienza di un'opera d'arte si dice estetica se comporta un'attenzione alla forma dell'opera e alle sue proprietà espressive o estetiche (il suo è un approccio all'esperienza estetica che definisce *content-oriented*). Discutendo il punto di vista epistemologico Carroll sostiene che si possano esperire proprietà formali di opere concettuali sulla base di report senza bisogno di esperirle in prima persona e quindi di percepirle direttamente. Questa posizione si basa su una concezione della forma dell'opera d'arte che ha chiamato *functional account*. Per Carroll la forma artistica di un'opera è costituita dall'insieme di scelte che contribuiscono a realizzare l'opera (ad esempio si può cogliere il senso di un'opera come *4'33''* di John Cage senza aver assistito alla sua performance e si può comprendere l'intenzione dell'autore senza "ascoltarla").

Seguendo la scia di Beardsly e Eaton i quali si schierano contro lo status delle opere d'arte concettuale su base estetica, Carroll giunge ad affermare che opere d'arte concettuale posseggono proprietà estetiche, formali e che in virtù di questo possono supportare esperienze estetiche. Insomma, un'opera d'arte può possedere proprietà estetiche che non devono necessariamente essere percepite. Mentre per Shelley le opere concettuali possono avere proprietà estetiche non percettive per Carroll alcune proprietà estetiche di un'opera possono essere non percettive: esistono opere che possiedono proprietà estetiche, ma che non devono essere percepite dai sensi, e per molte di esse è proprio il fatto di non essere

---

<sup>268</sup> Carroll 2004: 422.

percepibili sensibilmente a costituire la loro caratteristica formale peculiare più importante. Se esiste la possibilità di sentire senza percepire allora non c'è motivo di negare che opere concettuali possano possedere proprietà estetiche<sup>269</sup>.

Shelley sostiene che anche se le proprietà di un'opera sono non-percettive esse non sono separate dalla sensazione, ovvero sono connesse ai nostri sentimenti. Per Carroll gran parte di quella che viene chiamata "arte anti-estetica" potrebbe essere più opportunamente definita *anti-perceptually aesthetic art*. Al contrario per Shelley le proprietà estetiche sono non percettive in virtù di proprietà formali non percettive.

## 5. TEORIA DELLA SOPRAVVENIENZA

Dire che un'opera è realizzata con una certa selezione cromatica, che possiede un certo formato, persino che risulta caratterizzata da una certa trama di forme in relazione tra loro all'interno del campo visivo non significa descriverne gli aspetti propriamente estetici, per i quali si mobilitano in genere categorie come "equilibrato", "grazioso", "triste", "armonico" e così via.

Il primo set di termini fa riferimento a proprietà relative in senso lato alla *Gestalt*, definite di norma "configurazionali" o fisico fenomeniche, mentre le altre coinvolgono qualità più complesse, la cui classificazione è ancora motivo di discussione. Per il momento interessa mettere in luce che le due macrocategorie individuate dalla polarità *gestaltico*/estetico, per quanto irriducibili le une alle altre, sono legate da una relazione diretta di dipendenza<sup>270</sup>.

---

<sup>269</sup> Cfr. Carroll 2004: 418.

<sup>270</sup> Negare la relazione comporta, sul piano critico, ipotizzare per le proprietà estetiche un'essenza per così dire "fluttuante", priva di relazioni con il mondo empirico, e un'esistenza per esse solo in una

La coesistenza nelle opere d'arte di diverse proprietà viene postulata secondo lo schema elaborato dalla ricerca metafisica contemporanea che delinea i molteplici livelli di qualità degli oggetti, distinguendo generalmente tra primario, secondario e terziario.

È attraverso la teoria della sopravvenienza che viene spiegato il rapporto di dipendenza delle proprietà estetiche da quelle non estetiche, una teoria che descrive i meccanismi del fenomeno dell'emergenza delle prime sulle (o dalle) seconde. La possibilità che si verifichi la sopravvenienza – si segue qui la traccia del testo di Pouivet (2000: 145) che risulta del tutto esauriente nella spiegazione del nesso – dipende da tre condizioni.

Le proprietà estetiche (B) sopravvivono su quelle non estetiche (A) se e solo se:

1. c'è una dipendenza ontologica di B da A;
2. B e A sono legate da un rapporto di co-variazione;
3. B non è concettualmente riducibile ad A (e viceversa)<sup>271</sup>.

Le proprietà sopravvenienti sono ontologicamente distinte da quelle di ordine inferiore sulla cui base si “innestano”. La loro esistenza tuttavia è vincolata dalla presenza delle qualità primarie. Al variare delle une devono variare necessariamente anche le altre. Vale a dire che

---

dimensione trascendente, sostenendo cioè una concezione fortemente antirealista, caratterizzata da quello che Pouivet chiama “ineffabilismo estetico”. Il problema dell'irriducibilità è impostato dallo stesso Pouivet anche in questo caso entro una cornice logica prima ancora che epistemologica, affermando 1) che la sostituzione dei predicati che descrivono le proprietà estetiche con quelli che riguardano le proprietà fisico fenomeniche è impossibile perché non mantiene lo stesso significato (non può in nessun caso essere identico dire che «la *Gioconda* è un dipinto pieno di grazia e di mistero» o che «la *Gioconda* è un dipinto rettangolare contenente un certo insieme di colori») e 2) che i predicati estetici hanno una “forza implicazionale”, nel senso delineato da Paul Grice, che quelli non estetici non possiedono (cfr. Pouivet 2000: 143-144).

<sup>271</sup> Le teorie della sopravvenienza e della doppia sopravvenienza di Pouivet sono state discusse criticamente da Basso (2002: 154-161).

non è possibile modificare lo stato *gestaltico* di un'opera, il suo aspetto configurazionale, senza implicare una ricaduta sulla sua dimensione propriamente estetica.

La teoria della sopravvenienza, o dell'emergenza, funziona bene sul piano esplicativo perché, pur distinguendo le proprietà estetiche dalle altre caratteristiche di un oggetto, rende conto del fatto che una modifica di queste ultime si riflette in modo sostanziale sulle prime, attestando una forma di dipendenza stretta.

Questa impostazione, più moderata della già discussa tesi del sensorialismo forte, comporta il corollario seguente: le proprietà non estetiche sono condizioni necessarie, ma non sufficienti per l'emergenza delle proprietà estetiche. Tra esse non c'è alcuna relazione nomologica<sup>272</sup>.

La specificazione del rapporto di dipendenza in questi termini serve anche a spiegare perché non c'è automatica emergenza di qualità estetiche su determinati moduli formali, quelli ad esempio che impiegano il repertorio segnico degli stili classificati in genere come "classici". Spiega cioè, almeno in parte, perché non sopravvengano, e non siano identificate, le medesime proprietà estetiche in un dipinto di Raffaello e in uno di un suo qualsiasi imitatore della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento.

La stessa cornice teorica esplicita anche il fatto che la curvatura di una linea, ad esempio, non è condizione sufficiente, ancorché necessaria, perché la si possa descrivere come "allegra": il suo coefficiente di allegrezza sul piano descrittivo sarà dato piuttosto dal contesto di relazioni con gli altri segni che strutturano la composizione entro cui la linea stessa si iscrive. Per questo le proprietà estetiche vengono definite, nel contesto della teoria della sopravvenienza, "relazionali"<sup>273</sup>.

In seguito alle ricerche precorritrici di Sibley l'applicazione della relazione di sopravvenienza alla questione delle proprietà estetiche è stata formalizzata di recente in modo sistematico, tra

---

<sup>272</sup> La questione, poi ripresa da molti, era stata già ampiamente illustrata da Sibley (1959).

<sup>273</sup> Com'è noto sulla questione, sia pure in altri termini, ha insistito Gombrich, prendendo come esempio la caratterizzazione delle note musicali, che non possiedono in sé alcuna coloritura peculiare ma la assumono se opportunamente combinate con altre in scale o accordi.

gli altri, da Currie (1989) e Levinson (1990). È utile sintetizzare la posizione di quest'ultimo al fine di poter collocare meglio la posizione di Danto.

### 5.1 L'EMERGENTISMO DI LEVINSON

La tesi di Levinson è che non può sussistere tra due entità una differenza di ordine estetico che sopravviene su caratteristiche strutturali determinate senza che sussista al tempo stesso una differenza nelle stesse caratteristiche strutturali di base o *subvenienti*. Sono quattro le posizioni delineate da Levinson sulla relazione degli attributi estetici con quelli strutturali su cui essi sopravvivono, posizioni che differiscono quanto a forza del legame concettuale tra il livello estetico e quello strutturale (non estetico). La prima è quella del *riduzionismo definitorio* in base a cui dovrebbe essere possibile definire i caratteri estetici in termini esclusivamente non-estetici. Si tratta di una concezione a forte vincolo semantico, in base alla quale “delicato” “non significa altro” che possedere determinati caratteri formali o materiali di per sé privi di valenza estetica. Ma sostenere che analisi rigorosamente non-estetiche catturino l'essenza di attribuzioni estetiche appare un puro azzardo. La seconda posizione, meno riduttiva della prima è quella della *condizione-di-governo positiva*. Anche in questo caso si profila una relazione di tipo semantico che implica un legame forte tra il non-estetico subveniente e l'estetico sopravveniente al punto che quest'ultimo risulta solo l'effetto semantico di complessi strutturali di base. Una concezione di questo tipo ritiene che ci siano condizioni strutturali sufficienti per giustificare l'uso di predicati estetici anche se non ci sono definizioni rigorose e complete di questi ultimi attraverso le prime: insomma è parte del significato di predicati estetici il fatto che le descrizioni non-estetiche (e quindi strutturali) talvolta bastano ad assicurare in modo logico l'utilizzabilità di una descrizione estetica (vale a dire a giustificare la presenza di regole semantiche in virtù delle quali bisogna dire che un aspetto estetico è presente se sono presenti certi aspetti strutturali non-estetici). Tale tesi

sembrerebbe suggerire che gli attributi estetici non siano altro che complessi di aspetti strutturali: in tal senso non ci sarebbero attributi estetici in quanto tali, ma solo dei sottoprodotti semantici fuorvianti di certi giudizi non-estetici. Difficilmente si potrebbe stabilire quali complessi comprenda un attributo estetico dato.

Levinson afferma che da una posizione di questo tipo si debba dedurre che gli attributi estetici siano fondamentalmente distinti dalle loro basi strutturali e non siano semplicemente complessi di queste, sebbene potrebbe darsi che l'*assenza* di certi aspetti strutturali sia in parte costitutiva di ciò che è l'attributo estetico, ovvero di ciò che noi intendiamo che esso sia<sup>274</sup>.

È da Beardsley che Levinson prende la posizione di cui si farà promotore. Beardsley è uno dei critici che rifiuta la tesi della *condizione-di-governo negativa* dal momento che non fornirebbe un'immagine d'insieme chiara. Al contrario Beardsley sostiene l'assenza di qualche nesso concettuale tra fatti non-estetici e fatti estetici, per cui questi ultimi sopravvengono specificatamente sui primi in modo causale e contingente<sup>275</sup>. Levinson chiama questa posizione *emergentismo estetico*. Si tratta di una linea di pensiero che considera gli attributi estetici ontologicamente distinti da qualunque base strutturale li supporti e pertanto derivanti da queste basi senza includerle o comprenderle in alcun modo in ciò che esse sono<sup>276</sup>. Un emergentista sa che per emergere la vivacità richiede determinate qualità strutturali, ma ritiene che si tratti di un fatto naturale o psicologico e non una questione che attiene alla semantica della qualità estetica di "vivace". Ciò significa che non capita che l'effetto affiori senza quelle condizioni non-estetiche, ma non che sarebbe un'impossibilità concettuale che esso affiori in loro assenza<sup>277</sup>. Ricollegandosi a Beardsley qui la relazione di sopravvenienza non è più una relazione semantica o di implicazione interna. Tra struttura subveniente e

---

<sup>274</sup> Cfr. Levinson 1984: 241.

<sup>275</sup> Cfr. Beardsley 1974.

<sup>276</sup> Cfr. Velotti 2005: 43.

<sup>277</sup> Cfr. Levinson 1984: 242.

attributo sopravveniente vi è totale eterogeneità ed è grazie a questo iato tra base ed effetto che Levinson caratterizza la sopravvenienza emergente come una relazione effettivamente *causale*.

La nozione di qualità emergente e quella di qualità regionale (o gestaltica) sono spesso associate, ma credo che dovremmo evitare di fare dell'ultima un criterio necessario della prima [...] la differenza deriva dal fatto che la regionalità, o gestalticità, è un aspetto di qualità percettive in rapporto a loro condizioni percettive maggiormente elementari, mentre l'emergenza caratterizzata in questo modo è un aspetto di qualità in rapporto alle loro basi di sopravvenienza, che possono non essere percettive.<sup>278</sup>

In taluni casi non è difficile individuare tra gli attributi strutturali di un'opera quelli che sono responsabili in misura particolare del suo carattere estetico finale. È questo il motivo per cui lo stesso Levinson nutre qualche dubbio sull'eventualità che tutti gli attributi estetici che generalmente vengono discussi siano *interamente* emergenti, rispettando il criterio della completa indipendenza concettuale da lui stesso adottato<sup>279</sup>.

Si potrà quindi accordare una soluzione intermedia e quindi sostenere che in certi casi una certa qualità estetica sarà *parzialmente una questione di* e non semplicemente *causata o sub-venuta da* elementi strutturali. Ma supporre che alcuni attributi estetici possano *in parte* consistere nelle loro basi strutturali ha due conseguenze, almeno dal punto di vista emergentista sostenuto da Levinson: 1. gli attributi estetici costituiscono una *serie* e quindi per alcuni si potrebbe dire che sono *più* interamente emergenti di altri, in proporzione inversa all'evidente coinvolgimento concettuale con la struttura non-estetica di sostegno; 2. abbandonare la pretesa che emerga un'indipendenza concettuale *completa* dalla base strutturale, insistendo

---

<sup>278</sup> Levinson 1984: 248.

<sup>279</sup>«Alcuni attributi estetici, a prima vista, sembrano effettivamente connessi piuttosto strettamente agli attributi strutturali non-estetici che li supportano, sicché ci si espone a dure critiche se si pensa che i primi siano possibili in assenza dei secondi» Cfr. Levinson *ivi*: 255.



solo su qualche grado *sostanziale* di indipendenza concettuale, rinforzato dalla separabilità fenomenologica. Stando a questa variazione qualsiasi attributo estetico che sia ancora concettualmente ed empiricamente *di più* dei suoi sostegni strutturali, pur implicandoli in una certa misura, varrà come emergente. Tali attributi saranno causali e non semplicemente semantici, derivazioni di una struttura non-estetica<sup>280</sup>.

Ricapitolando, si è visto sinora come le proprietà estetiche siano proprietà percettive, dipendenti da proprietà percettive di livello inferiore, apprese attraverso l'esperienza diretta piuttosto che per via inferenziale. In base alla tesi della sopravvenienza estetica due oggetti (diciamo due opere d'arte) che differiscono *estheticamente* differiscono di necessità *non - esteticamente* (ossia, non possono esserci due oggetti che siano esteticamente *differenti* ma non-estheticamente *identici*: quando si stabiliscono le proprietà non-estiche di un oggetto si stabiliscono anche le sue proprietà estetiche)<sup>281</sup>.

## 6. DOPPIA SOPRAVVENIENZA (E RELATIVI PROBLEMI)

Conviene precisare meglio il problema del ruolo giocato dalla cultura nella determinazione predicativa delle proprietà estetiche, ruolo che si è già visto riconosciuto dalla tesi del cosiddetto sensorialismo debole e abbracciato dal nostro autore.

Nell'orizzonte del realismo moderato per stabilire se tra proprietà estetiche e proprietà non estetiche vi sia o meno un rapporto "diretto" si è proceduto pertanto a dividere ulteriormente il fenomeno dell'emergenza. Così, per dar conto della mediazione culturale che (pur non costituendo lo scenario ultimo di esistenza delle proprietà, la cui natura oggettiva è

---

<sup>280</sup> Cfr. Levinson 1984: 256.

<sup>281</sup> Cfr. Levinson *ivi*: 237.

così sottratta alla descrizione soggettivista) svolge una funzione ineludibile nelle pratiche di attribuzione delle proprietà stesse, si è giunti a qualificare la cosiddetta teoria della “doppia sopravvenienza”. Questa teoria definisce la stratificazione dei rapporti tra le proprietà secondo lo schema seguente (dal basso in alto):

3) Proprietà estetiche

Sopravvenienza II

2) Proprietà intenzionali

Sopravvenienza I

1) Proprietà non estetiche (fisico fenomeniche/*gestaltiche*)

Tra le proprietà fisico fenomeniche e quelle estetiche si colloca quindi la presenza intermedia delle proprietà intenzionali, vale a dire le proprietà che sono individuate dal complesso di credenze culturali che vengono mobilitate ogni qual volta si formuli una descrizione (non solo) estetica.

Per attribuire ad un dipinto la proprietà di essere “calmo”, infatti, è necessario che esso sia *realmente* “calmo”, ma occorre altresì che il soggetto dell’attribuzione possieda la credenza di avere a che fare con un dipinto (sappia cioè che quello che descrive è un dipinto, e cosa un dipinto sia), nonché quella di poter attribuire in modo corretto o meno tale proprietà al dipinto stesso. Ci sono delle proprietà reali degli oggetti che possono essere apprese solo nei termini delle credenze acquisite attraverso un apprendistato.

Ciò tuttavia non implica che tali proprietà siano meno reali. L'importanza della cultura nell'attribuzione corretta non mette infatti in discussione l'oggettività delle proprietà<sup>282</sup>.

Il carattere transitivo delle proprietà rende possibile, in questo quadro, la sopravvenienza di quelle estetiche su quelle intenzionali a loro volta emergenti sulle proprietà fisico fenomeniche.

Alla luce di quanto sommariamente delineato pare chiaro che le proprietà intenzionali definiscano in sostanza una trama analoga a quella che costituisce il "mondo dell'arte" su cui a più riprese ha insistito Danto. Vale a dire l'orizzonte proprio della cultura capace, in ragione del suo carattere istituzionale, di rendere "arte" un qualcosa i cui tratti fenomenici non sono sufficienti a distinguerlo da un oggetto strutturalmente identico. Si tratta cioè dell'orizzonte entro i margini del quale il *Brillo Box* di Warhol acquisisce, in virtù del suo essere arte, proprietà ontologicamente non presenti nella scatola Brillo conservata in un grande magazzino.

Pertanto, una volta accettata l'idea che il *Brillo Box* di Warhol sia un'opera d'arte, mentre altrettanto non può dirsi di una scatola "ordinaria", non è più possibile appellarsi alla fenomenologia della percezione per recensire tra i due oggetti configurazionalmente identici le differenze, il cui statuto è filosofico – dettato cioè da proprietà intenzionali – non fisico. O per dirla con le parole di Danto: la differenza è di ordine ontologico non percettivo.

La teoria della doppia sopravvenienza, attraverso il ricorso al concetto delle proprietà intenzionali, spiega quindi il fenomeno dell'emergenza delle proprietà estetiche anche nelle opere in cui non è possibile rintracciare tratti distintivi sufficienti per essere rilevati semplicemente sul piano percettivo. Tale inquadratura teorica rende conto pertanto dell'equipaggiamento sofisticato, in cui si compenetrano percezione e cultura, necessario alla descrizione dei caratteri non visibili.

---

<sup>282</sup> Cfr. Pouivet 2000: 148-149. Pouivet aggiunge inoltre icasticamente che «nulla è bello, equilibrato, barocco [...] se qualcuno non ha certe credenze» (Ivi: 149).

La tesi della doppia sopravvenienza contesta inoltre esplicitamente la concezione secondo la quale una descrizione estetica non è una vera descrizione perché considera soltanto proprietà non reali, disponendo pertanto di uno status esclusivamente proiettivo. Essa inoltre offre una soluzione all'impressione della mancanza di legame delle proprietà con gli oggetti cui vengono riferite focalizzando la dinamica dei giochi linguistici che contribuiscono a conferire alle pratiche di attribuzione (descrittive) un carattere di apparente arbitrio, o almeno a quelle tra esse, più sorvegliate sotto il profilo epistemologico.

Come è stato opportunamente fatto notare anche la teoria della sopravvenienza non è esente da possibili critiche, che si concentrano in sostanza:

1. sulla difficoltà di concettualizzare una partizione nitida tra i diversi livelli di qualità<sup>283</sup>.
2. sui problemi relativi ad individuare correttamente le proprietà estetiche di alcune opere che sembrano consistere nell'esemplificazione proprio di una qualità secondaria, come un colore o una materia (si pensi al minimalismo in scultura).
3. sul fatto che spesso, nel processo di fruizione di un'opera d'arte, si notano prima le qualità estetiche e poi quelle primarie e secondarie.

A fronte dei nodi residui che la teoria presenta, legando il destino delle proprietà estetiche a quelle sensibili, è parso a molti necessario elaborare una teoria della percezione in grado di distinguere gli aspetti qualitativamente differenti della percezione stessa<sup>284</sup>.

## 6.1 PROPRIETÀ ESPRESSIVE

---

<sup>283</sup> Si rimanda nuovamente a Cohen (1973).

<sup>284</sup> Per una discussione analitica della teoria della doppia sopravvenienza si rimanda a Ottobre (2003).

Tra le proprietà estetiche presentano particolare complessità quelle pertinenti alla sfera dell'espressione, come dimostra anche la varietà di classificazioni proposte dalla letteratura critica.

Goran Hermeren<sup>285</sup> ha proposto uno schema, per certi versi discutibile, che può comunque risultare utile alla definizione della loro natura e dei meccanismi che ne regolano l'esistenza, individuando tre tipi di proprietà "espressive".

1. *Emotion properties*: sono esemplificate da predicati come "gioioso", "malinconico", "sereno", "sentimentale", etc. Ascriverle ad un'opera, nella prospettiva di Hermeren, non comporta la credenza che il fruitore o l'artista condividano la medesima dimensione emotiva. Si ovvia in questo modo al vecchio problema, peraltro ancora largamente diffuso, almeno nell'orizzonte del senso comune, sulla scorta di una concezione grossolana della psicologia dell'arte, di ritenere che per dipingere un paesaggio malinconico il prerequisito necessario sia uno stato emotivo di malinconia da parte dell'autore.
2. *Behavior properties*: "commovente", "divertente", "noioso", "misterioso", etc.
3. *Affective properties*: "coraggioso", "audace", "nervoso", "veemente", "esuberante" etc. Nella (discutibile) definizione di Hermeren esse presuppongono un coinvolgimento affettivo da parte almeno del fruitore, sebbene non fondato su un atteggiamento radicalmente autobiografico, bensì ancorato a delle condizioni *standard* di ricezione. Tuttavia, nonostante i correttivi adottati per l'elaborazione di caratteri generalizzanti, questa categoria non può svincolarsi da un coefficiente elevato di soggettività, che ne denota uno statuto incerto sul piano della stipulazione di patti argomentativi. In altre parole essa non garantisce una base sufficientemente condivisibile per la discussione, rendendo problematico qualsiasi tentativo di fondare la dipendenza delle proprietà anche su accordi di carattere squisitamente culturale.

---

<sup>285</sup> Cfr. 1988: 106.

Si tratta dunque di un'opzione che invalida i presupposti della condivisione, collocandosi in ultima analisi nella sfera del linguaggio privato.

La teoria realista, è bene ribadirlo ancora, prevede che le proprietà espressive si riferiscano a precisi modi di organizzazione della struttura fenomenica delle opere.

Tuttavia, bisogna aggiungere che possono senz'altro esistere delle proprietà estetiche di carattere espressivo il cui riconoscimento è in funzione delle reazioni emozionali. Le credenze (proprietà intenzionali) necessarie alla sopravvenienza delle proprietà estetiche comprendono infatti anche la sfera emotiva, che costituisce, da questo punto di vista, un importante tessuto cognitivo<sup>286</sup>.

Una celebre spiegazione di come le opere possano “esprimere” delle proprietà si deve a Nelson Goodman, che ha elaborato in proposito la teoria cosiddetta dell'esemplificazione, più volte ripresa in seguito in ambito analitico, e sottoscritta dallo stesso Danto: un'opera d'arte esemplifica per via simbolica la proprietà che esprime (al modo in cui, in un campionario di vernici colorate, ogni quadratino esemplifica la proprietà del colore che simboleggia)<sup>287</sup>.

La capacità espressiva dipende inoltre dalle intenzioni dell'artista che opta deliberatamente per certe soluzioni al fine di raggiungere il risultato perseguito.

In rapporto alla concettualizzazione delle proprietà espressive persiste un problema di ordine ontologico che occorre esplicitare e precisare. È evidente infatti che un dipinto non può essere letteralmente “triste”, non può cioè possedere la proprietà della tristezza, perché la tristezza è una condizione psicologica che un quadro non può avere (o uno stato che non può realmente provare). Ne consegue che, secondo l'opinione generalmente accolta, l'attribuzione di una proprietà espressiva avviene non sul piano letterale bensì su quello metaforico. Anche questa credenza deve però essere sottoposta al vaglio dell'orientamento

---

<sup>286</sup> Cfr. Pouivet 2000: 157-160. Per la fondamentale rivalutazione delle possibilità cognitive dell'emozione nella sfera estetica si rimanda naturalmente a Goodman (1968).

<sup>287</sup> Cfr. Goodman 1968: 80-88.

realista: il riconoscimento di un carattere espressivo in un'opera, infatti, si fonda (spesso) indiscutibilmente sulla loro morfologia, vale a dire su quelle che vengono definite le proprietà "configurazionali" di un certo ordine percepibile, la cui descrizione risulta pertanto piuttosto letterale che metaforica.

Del resto, a meno che non si pretenda di sostenere una posizione radicalmente soggettivista, rivendicando per il "critico" l'autonomia assoluta di esprimere le proprie impressioni di fronte all'arte, si può agevolmente constatare come la qualificazione di una serie di dipinti come "tristi" si appoggi, a ben guardare, su precise conformazioni di struttura (colori, tipo di composizione, prossemica, deformazioni, etc. per non dire che alcuni degli strumenti che possono contribuire alla coloritura espressiva di una figurazione pittorica), che costituiscono la base oggettiva o, se si preferisce, inter-soggettiva della descrizione.

## 6.2 TASTE PROPERTIES

L'ultima categoria di proprietà estetiche da prendere in esame prima di tornare a Danto è senza dubbio la più problematica, riguardando la dimensione del gusto e il valore delle opere. Essa viene identificata essenzialmente attraverso predicati come "elegante" o "volgare", ma nel suo dominio rientra anche la definizione della bellezza.

La relazione delle proprietà valutative con quelle di livello inferiore viene spiegata in modo esauriente dalla teoria della doppia sopravvenienza: le proprietà valutative ("bello"), in questo quadro, emergono sulle proprietà estetiche non valutative, come ad esempio quelle classificatorie ("sinfonico"), affettive ("straziante"), storico estetiche ("barocco").

Le proprietà valutative pertanto non sopravvengono direttamente sull'opera, bensì in maniera doppiamente indiretta attraverso le proprietà estetiche, le credenze, le proprietà fisico fenomeniche, grazie alla già ricordata transitività della loro natura<sup>288</sup>.

I predicati riguardanti le proprietà valutative presentano inoltre una notevole difficoltà nel discernimento di un loro possibile nucleo descrittivo di base<sup>289</sup>. La definizione di questa tipologia di proprietà sembra mettere fortemente in crisi, almeno in prima istanza, la β un ruolo primario, rimandando necessariamente a norme e canoni, vale a dire ad un sistema di valori. Le regole di applicazione delle proprietà di gusto sono intimamente vincolate alla dimensione storica e culturale, risultando pertanto assai diverse da quelle *gestaltiche*.

Ciò non significa che l'essenza delle proprietà valutative sia legata esclusivamente alla cultura entro la quale è possibile predicarle (implicando una deriva soggettivista nelle pratiche di attribuzione agli oggetti). Il fatto che la costellazione di termini con i quali ci riferiamo abitualmente ad esse sia carica di valori, riguarda infatti non la natura delle proprietà, cioè il piano ontologico, bensì quello epistemologico<sup>290</sup>.

La loro dipendenza dal piano intenzionale (o culturale), sempre nell'ottica di un realismo "debole", non le precipita nell'insondabile privatezza dell'impressione, fornendo loro il fondamento sul quale possono esercitarsi i negoziati della critica.

---

<sup>288</sup> Cfr. Pouivet 2000: 161-162.

<sup>289</sup> Cfr. Ottobre 2003: 99.

<sup>290</sup> La questione è stata recentemente riproposta nella sua declinazione sociologica, da uno stimato professionista del settore come Raymond Boudon. Questi, scartando l'ipotesi delle teorie platoniste secondo le quali un valore è una proprietà dell'opera analoga al suo colore, ma rigettando nel contempo le tendenze delle scienze sociali qualificabili come postmoderne, per cui i valori artistici non sono altro che illusioni, propone una terza via incline ad accogliere la possibilità che il valore estetico abbia un fondamento oggettivo, recuperando il concetto di "razionalità assiologica" formulato da Weber. In sintesi, in base a tale concetto si stima che qualcosa sia «giusto, vero, bene o bello quando abbiamo ragioni forti per credere così. Al che bisogna aggiungere che una ragione non può risultare forte se non quando la percepiamo oggettivamente tale» (Boudon 1999: 170).



A questo punto, prima di tornare, dopo questo lungo excursus, alla posizione dantiana in merito alla natura e alla caratterizzazione delle qualità estetiche, conviene sintetizzare la posizione di Pettit.

## 7. IL REALISMO ESTETICO SECONDO PETTIT

Che tipo di nesso sussiste nell'ambito dell'esperienza visiva, tra le caratterizzazioni estetiche e i caratteri pittorici meramente percettivi? Pettit suggerisce di intendere le caratterizzazioni estetiche in modo realistico: i predicati estetici vengono collocati entro classi di riferimento che ne determinano la pertinenza a seconda dei contesti in cui vengono espressi gli enunciati che li contengono. È interessante che il modello a cui si rifà Pettit nel costruire questo sistema, basato sul principio del *posizionamento*, sia un modello legato alla teoria “gestaltica” della percezione.

Se le caratterizzazioni estetiche sono non pittoriche e se si riferiscono a due opere qualsiasi che son indistinguibili sotto un profilo pittorico, allora in altre parole sopravvengono sulle caratterizzazioni pittoriche. L'indiscernibilità di due opere qualsiasi in riferimento alle loro caratterizzazioni pittoriche implica la loro indiscernibilità estetica; in modo equivalente non può sussistere una differenza estetica tra le due opere a meno che ce ne sia anche una pittorica.<sup>291</sup>

Pettit definisce questa come *sopravvenienza pittorica*<sup>292</sup>. Che cosa significa considerare le caratterizzazioni estetiche in modo realistico? Le proposte di Pettit sono due: 1) che si crede

---

<sup>291</sup> Pettit 1983: 210.

<sup>292</sup> Che ricorda quella che Goodman definisce costanza rispetto alle proprietà pittoriche: «una proprietà è perciò costante solo se, per quanto possa o non possa rimanere costante dove le

che nella loro interpretazione standard, nell'interpretazione che rispetta le intenzioni dei parlanti, esse siano delle asserzioni; 2) l'interpretazione assertiva standard è inconfutabile.

Scrive Pettit:

Fenomenologicamente si deve distinguere tra il tipo di stato cognitivo di cui godo [...] e quello cui si ha accesso. La differenza è simile a quella tra qualcuno che ascolta una barzelletta, la trova divertente e dice che è spassosa, e qualcuno che afferma che è spassosa basandosi sul fatto che gli è stato detto che è tale [...] le caratterizzazioni estetiche sono essenzialmente percettive nel senso che solo la percezione abilita a quel tipo di conoscenza che la percezione trasmette [...] delle verità che esse esprimono. In questo punto le caratterizzazioni estetiche contrastano con quelle pittoriche, e con le descrizioni sensoriali in generale. Lo stato cognitivo di qualcuno che vede e riferisce che un oggetto è rosso è un tipo di stato accessibile a un'altra persona che vede quell'oggetto ma non riesce a discernerne il colore, a patto che questa seconda persona abbia buone ragioni di fidarsi di quanto dice la prima.<sup>293</sup>

La percezione è in tal modo equiparata alla testimonianza. Ma il punto allora è: esiste un'abilitazione non percettiva alla conoscenza?

Pettit afferma che il tratto problematico delle caratterizzazioni estetiche è che esse sono essenzialmente percettive e percettivamente elusive: l'esame visivo di un'immagine, per quanto necessario possa essere per conoscenza estetica, non è sempre sufficiente a garantirla. Il punto è che non esiste un esercizio che garantisca di far vedere ciò che è percettivamente elusivo<sup>294</sup>. Per il realista estetico la sfida è chiara. Ciò che va mostrato riguardo alle caratterizzazioni estetiche è che il fatto di essere essenzialmente percettive e percettivamente elusive può essere spiegato coerentemente con una spiegazione realista: «coerentemente con

---

proprietà pittoriche variano, non varia mai dove le proprietà pittoriche rimangono costanti. In altre parole, se si presenta in qualche punto essa si presenta anche ogni volta che le proprietà pittoriche siano le stesse» (Goodman 1968: 81).

<sup>293</sup> Pettit 1983: 217.

<sup>294</sup> Ivi: 219.

l'idea che si tratti di asserzioni genuiine e che fornire la prova giusta non lasci spazio particolare a una sincera riserva dell'assenso»<sup>295</sup>. Il problema allora è questo: se le caratterizzazioni estetiche sono finalizzate a dirigerci verso proprietà reali delle opere che esse caratterizzano, in che modo allora dobbiamo spiegare la natura piuttosto insolita di queste proprietà?

Io so che l'opera a cui si riferisce il commento del critico è bella, ma una conoscenza di questo genere, che non implica una relazione diretta con l'opera in questione, è anche meno ricca di quella di cui gode il mio informatore: è una conoscenza *de dicto* e non *de re*<sup>296</sup>. Si tratta di un caso in cui *p* implica un dimostrativo e dove una relazione di non-testimonianza a ciò che *p* descrive è necessaria per identificare propriamente il referente del dimostrativo. La testimonianza non mi mette completamente in grado di comprendere cos'è espresso tramite *p*, come questo è asserito dal mio informatore, allora essa non mi abilita alla piena conoscenza di ciò che è espresso da *p*<sup>297</sup>. Pettit afferma che quanto è espresso con *p* è dato dalla proposizione condizionale associata e questo lo si può capire propriamente anche se non si gode di una relazione di non testimonianza con il fatto riportato. Una persona che sa che cosa è necessario affinché qualcosa appaia rosso e sa quale presentazione standard implica, anche se non vede l'oggetto rosso in questione. Perciò non esiste alcun motivo per cui si dovrebbe dire che una persona non ha la conoscenza che *x* è rosso, nel senso pieno e unico di tale conoscenza, se gli è stata data la testimonianza in proposito da qualcuno di cui ha buone ragioni di fidarsi.

Perciò se apprendo da un informatore degno di fiducia e collaudato che il quadro è triste, potrei affermare di sapere che la proposizione *il quadro è triste* esprime una verità sulle sue labbra, ma ancora mi manca una piena conoscenza della verità espressa dalla proposizione

---

<sup>295</sup> Ivi: 220.

<sup>296</sup> Cfr. ivi: 221; si rimanda inoltre a Burge 1977.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

[...]. Ciò che è espresso dalla proposizione è qualcosa che può essere del tutto compreso soltanto da qualcuno che individua il posizionamento adeguato del quadro: ossia, solamente da qualcuno che ha una relazione di non-testimonianza con il fatto in questione.<sup>298</sup>

Come Pettit anche Danto sostiene che nella nostra attuale e tradizionale concezione di questi temi l'artista e il suo pubblico ideale condividono una conoscenza comune in virtù della quale ognuno può aspettarsi che l'altro veda una significatività peculiare in determinate scelte pittoriche. Così l'artista parla al suo pubblico, e per comprendere il suo "discorso" è necessario sapere una serie di cose, prima fra tutte il fatto che l'opera è un prodotto intenzionale. Il tipo di caratterizzazioni estetiche delle opere d'arte discusso da Pettit soddisfa quindi lo schema seguente:

$X$  è  $O$  se soltanto se è tale da apparire  $O$  in una presentazione standard e in un posizionamento adeguato.

L'introduzione di vincoli di forze di posizionamento obbliga a riconoscere che il nostro vero interesse per una sottospecie di questa classe, propriamente il tipo di caratterizzazione che corrisponde a quest'altro schema più specifico:

$X$  è  $O$  se soltanto se 1) è tale da apparire  $O$  in una presentazione standard e in un posizionamento adeguato e 2) è tale che il posizionamento ritenuto adatto, assumendo che ce ne sia uno, è consentito dai vincoli appropriati.

La differenza tra le classi dei due giudizi è che una classe è quella delle caratterizzazioni estetiche primitive, l'altra quella delle caratterizzazioni estetiche rettificate da appropriate informazioni di sfondo. Il punto è che il realismo estetico può essere soltanto difeso come ultima risorsa per caratterizzazioni che sono appropriatamente rettificate. Afferma infatti Pettit: «Una descrizione estetica di un quadro può non riuscire a catturare tutto quello che c'è da vedere per un occhio informato, ma quello che cattura quando è una registrazione fedele è

---

<sup>298</sup> Ivi: 227.

qualcosa che propriamente appartiene al dipinto e qualcosa che è in linea di principio accessibile a tutti»<sup>299</sup>. Il punto per Danto è che non sempre ciò che è “accessibile a tutti” può fornire le informazioni utili per il riconoscimento artistico. Bisogna però capire quanto è ampio il bacino che raccoglie le possibilità che escludono un tale riconoscimento attraverso la percezione. I casi di indiscernibilità sono sufficienti a giustificare la stipulazione di una definizione artistica costituita da proprietà non estetiche?

---

<sup>299</sup> Pettit 1983: 233.



## Epilogo

### TRE RISPOSTE AD UNA DOMANDA

JOHNATAN GILMORE

In effetti non ho mai sentito prima l'espressione "estetica del significato". Immagino che sia la sintesi di qualcosa che Danto ha espresso. Forse l'idea che stai descrivendo è che l'estetica come approccio filosofico all'arte dovrebbe focalizzarsi in ultima analisi su ciò che un'opera d'arte significa (o esprime, o comunica) più che sull'aspetto esteriore dell'opera. Questo è senz'altro il punto di vista di Danto. E infatti egli è convinto che la maggior parte delle estetiche nella storia della filosofia ignorino, a torto, il contenuto o il significato delle opere d'arte e che si siano quindi limitate a portare avanti un'autentica filosofia dell'arte. In questo Danto è decisamente hegeliano (come lui stesso ammette).

Nella filosofia anglo-americana il termine *estetica* si riferisce ad un tipo di indagine che ha come oggetto l'apparenza sensibile, o il suono, o le proprietà di superficie di un'opera d'arte – vale a dire quelle immediatamente percepibili, come la bellezza ad esempio. Danto sostiene che concentrarsi esclusivamente sull'*estetica* in arte significherebbe mancare alcuni caratteri fondamentali dell'arte stessa, in primis il modo di incorporazione del significato. Ecco perché Danto difficilmente parla di *estetica* intesa come disciplina della conoscenza sensibile, tranne quando fa riferimento alla disciplina filosofica accademica o quando descrive la bellezza o le qualità sensibili di un'opera d'arte. Sono d'accordo con

lui nel pensare che ciò di cui si occupa – che poi è ciò di cui mi occupo anch'io – è una “filosofia dell'arte” anziché un'*estetica*, benché molti filosofi usino i due termini per indicare la stessa disciplina.

Sebbene consideri *L'abuso della bellezza* un testo eccezionale e un acuto resoconto della natura artistica della bellezza, non credo che renda il pensiero di Danto nella sua totalità. Ad ogni modo contiene una tesi importante della teoria dantiana, vale a dire che la bellezza di un'opera d'arte è internamente legata o intrinsecamente parte del significato di un'opera. Molti altri filosofi parlano del significato di un'opera d'arte e della bellezza o della natura estetica di un'opera come se fossero due elementi separati. Danto, dimostra che spesso il significato di un'opera viene espresso o veicolato dalle sue qualità estetiche e specialmente dalla bellezza, quando presente nell'opera. È così che esprime l'idea di una “bellezza interna” distinta dal tipo di bellezza che potrebbe essere una caratteristica accidentale o superficiale dell'opera.

Per quanto “estetica del significato” sia un'espressione piuttosto insolita per i lettori americani di Danto, devo ammettere che coglie un carattere centrale della sua filosofia dell'arte e della sua posizione relativa alla bellezza.

JERROLD LEVINSON

Devo premettere che non ho seguito le ultime evoluzioni del pensiero di Danto e che probabilmente il suo ultimo testo che ho avuto modo di leggere per intero è stato *Dopo la fine dell'arte*, la raccolta delle Mellon lectures che Arthur tenne alla Galleria nazionale d'arte di Washington nel 1995. Ma dopo la tua sintesi della sua teoria dell'arte e la tua posizione posso dirti cosa penso che l' “estetica del significato” significhi per Danto.

L'idea che sta a fondamento della sua celebre definizione dell'arte (o forse sarebbe più opportuno dire della sua identificazione dell'arte) è il concetto di “significato incarnato”, per cui un'opera d'arte è un



oggetto che incarna un determinato significato. Tale concezione comporta una serie di conseguenze: (a) un'opera è artistica se possiede un significato (che Danto fa coincidere con la condizione di *aboutness*, vale a dire che un oggetto per essere artistico deve sempre essere “about something”) e (b) ogni opera incarna il proprio significato in una forma specifica, in modo tale che (1) il significato non può essere isolato dalla forma ed esibito in maniera separata e pertanto (2) col mutare della forma muterebbe necessariamente anche il significato. Così l'estetica, o meglio, la teoria critica dell'opera deve necessariamente essere un'estetica del significato “così come trasmesso dalla forma” e non un'estetica della forma di per sé o della forma in astratto *à la* Kant o Clive Bell. E fin qui mi trovo abbastanza d'accordo con Danto.

Andando oltre e procedendo con l'interpretazione dell'idea dantiana di estetica del significato devo commentare la tua affermazione: “una reazione estetica è causata da ciò che un'opera d'arte rivela e non dalla sua forma”. Ecco io credo che piuttosto una risposta di questo tipo sia causata e dipenda necessariamente dall'oggetto artistico nella sua totalità, vale a dire sia da ciò che l'opera significa, sia dalla forma utile ad incarnare e a comunicare quel determinato significato.

Ora ci si potrebbe chiedere se la definizione di “opera d'arte = oggetto che possiede un significato e che lo incarna” sia una definizione soddisfacente, e mi dispiace, ma io direi proprio di no. Una definizione di questo tipo identifica forse una condizione necessaria dell'arte – il modo in cui un oggetto deve esprimere il proprio contenuto se vuole aspirare allo status artistico – ma di certo non una condizione sufficiente. Senza dubbio molti oggetti incarnano un significato ed è possibile che il modo in cui il loro contenuto si relaziona alla forma susciti un certo interesse pur non trattandosi di opere artistiche (prendiamo ad esempio alcuni ponti, certi edifici, oppure dei piatti di alta cucina, o dei discorsi, magari anche delle persone). Ma se non la caratteristica di significato incarnato, cos'altro può definire adeguatamente la sfera propriamente artistica? La mia risposta è: una determinata connessione storico-intenzionale con un'arte precedentemente ipotizzata come tale. Ma so che conosci la mia teoria, quindi non procederò oltre.

BERTRAND ROUGÉ

Per prima cosa devo mettere in chiaro che non sono né un filosofo, né uno studioso di estetica. Da tempo mi interessa il tema dell'ironia nell'ambito della Pop Art americana, quindi ho scritto qualche articolo sulla teoria di Arthur Danto soffermandomi in modo particolare sul *Brillo Box* e la questione degli indiscernibili. Questo è quanto, e devo anche aggiungere di non aver letto né *L'abuso della bellezza*, né il recente libro su Warhol. Il punto è che Arthur – stranamente devo dire – è rimasto colpito da una mia osservazione davvero molto semplice che feci di passaggio in un articolo e che riguardava il fatto che la mostra di Warhol alla Stable Gallery dovrebbe essere vista come un insieme di installazioni, e che quindi potrebbe risultare strano fondare un intero argomento sulla natura dell'arte su un'opera come *Brillo Box* che, dopo tutto, non può essere considerata singolarmente, come opera a sé. Naturalmente si trattava di un'obiezione diretta e radicale ed è significativo che Arthur abbia scelto di prenderla in considerazione, mentre il resto del mio ragionamento sulla meta-indiscernibilità dell'arte, di cui era a conoscenza perché allora l'avevo già completamente sviluppato, non sembra aver minimamente attirato la sua attenzione. Quindi mi chiedo se sia davvero la persona migliore per rispondere alla tua domanda sull'estetica del significato. Dovrei inoltre aggiungere che non sono in grado di fornirti una “risposta francese” alla questione che mi poni. Anzi, forse l'unica risposta che potrei darti è che ho il sospetto che non ci sia affatto una “risposta francese” alla tua domanda...

Non sono certo di aver capito il significato dell'espressione “estetica del significato”. Naturalmente si tratta della conseguenza logica della sua analisi degli indiscernibili. Dal momento che Danto ritiene che non ci siano differenze visive – e quindi formali? – tra la scatola Brillo ordinaria e quella artistica, la differenza deve risiedere altrove: in prima istanza nel mondo dell'arte e poi – ma non deve essere necessariamente una condizione disgiunta dalla prima – nel significato dell'opera. Senza dubbio la nozione ha anche un ruolo strategico: ha lo scopo di introdurre una distinzione da una possibile “estetica della forma” come quella promossa da Greenberg. Danto tenta di diffondere la sua estetica e la sua post-storia come nuovo paradigma dopo quello di Vasari e Greenberg. Però, a giudicare da quella che tu

sintetizzi come “estetica del significato”, la mia impressione è che la forma sia implicata tanto quanto lo è il contenuto. Tutto sta nell’interazione tra la forma e il significato (vale a dire tra *l’embodiment* e *l’aboutness*). Io direi che questa è la “poetica” della definizione dantiana. Allora forse la questione potrebbe essere posta in questi termini: in che modo l’ “estetica del significato” di Danto si differenzia da una poetica? In effetti, mi sono chiesto più di una volta se Danto suggerisce qualcosa di diverso rispetto alla tradizionale interdipendenza della forma con il contenuto.

Sicuramente, se come conseguenza dell’indiscernibilità messa in atto da *Brillo Box* l’arte non può essere “collocata” negli aspetti prettamente visivi o formali dell’artefatto, di certo non può neanche risiedere esclusivamente nel significato...

Senz’altro c’è più di un elemento nella teoria di Danto a spingere a considerare l’esperienza estetica come un’esperienza “cognitiva” – sebbene non mi senta propriamente a mio agio nell’usare questo termine – ma credo che difficilmente si possa affermare che essa sia *prima facie* “cognitiva”. Dopo tutto si ha accesso all’ipotetico “contenuto cognitivo” attraverso una forma, che viene necessariamente prima. Forse sarebbe opportuno considerare il tutto in un modo più “procedurale”: l’essenza artistica come appartenente ad uno specifico campo esperenziale in cui forma e contenuto sono in costante interazione, si compenetrano in maniera complementare andando anche oltre il controllo dell’artista.



## UN CONVERSAZIONE CON ARTHUR DANTO

Sono pochi i casi in cui si ha la possibilità di studiare un filosofo vivente di fama mondiale e il cui pensiero sia in costante evoluzione. Io ho avuto la fortuna di rientrare in questa nicchia. Nel giugno del 2010 ho incontrato Arthur Danto nella sua casa di New York, poco distante dalla Columbia University in cui ha insegnato per quasi venticinque anni e per più di un'ora ho potuto conversare con lui della sua teoria, nel salotto di casa sua le cui pareti esibivano un numero considerevole di opere d'arte e di fronte ad un'ottima limonata fatta in casa e versata in calici di cristallo. In quell'atmosfera, un misto tra venerazione e curiosità, e al cospetto del filosofo che ha ricevuto negli ultimi anni riconoscimenti speciali anche in Italia, ho tentato di affrontare con Danto i nodi centrali del suo pensiero, proponendogli delle domande che avessero anche lo scopo di ridurre, per quanto possibile, quello scarto che separa il pensiero attuale del filosofo da quanto si può trovare scritto nei suoi libri, la maggior parte dei quali risale ormai a una ventina di anni fa. La stima e il rispetto che provo nei confronti di Arthur Danto e forse anche un po' di impaccio dovuto all'emozione di averlo in carne ed ossa proprio lì, di fronte a me, mi ha impedito di ribattere alle questioni per così dire più discutibili emerse da alcune sue risposte. Di seguito la trascrizione della nostra conversazione.

**Manrica Rotili** – Una delle conseguenze che i lavori di Andy Warhol hanno avuto sul mondo dell'arte è di aver decretato l'assenza di un modo speciale o univoco in cui le opere devono apparire per essere iscritte nell'orizzonte artistico: ciò che fa la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è non è più di ordine visivo, ma concettuale. In tal senso l'interpretazione diventa "costitutiva" di un'opera d'arte ed è necessario individuare la corretta interpretazione di un'opera che ci permetta di connettere le proprietà fisiche con il

suo significato, mediante quel processo che lei ha denominato “identificazione artistica”. Io le chiedo allora, che ruolo ricoprono lo stile, le qualità estetiche tradizionalmente intese e qualsiasi altra proprietà per così dire “interna” all’opera nel processo di identificazione della corretta interpretazione di un’opera d’arte e di conseguenza del suo significato?

**Arthur Danto** – In effetti la prima cosa da fare è chiarire che cos’è che si intende per qualità interne all’opera. L’interpretazione corretta è senza dubbio una qualità esterna all’opera. Ciò che Warhol intendeva è che non si può dire quando qualcosa è un’opera d’arte semplicemente guardandola, perché non c’è un modo particolare in cui l’arte deve apparire. Donde l’impossibilità di insegnare il significato dell’arte attraverso esempi. Quindi per prima cosa se si vuole individuare la corretta interpretazione di un’opera si deve dire addio alla comprensione dell’arte per mezzo di esempi, perché gli esempi si fondano sulle qualità percepibili di un’opera, sulle somiglianze di famiglia tra oggetti che appartengono al mondo dell’arte e questo modo di fare ci trarrebbe in inganno, almeno nel momento artistico in cui viviamo, costituito da forme d’arte spesso indiscernibili da oggetti comuni.

Come vedi dietro di te c’è un *Brillo Box*, si tratta del mio *Brillo Box* firmato Bidlo. È difficile interpretare un’opera che consiste nella mera riproduzione di un’opera d’arte facendo affidamento esclusivamente alle sue qualità interne, senza saperne qualcosa di più ad un livello cognitivo. Ovviamente sono presenti delle differenze di ordine percettivo. Possiamo ad esempio confrontare i due *Brillo Box* e notare che quello di Bidlo è più grande, probabilmente è diverso anche il tipo di compensato usato dai due artisti, ma informazioni di questo tipo servono davvero a qualcosa? Quanto possono essere d’aiuto per interpretare l’opera di Bidlo?

È qualcosa che va oltre l’oggetto in sé che condurrà verso la corretta comprensione artistica.

**MR** – In un saggio che scrisse qualche anno fa in occasione del Congresso Internazionale “Arthur Danto y el Fin del arte” tenutosi a Murcia nel dicembre del 2003<sup>300</sup> e di recente pubblicato sulla rivista italiana «Paradigmi»<sup>301</sup> che si intitola appunto *Three Brillo Boxes. Questions of Style* affermava però che la differenza tra le tre scatole Brillo, quella del designer originale James Harvey, quella di Warhol e quella di Bidlo consisteva proprio in una differenza di stile.

**AD** – Si infatti, ma io parlo di uno stile *artistico* non di uno stile *estetico*. Per procedere con l'interpretazione corretta del *Brillo Box* di Bidlo è necessario sapere che l'opera di cui si appropriava l'artista appartiene al movimento della Pop Art, che Bidlo è un artista appropriazionista e che cosa si intende per appropriazionismo in arte. È necessario conoscere la storia dell'arte degli ultimi decenni, essere informati e un po' addentro a quello che ho definito “mondo dell'arte”. Le informazioni di superficie sono necessariamente quelle da cui partiamo, ma poi è qualcosa che non vediamo direttamente sull'opera, ma che sta, per così dire, intorno all'opera, quello che io chiamo “discorso delle ragioni” a condurci sulla strada giusta per comprendere e interpretare l'opera.

Cambiamo esempio, prendiamo i lavori di Sherrie Levine. Le sue opere non sono semplicemente foto di foto eppure una ri-fotografia di Levine potrebbe essere scambiata tranquillamente per l'originale o per una riproduzione dell'originale. E sebbene le foto dell'artista compiano il tipo di operazione descritto, esse non si limitano a questo: Levine esprime infatti una tesi molto complessa che riguarda la proprietà, l'originalità e la natura dell'arte. Quale che sia l'interpretazione dell'opera di Levine, essa sarà comunque diversa da quella applicabile alle immagini alle quali somiglia tanto, ma sarà difficile poter formulare

---

<sup>300</sup> Si veda Danto 2005: 19-40.

<sup>301</sup> Si veda Danto 2010: 13-24.

un'interpretazione corretta basandosi esclusivamente sulle qualità fisiche delle sue immagini. Siamo di fronte all'ennesimo caso di indiscernibilità percettiva e solo conoscere la teoria appropriazionista permetterà di salvare l'autrice in questione dall'accusa di plagio.

**MR** – Insomma la nostra esperienza estetica, se non propriamente dipendente, è almeno in parte guidata da un set di informazioni di ordine prettamente cognitivo. Lo sguardo innocente da solo non basta per cogliere il significato dell'arte contemporanea, questo mi pare essere il nucleo teorico alla base della sua *estetica del significato*. Mi può spiegare in maniera più approfondita cosa intende per estetica del significato?

**AD** – Devo essere sincero, quando ho letto per la prima volta le tue domande per questa intervista, ho pensato che sarei stato io a porti questa domanda. Ho intuito che mi stessi ponendo una questione interessante, ma in prima istanza mi sono chiesto che cosa intendessi tu per estetica del significato. Poi ho continuato a leggere e sono arrivato agli interventi di Johnathan, Jerrold e Bertrand e tutto mi è stato più chiaro. Ho pensato alla mia teoria dell'arte, ho ripercorso le occorrenze in cui ho accennato all'estetica del significato, ho capito che cosa intendessi e ho finito per rispecchiarmi nella tua sintesi del mio pensiero come estetica del significato. Però il concetto esige necessariamente una spiegazione supplementare, una sintesi che probabilmente tu sai dare meglio di me, dal momento che in qualche modo hai forgiato la definizione. Con gli anni ho imparato ad essere più aperto a nuove interpretazioni della mia tesi e posso dire che la tua mi sembra corretta.

Senz'altro molto spesso le proprietà estetiche di un'opera d'arte sono l'indicazione di ciò su cui l'opera è, rimandano al suo significato, al suo *aboutness*. In tal senso l'estetica conduce alle parti dell'opera che sono oggetto di interpretazione e in tal senso si può dunque parlare di un'estetica del significato, di un'esperienza estetica guidata dall'*aboutness* e quindi strettamente



dipendente in un certo senso da esso.

**MR** – *aboutness* ed *embodiment* costituiscono le sue celebri proprietà essenziali dell'arte, ma ha parlato spesso di una proprietà altrettanto fondamentale: quella relativa alla metaforicità dell'arte. Nello specifico ne *La Trasfigurazione del Banale* scrive che comprendere un'opera d'arte significa cogliere la metafora che essa contiene sempre: è corretto affermare quindi che tutta l'arte è metaforica? Mentre in *Oltre il Brillo Box* afferma che la metaforicità di un'opera può spiegare la dimensione cognitiva dell'arte stessa. Può chiarirmi cosa intende? Prendiamo lo stesso *Brillo Box*: qual è il suo grado di metaforicità e, di conseguenza, qual è la sua dimensione cognitiva?

**AD** – Devo ammettere che non sono più tanto sicuro che tutta l'arte sia metaforica. Se l'ho dichiarato con tanta convinzione, ho fatto uno sbaglio, e comunque uno dei vantaggi del mio lavoro consiste proprio nella libertà di poter cambiare idea a condizione di giustificare il cambiamento con una teoria attendibile. Ad ogni modo quando parlo della metaforicità dell'arte ho in mente opere più tradizionali rispetto al *Brillo Box*, come la statua di Napoleone vestito da Romano, ad esempio. Se qualcuno credesse che Napoleone fosse stato un comandante Romano prenderebbe un abbaglio. Ma se i suoi indumenti gli facessero metaforicamente intendere che Napoleone è stato il Cesare dei francesi, allora capirebbe il giusto. Rembrandt ha raffigurato sua moglie Saskia come Flora, la dea dei fiori. Di sicuro Saskia non era letteralmente la dea dei fiori, ma sappiamo tutti che Rembrandt stava rendendo omaggio alla sua grazia. Metaforicamente, lei era l'incarnazione della bellezza. In questo senso la metaforicità è "cognitiva": Saskia non è semplicemente bella, è *divinamente* bella, allo stesso modo di come Napoleone non è stato semplicemente un imperatore, bensì

un *grande* generale. La metafora, quando è presente, ci suggerisce il modo corretto in cui leggere l'opera che abbiamo di fronte.

Ora benché *Brillo Box* non sia una metafora di questo tipo può essere utilizzata nello stesso modo, come nell'immagine della copertina originale del mio libro *Beyond the Brillo Box*, un'opera dell'artista Russell Connor, il quale ha sostituito il cadavere della *Lezione di Anatomia* di Rembrandt con il *Brillo Box*, e così facendo ha trasformato gli anatomisti del quadro in esteti nell'atto di esaminare l'anatomia di un'opera d'arte. Trovo si tratti di un quadro eccezionale. Gli anatomisti-esteti ci stanno dicendo che se dal *Brillo Box* di Warhol sottraiamo la scatola Brillo del supermercato, ciò che rimane è quello che la rende arte. Qualcosa di invisibile come l'anima. Quindi nell'opera di Connor *Brillo Box* è la metafora di un mistero, il mistero di un'arte indiscernibile da un oggetto comune eppure, profondamente diversa da esso.

**MR** – Però l'efficacia di *Brillo Box* risiede proprio nel fatto di essere identica e quindi indiscernibile dalla scatola Brillo ordinaria, nel senso che l'opera di Warhol sfrutta il potere retorico della scatola di Harvey che quindi, almeno in parte, deve coincidere con quello della Brillo ordinaria. Possiamo forse dire che *Brillo Box* funziona come metafora dell'ordinario? Quali erano le intenzioni di Warhol?

**AD** – Questa è una bella domanda. Dunque io direi innanzitutto che *Brillo Box* non è metafora dell'ordinario, è l'ordinario stesso, è l'incarnazione dell'ordinario, un "commonplace" esposto in un museo, la celebrazione di qualcosa che non vedremo, che non richiamerebbe la nostra attenzione se non venisse esposta all'interno di un contesto museale. In un museo generalmente non c'è niente di ordinario da osservare, ci si aspetta piuttosto di vedere opere straordinarie, sculture stupefacenti, pitture inconsuete: *Brillo Box* in

tal senso è una metafora dell'ordinario. Se avessi preso la 5<sup>th</sup> Avenue a Est negli anni Sessanta, costeggiando Central Park, e girando sulla 74<sup>th</sup> tagliando quindi Madison Avenue ti saresti trovata davanti alla porta d'ingresso bianca della galleria d'arte Stable Gallery, dove nel 1964 ho visto per la prima volta i *Brillo Boxes* di Warhol. Una scala signorile introduceva in uno spazio molto elegante, dai pavimenti in marmo, le pareti bianche e appena si alzava lo sguardo e ci si rendeva conto dello scenario in cui ci si ritrovava il primo pensiero era "ops, devo aver sbagliato posto". Decine di scatole da imballaggio dei prodotti più comuni dell'epoca: era una vera e propria celebrazione dell'ordinario. Sembrava di essere incappati nel sogno di qualcun'altro. E forse, in un certo senso, era così. Ora gli spazi della Stable sono parte del Whitney Museum e probabilmente un effetto così prorompente nel mondo dell'arte difficilmente si potrà ripetere allo stesso modo di come avvenne con la mostra di Warhol.

Quanto alle intenzioni dell'artista, è risaputo che Warhol non era solito rilasciare dichiarazioni esaustive o particolarmente utili per interpretare i suoi lavori. Semmai lasciava che il suo assistente, Bob Colacello, parlasse al suo posto. Dobbiamo sempre supporre che ci sia un'intenzione dietro ogni opera d'arte, se ci pensiamo questo vale per ogni relazione umana: ogni azione è intenzionale, anche quelle apparentemente inintenzionali. È fuori di dubbio quindi che le opere d'arte siano oggetti al tempo stesso intenzionali e intensionali, solo che non sempre è facile identificarne la corretta intenzione e quindi l'interpretazione adatta. A volte c'è il rischio di soffermarsi su elementi dell'opera che sono ininfluenti per la sua interpretazione. Ci si può chiedere, ad esempio, se il fatto che le scatole di Warhol siano di legno anziché di cartone ondulato, come quelle ordinarie, possa essere o meno un elemento influente per il processo ermeneutico, ma dove ci porterebbe questa pista?

Il punto è che nessuna critica d'arte adatta alla scatola di Harvey può essere adatta anche a quella di Warhol. Prendiamo la scatola ordinaria: come vediamo è decorata da due zone rosse ondulate separate da una bianca, con lettere blu e rosse. Rosso, bianco e blu sono i colori del patriottismo, così come l'onda è una caratteristica dell'acqua e delle bandiere. Così si mettono

in relazione pulizia e dovere e il packaging si trasforma in una bandiera di igiene patriottica. La scatola è a suo modo un capolavoro di retorica visiva, che sollecita a comprare e consumare. E quella meravigliosa banda bianca sullo sfondo, come un fiume di purezza, ha un'origine storico-artistica nell'astrazione *hard-edged* di Ellsworth Kelly e Leon Polk Smith<sup>302</sup>. Warhol non è stato affatto influenzato dall'astrattismo *hard-edged*: egli si limitava a riprodurre un'opera d'arte pubblicitaria. Le sue scatole erano piuttosto una reazione all'espressionismo astratto: Warhol adorava ciò che l'espressionismo astratto disprezzava, considerava esteticamente bello il mondo comune e ammirava immensamente oggetti che qualsiasi artista si sarebbe rifiutato di considerare artisticamente interessanti<sup>303</sup>.

Questo potrebbe essere il punto di partenza per la critica d'arte adatta al *Brillo Box* warholiano. Gli ambiti delle due critiche alle due scatole sono nettamente separati perché dal momento che non può esserci una sovrapposizione tra le intenzioni dei due artisti, non può essercene una tra l'interpretazione dell'opera dell'uno e dell'altro. Ed io credo che non ci sia neanche una relazione diretta tra la retorica di Warhol e quella delle scatole Brillo, anche se l'estetica e le qualità che possiamo definire prettamente formali dell'opera devono avere in questo caso una qualche rilevanza, dal momento che *Brillo Box* è diventato subito la star di quella esposizione alla Stable Gallery.

**MR** – Nei suoi scritti più recenti non rifiuta più l'estetica con la forza di un tempo. In particolare ne *L'abuso della bellezza* formula il concetto di “bellezza interna”: la bellezza è

---

<sup>302</sup> Questa parte è stata integrata con la descrizione fornita da Danto in 2000: 147-148 e in 2005: 35-37.

<sup>303</sup> Cfr. Danto 1992: 175-176, «Volte di star del cinema o di celebrità politiche come John Kennedy, stelle del supermercato come la zuppa Campbell o il ketchup Heinz, personaggi “mediatici” come Mickey Mouse o Dick Tracy, la bandiera americana – per antonomasia la regina di tutti i simboli – la banconota da un dollaro e il timbro verde S&H; erano queste le “immagini che chiunque, passeggiando per Broadway, poteva riconoscere in una frazione di secondo”».

rilevante in un'opera  $x$  quando è interna al significato dell'opera stessa, vale a dire quando l'artista ha usato intenzionalmente la bellezza per comunicare l'*aboutness*. Diarmund Costello ha affermato che la sua definizione dell'arte come significati incorporati rispetta quasi la stessa logica del concetto kantiano di idee estetiche, e infatti nel suo saggio *Significati incorporati come idee estetiche*<sup>304</sup> lei concentra la sua attenzione proprio sulla nozione kantiana di idea estetica, nozione che, secondo lei, permetterebbe di sviluppare una filosofia dell'arte piuttosto differente da quella incentrata sul concetto di gusto. Però poi non accetta del tutto l'idea che Kant sia stato un suo predecessore in questa strada perché afferma, la cito: «Secondo me le idee estetiche si sono trovate fuori dalla teoria estetica finché non sono emerse come significati incorporati in un mondo dell'arte molto diverso da quello che Kant avrebbe potuto immaginare. Se ho ragione, l'estetica ha davvero cercato in un deserto fino a quando il carattere antiestetico dell'arte contemporanea non l'ha di nuovo rimessa sulla sua strada»<sup>305</sup>.

**AD** – Dunque possiamo dire che prima della fine dell'arte, per come la intendo io, la teoria dominante era il Formalismo. Per i formalisti non c'è nulla fuori dell'opera che possa in qualche modo essere rilevante per la sua comprensione. Mettendo in pratica una trasfigurazione dell'ordinario, Warhol ha dato il via ad una visione externalista dell'arte ponendo fine ad un modo tutto tradizionale di guardare un oggetto artistico.

Nel paragrafo 49 della *Critica della facoltà di giudizio* Kant scrive «per idea estetica intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinate, cioè un concetto, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio possa completamente raggiungere e rendere intellegibile. Si

---

<sup>304</sup> Danto 2007a: 15-29.

<sup>305</sup> Ivi: 15.

vede facilmente che essa è il correlato (*pendant*) di un'idea della ragione, che è viceversa un concetto cui non può essere adeguata alcuna intuizione»<sup>306</sup>. Quindi Kant ha scritto che i concetti sono vuoti senza l'esperienza e l'esperienza cieca senza concetti. La critica, così come io la svolgo, consiste nel conferire teoria all'esperienza e sostanza concreta ai concetti, colmando il vuoto tra l'arte e il pensiero attraverso una struttura<sup>307</sup>. Sono d'accordo con il filosofo quando scrive che l'idea estetica è il correlato di un'idea della ragione. Nella mia teoria vado però oltre l'idea kantiana di estetica come diletto dei sensi, come piacere disinteressato: io tengo sempre unite ragione ed estetica, cognizione e sentimento in una certa maniera. Kant è interessato invece ad una bellezza “libera”, naturale che mette fuori gioco qualsiasi concetto e parla infatti di un piacere dato da un oggetto indipendentemente da ogni concetto. In tal senso il piacere estetico è puro e disinteressato. Il piacere estetico, come lo intendo io, è un piacere fortemente legato al concetto che sta a fondamento dell'oggetto artistico. Tutto ruota attorno al significato e a come esso viene incorporato dall'opera.

**MR** – In tal senso lei pensa che ciò di cui si ha sempre bisogno è il discorso delle ragioni che sta a fondamento di un certo modo di fare arte, di un'opera specifica e via dicendo. Però, insisto, e so che si tratta del più dibattuto degli argomenti caratterizzanti della sua teoria: mi spiega qual è il livello di importanza dell'aspetto visivo di un'opera all'interno della sua definizione dell'arte?

**AD** – Ammetto di non aver dedicato sufficiente importanza all'aspetto prettamente estetico all'interno della mia definizione dell'arte. Ma prendiamo gli esempi ormai celebri con cui

---

<sup>306</sup> Citazione originale da Kant (1970: 49) mia.

<sup>307</sup> Cfr. Danto 1987: 5.

introduco il discorso dell'indiscernibilità ne *La trasfigurazione del banale*, i quadrati rossi monocromi, tra di loro indistinguibili. Se li guardiamo senza avere alcuna informazione si somigliano tutti e appaiono sostanzialmente identici. Ma se sappiamo che trattano soggetti differenti, che il rispettivo *aboutness* è diverso, allora pur somigliandosi, sono tutt'altro che indistinguibili. In questo caso l'aspetto visivo conta e allo stesso tempo è indifferente, proprio perché le tele sono tra loro indiscernibili.

È vero che non tutta l'arte contemporanea presenta casi di indiscernibilità, ma la mia curiosità per l'*art question* prende le mosse da questo caso particolare che ha caratterizzato la nuova era artistica. Nessuno prima di Warhol aveva posto la questione in questi termini filosofici, prima di lui la domanda era "che cos'è l'arte?", dopo di lui la questione diventa: date due opere, una delle quali è un'opera d'arte mentre l'altra è un mero oggetto, ma che appaiono identiche o quasi, al punto che non le si può distinguere semplicemente guardandole, come spiegare la differenza? La differenza è invisibile, per questo mi sono interessato al problema che credo sia essenzialmente filosofico e caratterizzi in generale una certa indagine speculativa. Perciò credo che, per la definizione dell'arte, l'aspetto prettamente visivo non ricopra un ruolo determinante, se non nel porre il problema stesso quando ci troviamo di fronte a casi di indiscernibilità.

**MR** – La mia ultima domanda riguarda la sua posizione nei confronti della teoria della percezione gestaltiana. E in particolare le chiederei di commentare questa frase di Arnheim «un'opera d'arte non avrebbe mai potuto essere creata o compresa da una mente che fosse incapace di concepire la struttura integrate d'una globalità»<sup>308</sup>. Se infatti, in prima istanza, mi sembra incompatibile con la sua posizione esternista e fodoriana, dall'altra ho l'impressione che l'importanza che conferisce all'interpretazione all'interno della sua teoria, in quanto

---

<sup>308</sup> Arnheim 1974<sup>2</sup>: 24.

“collante” tra l'*aboutness* e l'*embodiment*, possa in qualche modo conciliarsi con la concezione di Arnheim. O le sembra una forzatura nella lettura del suo pensiero?

**AD** – Credo che nella maggior parte dei casi la teoria della *Gestalt* abbia molto poco da dire su come percepire un'opera d'arte nell'epoca post-storica. Nell'epoca storica, e durante il Formalismo, probabilmente è stata una delle teorie di riferimento, ma come poter applicare i principi della *Gestalt* al *Brillo Box* ad esempio? Non possiamo affidarci ad essa perché non possiamo più fidarci dei nostri sensi nell'era dell'indiscernibilità artistica. L'interpretazione, che io considero costitutiva dell'opera d'arte, non si basa primariamente su ciò che vediamo, anche se poi, effettivamente, l'aspetto formale relativo allo stile e a quelli che io ho chiamato *inflectors* deve essere necessariamente preso in considerazione. Però non vedo grandi punti di contatto tra la mia teoria e quella della *Gestalt*. Forse quest'ultima permetterebbe un'interpretazione di superficie delle opere, mentre io credo che per avere una concezione esaustiva dell'opera sia necessario andare più a fondo. Talvolta la dimensione semantica originaria si perde e per riportarla alla luce e ricostituire i significati che dovevano essere stati evidenti per il mondo dell'arte cui certe opere appartenevano, è necessario ricorrere a complessi esercizi archeologici come quelli in cui erano maestri Aby Warburg o Erwin Panofsky. Il solo fatto che un'opera sia un simbolo presuppone l'esistenza di un sistema di comunicazione e un pubblico ad essa correlato. Cosa può dirci mai la sola teoria della *Gestalt* sul Giudizio finale di Michelangelo?

**MR:** la tutor della mia tesi, la professoressa Lucia Pizzo Russo, avrebbe molto da dire a tal proposito! La ringrazio per il suo tempo e per la sua ospitalità.

**AD:** è stato un piacere.







## TESTI CONSULTATI

### A

- ACKERMAN, J.S. 1963 "Style", in J.S Ackerman – R. Carpenter (a cura di), *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.
- AIKEN, H.D. 1955 "The Aesthetic Relevance of Artist's Intentions", in *The Journal of Philosophy*, 52, pp. 742-753.
- ALCARAZ M.<sup>a</sup>J., MARCO S.R., VILAR G. (a cura di) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado.
- ARGENTON, A. 2008 *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Padova, Il Poligrafo.
- ARNHEIM, R. 1951 *Psicologia della Gestalt e forma artistica* in Aa.Vv *Aspetti della forma nella natura e nell'arte*, Bari, Dedalo, 1977, pp. 251-264.
- ARNHEIM, R. 1974<sup>2</sup> [1954] *Arte e percezione visiva*, trad. it. G. Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1988.
- ARNHEIM, R. 1959 *Film come Arte*, Milano, Il Saggiatore, 1963<sup>2</sup>.
- ARNHEIM, R. 1962 *Guernica. genesi di un dipinto*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- ARNHEIM, R. 1962a "E. H. Gombrich 'Art and Illusion. A Study in The Psychology of Pictorial Representation'" in *Art Bulletin*, 44, pp. 75-79.
- ARNHEIM, R. 1966 *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, trad. it. R. Pedio Torino, Einaudi, 1969.

ARNHEIM, R. 1969, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. it. R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974.

ARNHEIM, R. 1982 *Le arti e la psicologia*, in *Estetica e psicologia*, L. Pizzo Russo (a cura di), Bologna, Il Mulino.

ARNHEIM, R. 1986 *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, trad. it. A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1987.

ARNHEIM, R. 1992 *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, trad. it. A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1994.

ARNHEIM, R. 1996 *The Split and the Structure. Twenty-eight essays*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press

AVITAL, T. 2003 *Art Versus Nonart. Art out of mind*, trad. ing. J.G. Harries, Cambridge: Cambridge UP.

## **B**

BANTINAKI, K. 2008 "The Opticality of Pictorial Representation", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V. 66, n. 2, (Spring), pp. 183-192.

BARTHES, R. (1968) *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, pp. 51-56, 1988.

BASSO, P. 2002 *Il dominio dell'arte*, Roma, Meltemi.

BAXANDALL, M. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Torino, Einaudi, 2000.

BEARDSLEY, M. "Intention and Interpretation: A Fallacy Revisited" in Wreen and Callen.

BEARDSLEY, M. 1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of criticism*, Indianapolis, Hackett, 1981<sup>2</sup>.

BEARDSLEY, M. 1968 "Textual meaning and authorial meaning" in *Genre*, (1), pp. 169-81.

BEARDSLEY, M. 1974 "The Descriptive Account of Aesthetic Attributions" in *Revue Internationale de Philosophie*, 28 (1974), pp. 336-52.

BEARDSLEY, M. 1987 "Verbal style and Illocutionary Action", in B. Lang ed., *The Concept of Style*, Ithaca-London, Cornell UP, pp. 205-229.

BELL, C. 1914 *Art*, Oxford, Oxford UP, 1997.

BENEDETTI, C. 1999 *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano.

BOUDON, R. 1999 *Sull'oggettività dei valori artistici, ovvero i valori artistici fra platonismo e convenzionalismo*, in *Il senso dei valori*, Bologna, 2000, pp. 161-188.

BURKE, S. 1995 *Authorship from Plato to the Postmodern: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh UP.

## C

CAIN, W.E. 1980 "Authors and Authority in Interpretation", in *Georgia Review*, 34, pp. 617-634.

CANNON, J. 2008 "The Intentionality of Judgments of Taste in Kant's Critique of Judgment", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 66, n. 1 (Winter) 2008, pp. 53-65.

CARROLL, N. 1993 "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's philosophy of art.", in *Danto and His Critics*, Oxford and Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, pp. 79-106.

CARROLL, N. 1993 "Historical Narratives and the Philosophy of Art" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LI, n. 4, pp. 313-326.

- CARROLL, N. 1994 "Identifying Art" in *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy* a c. di R. Yanal, University Park (Pennsylvania).
- CARROLL, N. 1997 "Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories" in *The British Journal of Aesthetics*, 37, pp. 386-392.
- CARROLL, N. 2001 "Beauty and Genealogy of Art Theory" in *Beyond Aesthetics. Philosophical Essay*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 20-41.
- CARROLL, N. 2004 "Non-Perceptual Aesthetic Properties", in *The British Journal of Aesthetics*, 44, 2004, pp. 413-423.
- CARROLL, N. 2007 "Arthur Danto. Filosofia dell'arte e attività critica", in *Rivista di Estetica*, n.s., 35(2), pp. 67-80.
- CARROLL, N. 2008 *On Criticism*, New York, Routledge.
- CHIODO, S. 2007 "Lo stile, la rappresentazione, l'espressione (cioè la nozione analitica di soggetto)" in *Rivista di Estetica*, n.s., 35(2), pp. 81-96.
- COHEN, T. 1973 "Aesthetics/Non-Aesthetic and the Concept of Taste" in *Theoria*, XXXIX.
- COMETTI, J.P. 2007 "L'arte post-storica e la fine delle avanguardie", in *Rivista di Estetica*, n.s., 35(2), pp. 97-112. "
- COMETTI, J.P., MORIZOT, J., POUIVET, R. (2000) *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, Torino, Utet, 2002.
- CORRAIN, L. 2002 *Postfazione. Problemi di enunciazione visiva*, in M. Shapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, pp. 237-262.
- COSTELLO, D. 2007 "Cosa è mai successo all'incorporazione? L'eclisse della materialità nell'ontologia dell'arte di Danto" in *Rivista di Estetica*, n.s., 35(2), pp. 113-128.

COSTELLO, D. 2007a *Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Theory*, "JAAC", 65(2), pp. 217-28.

CROW, T. "Can the referent abscond with its own representation?" in *Res: Anthropology and Aesthetics*, 55/56, Absconding Edited by Francesco Pellizzi.

CROWTHER, P. 1993 *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Oxford UP.

CROWTHER, P. 2002 *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*, Cambridge, Cambridge UP.

CURRIE, G. 1989 *An Ontology of Art*, London.

## D

D'AGOSTINI, F. - VASSALO, N. 2002 *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino.

D'ANGELO, P. 2005 "Analitici e Continentali" in Matteucci, G. (a c. di) *Discipline filosofiche*, xv(2), pp. 7-23.

D'ANGELO, P. (a cura di) 2008 *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari.

D'ANGELO, P. (a cura di) 2008 *Le arti nell'estetica analitica*, Macerata Quodlibet.

DANTO, A.C. - GILMORE, J. - HOROWITZ, G.M. - RUSH, F. 2005 *Symposium: Arthur Danto's The Abuse of beauty: Internal Beauty, Inquiry*, vol. 48, n. 2, pp. 145-200.

DAVIES, S. 1991 *Definitions of Art*, Ithaca, Cornell UP.

DAVIES, S. 2006 *The Philosophy of Art*, Malden (MA)-Oxford (UK)-Carlton (AU).

DAVIDSON, D. (1984) *Verità e interpretazione*, trad. it. di R. Brigati, Bologna, Il Mulino.

- DESIDERI, F. 2004, *Forme dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- DESIDERI, F. - MATTEUCCI, G. - SCHAEFFER, J.M. (A CURA DI) 2009 *Il fatto estetico. Tra emozione e cognizione*, ETS, Pisa.
- DI MONTE, M. 2007 "Il capolavoro soprasensibile di arthur Danto. Indiscernibilità, estetica e fede nella storia (dell'arte)" in *Rivista di Estetica*, n.s., 35(2), pp. 147-168.
- DICKIE, G. 1954 "The Myth of the Aesthetic Attitude" in *American Philosophical Quarterly*, 1, 1964, pp. 56-65.
- DICKIE, G. 1969 "Defining Art", in *The American Philosophical Quarterly*, 61, pp. 253-256.
- DICKIE, G. 1974 *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell UP.
- DICKIE, G. 1984 *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, Haven.
- DICKIE, G. 1993 "A Tale of Two Artworlds", in *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, pp. 73-78.
- DIDI-HUBERMAN, G. 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de minuit.
- DIFFEY, T.J. 1969 *The Republic of art* in *The British Journal of Aesthetics* 9(2), pp. 145-156.
- DILTHEY, W. 1968 "Meaning and intention", in *Genre*, 1, pp. 182-89.
- DIODATO, 2005 *Estetica del virtuale*, Milano, Mondadori.
- DON, R. 1999 *Sull'oggettività dei valori artistici, ovvero i valori artistici fra platonismo e convenzionalismo*, in *Il senso dei valori*, Bologna, 2000, pp. 161-188.
- DUCHAMP, M. 1961 *À propos des «ready-mades»* in *Duchamp du signe. Ecrits*, Paris, Flammarion, 1994.



DUTTONS, D. 2006 “A Naturalist Definition of Art”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(3), pp. 367-377.

## E

EATON, M. 1981 “Review of Danto, *The Transfiguration on the Commonplace*”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981), pp. 206-207.

ECO, U. 1992 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1995.

## F

FIMIANI, F. 2006 *Forme informi: studi di poetiche del visuale*, Genova, Il Melangolo.

FIMIANI, F. 2010 *Dal mondo dell'arte al regno delle ombre (e ritorno). Arthur Danto, Maya Lin e la bellezza interna*, Aisthesis 2, <http://www.aisthesisonline.it/numero-corrente/dal-mondo-dell'arte-al-regno-delle-ombre-e-ritorno-arthur-danto-maya-lin-e-la-bellezza-interna/>

FISH, S. (1980) *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1987.

FODOR, J. 1983 *La mente modulare: Saggio di psicologia delle facoltà*, trad. it. R. Luccio, Bologna, Il Mulino, 1988.

FOUCAULT, M. (1969) *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, ed. it. a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano, 1971.

FOUCAULT, M. (1971) *L'ordine del discorso*, trad. it. A. Fontana, Torino, Einaudi, 1972.

FRY, R. 1909 [1920] *Un saggio di estetica* in *Visione e disegno*, a c. di E. Cannata, Milano 1947.

## G

- GAUT, B. 1993 "Interpreting the Arts: The Patchwork Theory", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4), pp. 597-609.
- GENETTE, G. (1994) *L'opera d'arte. Immanenza e trascendenza*, vol. I, ed. it. a cura di F. Bollino, trad. it. R. Campi, Bologna, Clueb, 1999.
- GENETTE, G. (1997) *L'opera d'arte. La relazione estetica*, vol. II, ed. it. a cura di F. Bollino, trad. it. R. Campi, Bologna, Clueb, 1998.
- GENETTE, G. 2003 *Il che cosa e il quando* trad. it. R. Campi in *Il mondo dell'arte* a cura di F. Bollino, *Estetica analitica*/1, numero monografico di "Studi di Estetica", s. 3, XXXI, 27, pp. 65-86.
- GILMAN, D. 1994 "Pictures in Cognition" in *Erkenntnis* 41, pp. 87-102.
- GOLEC, M.J. 2008 *The Brillo Box Archive. Aesthetics, Design and Art*, Hanover and London, New England UP.
- GOMBRICH, E.H. 1960 *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. it. R. Federici, Milano, Leonardo Arte 2002.
- GOMBRICH, E.H. 1968 "Style" in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, D.L. Sills (a cura di), New York, MacMillian, vol. XV, pp. 352-361.
- GOMBRICH, E.H. 1963 *Espressione e comunicazione* in *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*, trad. it. C. Roatta, Torino, Einaudi, 1971, pp. 86-106.
- GOMBRICH, E.H. 1982 *L'immagine e l'occhio : altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. it. A. Cane, Torino, Einaudi, 1985.

GOODMAN, N. (1978) “Lo Statuto dello Stile”, trad. it. di C. Marletti, in Id., *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 27-47.

GREENBERG, C. 1961 *Arte e cultura: saggi critici*, Torino, Allemandi, 1991.

GREENBERG, C. 1971 *Late Writings* a cura di R.C. Morgan, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

GREENBERG, C. 1999 *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford-New York, Oxford UP.

GROUPE  $\mu$  1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*.

GUILLAUME, P. 1937 Paris. *La psicologia della forma*, trad. it. G. Gnoli, Firenze, Editrice Universitaria, 1963.

GUNTHER, Y. “Content Embodiment and Aesthetic Force”, Online Conference in Aesthetics, *Arthur Danto's Transfiguration of Commonplace - 25 Years Later*, (<http://www.artmind.typepad.com/onlineconference>).

## H

HEGEL, G.W.F. 1835-1843 *Estetica* tomo I, Introduzione, 1.2, p. 16; trad. e cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1997

HERMEREN, G. 1988 *The Nature of Aesthetic Qualities*, Lund.

HERWITZ, D. 1993 *The Beginning of the End: Danto and Postmodernism*, in *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell, pp. 142-158.

HERWITZ, D. – KELLY, M. (ED.) 2007 *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto* (*Columbia Themes in Philosophy*), New York, Columbia UP.

HIRSCH, E.D. 1967 *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale U.P.; trad. it. a cura di G. Prampolini, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1973.

HIRSCH, E.D. 1976 *The aims of interpretation*, Chicago, Chicago Press; trad. it. di Lino Valdrè, *Come si interpreta un testo*, Roma, Armando, 1978.

HIRSCH, E.D. 1983 "Past intentions and present meanings", in *Essays in Criticism*, 33, pp. 79-98.

## J

JAUSS, H.R. (1972) *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi 1985.

## K

KENNICK, W.E. 1958 *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* in *Mind* v. 67, pp. 317-334.

KENNICK, W.E. 1964 *Art and Philosophy*, New York, St Martin's Press, 1966<sup>3</sup>.

KIEFER, A. 2005 *The Intentional Model in Interpretation* in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», v. 63, n. 3 (Summer) pp. 271-281.

KOBAU, P. 2005 *Ontologie analitiche dell'arte*, Milano, Albo Versorio.

KOBAU P., MATTEUCCI G., VELOTTI S. (a cura di) 2007 *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino.

KÖHLER, W. 1913 *Sensazioni inavvertite e illusioni di giudizio* in E. Funari, N. Stucchi, D. Varin (a cura di) *Forma ed esperienza*, Milano, Angeli, 1984.

KOSUTH, J. 1968/1987 *Art after Philosophy*; ed. it. accresciuta *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova 1987.

## L

LANG, B. 1987 *The Concept of Style*, Ithaca-London, Cornell UP.

LANGER, S. 1953 *Sentimento e forma* trad. it. L. Formigari, Milano, Feltrinelli, 1972.

LANGER, S. 1957 *Problemi dell'arte* trad. it. M. Attardo Magrini, Milano, Il Saggiatore, 1962.

LEVINSON, J. 1979 "Defining Art Historically", *British Journal of Aesthetics*, 19, (3), pp.232-250.

LEVINSON, J. 1984 "Hybrid Art Form", in *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, Cornell UP pp. 26-36.

LEVINSON, J. 1989 "Refining Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1), pp. 21-33.

LEVINSON, J. 1990 *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, Cornell UP.

LEVINSON, J. 1993 "Extending Art Historically", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3), pp. 411-423.

LEVINSON, J. 1998 "Wollheim on Pictorial Representation" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(3), pp. 227-233.

LEVINSON, J. 2002 "The irreducible historicity of the concept of art", in *British Journal of Aesthetics*, 42(4), pp. 367-379.

LIVINGSTON, P. *Art and Intention: a Philosophical Study*, Oxford, Oxford UP, 2005.

## M

MACKINNON, J. 2000 "Scruton, Sibley, and Supervenience", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, pp. 383-392.

MANDELBAUM, M. *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*, «American Quarterly», 3, 1965, pp. 219-28.

MARANGONI, M. 1951 *The Art of Seeing Art*, London, Shelley Castle.

MARCONI, D. 2001 *Filosofia e scienza cognitiva*, Roma-Bari, Laterza, (pp. 112-123).

MARCHETTI, L. 2006 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Palermo, Aesthetica Preprint Supplementa.

MARGOLIS, J. 1974 "Works of Art and Physically Embodied and Culturally Emergent Entities", in *British Journal of Aesthetics*, 14(3), pp. 187-196.

MARGOLIS, J. 1998 "Addio a danto e Goodman" in *Estetica analitica*/1, numero monografico di *Studi di Estetica*, F. Bollino (a cura di) s. 3, XXXI, 27, (2003 pubblicato nel 2007), pp. 105-138.

MARGOLIS, J. 1999 *What After All Is a Work of Art?*, Pennsylvania State U. P., University Park.

MARGOLIS, J. 2004 "The Philosophy of the Visual Arts: Perceiving Paintings", in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, P. Kivy (ed.), Oxford, Blackwell, pp. 215-229.

MATTEUCCI, G. 2003 "Ci sono e percepiamo le qualità estetiche?", in *Studi di estetica* 27, pp. 207-22.

- MATTEUCCI, G. (a cura di) 2005 *Elementi di Estetica Analitica*, Quodlibet, Macerata.
- MATTEUCCI, G. 2006 *Il percepito come opera* in F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze UP, pp. 55-63.
- MAZZOCUT-MIS, M. 1998 *Forma come destino. Henry Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze, Alinea.
- MCCORMICK, P. 1990 *Modernity, Aesthetics and the Bounds of Art*, Ithaca and London, Cornell UP.
- MCDOWELL, J. 1994 *Mind and the World*, Cambridge, Mass., Harvard UP.
- MCIVER LOPES, D. 2005 *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*, Oxford, Oxford UP.
- MESKIN, A. 2005 "Style", in B. Gaut – D. McIver Lopes (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London-New York, Routledge, pp. 489-500.
- MITCHELL W.J.T 1994 *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London.
- MUNRO, T. 1970 *Form and Style in the Arts*; Cleveland, Press of Western Reserve University.
- O**
- OTTOBRE, A. 2003 "Sulle proprietà estetiche" in *Rivista di Estetica*, n.s., 23 (2/2003), XLIII, pp. 84-106
- OTTOBRE, A. 2007 "L'abuso delle proprietà estetiche" in *Rivista di Estetica*, n. s., 35(2), pp. 293-310.

## P

- PAPARONI, D. 2007 "Arthur Danto e la questione formale" in *Rivista di Estetica*, n. s., 35(2), pp. 311-314.
- PANOFSKY, E. 1915 *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti* (1961), Milano, 1997.
- PANOFSKY, E. 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa* in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, G. Neri (a c. di), Milano 1997, pp. 215-232.
- PINOTTI, A. 1998 *Il corpo dello stile, storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Palermo, Aesthetica.
- PINOTTI, A. 2006 *La sfera della figuratività: Brandi, Fiedler e il "purovisibilismo"* in *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Supplementa Aesthetica Preprint, pp. 93-104.
- PIZZO RUSSO, L. 1991 *Che cos'è la psicologia dell'arte* in *Aesthetica Preprint*, 32, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
- PIZZO RUSSO, L. 1997 *Genesi dell'immagine*, Palermo, Luxograph.
- PIZZO RUSSO, L. 2004 *Le arti e la psicologia*, Milano, Il Castoro.
- PIZZO RUSSO, L. (a cura di) 2005 *Arte e percezione visiva. Rudolf Arnheim*, Palermo, Centro Internazionale studi di estetica.
- PIZZO RUSSO, L. 2005 "Percezione e immagine nella rappresentazione artistica" in *Rivista di Estetica*, n. s., 30(3), pp. 245-268.



PIZZO RUSSO, L. 2006 “Percezione e immagine” in *Rivista di Estetica. Atmosfere*, n. s., 33(3) pp. 211-236.

PIZZO RUSSO, L. 2008 “La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell’arte di Arthur C. Danto” in *Rivista di Estetica. Il futuro dell’estetica*, a cura di T. Andina e P. Kobau, 38(2) pp. 85-132.

PIZZO RUSSO, L. 2009 *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Edizioni ETS.

POUIVET, R. 2000 *L’ontologie de l’oeuvre d’arte*, Nîmes, Éd. Chambon.

POUIVET, R. 2003 “Definire l’arte: missione impossibile?” in F. Bollino (a cura di) *Estetica analitica/2*, numero monografico di “Studi di Estetica”, s. 3, XXXI, 27 (pubblicato nel 2007), pp. 319-332.

PUOLAKKA, K. “Is There Room for Aesthetic Experience in *The Transfiguration of the Commonplace*?”, Online Conference in Aesthetics, *Arthur Danto’s Transfiguration of Commonplace - 25 Years Later*, (<http://www.artmind.typepad.com/onlineconference>).

## **R**

RIEGL, A. (1893) *Problemi di stile*, Milano, 1963.

ROCHLITZ, R. 1998 *L’art au banc d’essai. Esthétique et critique*, Paris.

ROLLINS, M. (a cura di) 1993 *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell.

ROLLINS, M. *Il ottenuto invisibile dell’arte visiva*, trad. it. a cura di M. Di Monte *La storicità dell’occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, Roma, Armando, 2007, pp. 79-106.

ROSENBERG, H. (1964) *L’oggetto ansioso*, Milano, Bompiani, 1967.

ROSENBERG, H. 1973 *Art and Words in Idea Art*, ed. Gregory Battcock, New York, E.P Dutton and Co.

ROTHMAN R. AND VERSTEGEN I. "Arnheim's Lesson: Cubism, Collage, and Gestalt Psychology" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V. 65, n. 3, summer 2007, pp. 287-298.

## S

SCHAPIRO M. (1953) "Style" in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York: George Braziller, 1994, pp. 51-102.

SCHAEFFER, J.-M. 2000 trad. it. M. Puleo, *Addio all'estetica*, Palermo, Sellerio, 2002.

SCHELLEKENS, E. "On the «sense of beauty»", Online Conference in Aesthetics, *Arthur Danto's Transfiguration of Commonplace - 25 Years Later*, (<http://www.artmind.typepad.com/onlineconference>).

SHELLEY, J. 2003 *The Problem of Non-Perceptual Art*, in *British Journal of Aesthetics*, 43, 2003, pp. 363-78.

SIBLEY, F. 1959 *Concetti estetici* in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di) *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 178-206.

SOLOMON, R.C – HIGGINS, K.M. 1993 *Atomism, Art and Arthur Danto's Hegelian Turn* in *Danto and His Critics*, Oxford, Blackwell, pp. 107-127.

STECKER, R. 1997 *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania State University Press (in part. "Hypothetical Intentions and Implied Authors", in ID, pp. 186-212).

STECKER, R. 2005 *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers.

STECKER, R. 2006 *Moderate Actual Intentionalism Defendend* in «The Journal of Aesthetic and Art Criticism», v. 64, n. 4 (Fall), pp. 429-438.

STEMPEL, W-D (1979) “Aspetti generici della ricezione”, in R.C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi 1989.

STOLNITZ, J. 1978 “The *Aesthetic Attitude* in the Rise of Modern Aesthetics”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(4), 1978, pp. 409-22.

## T

THOMSON-JONES, K. 2005 “Inseparable Insight: Reconciling Cognitivism and Formalism in Aesthetics” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V. 63, n. 4, (Fall), pp. 375-384.

TILGHMAN, B. 1984 *But is it Art?*, Oxford, Blackwell.

TRIMARCO A., 2004 *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.

## V

VELOTTI, S. 2008 *Estetica analitica. Un breviario critico*, Palermo, Aesthetica Preprint.

## W

WAELDER, L.P. 2003 “La Brillo Box Electrónica. Una visión del arte interactivo a través de los escritos de Arthur Danto” ([http://www.sicplacitum.com/descargas/ebrillo\\_es.pdf](http://www.sicplacitum.com/descargas/ebrillo_es.pdf)).

WALTON, K. 1970 “Categories of Art”, in *Philosophical Review*, 79, 1970, pp. 334-67.

- WALTON, K. 1993 *How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 1993, pp. 499-510.
- WARBURTON, N. (2003) *La questione dell'arte*, trad. it. G. Bonino, Torino, Einaudi, 2004.
- WEITZ, M. 1956 *Il ruolo della teoria in estetica* in *Estetica e filosofia analitica*, P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, Bologna, Il Mulino, pp. 13-28 (ed. or. "The Role of Theory in Aesthetics" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), pp. 27-35).
- WIMSATT JR. W.K. - BEARDSLEY M.C., 1946 "The intentional fallacy" in *Sewanee Review*, 54, pp. 468-488.
- WITTGENSTEIN, L. 1953 *Ricerche filosofiche*, trad. it. R. Piovesan, M. Trinchero, Torino, Einaudi 1967.
- WOLLHEIM, R. 1968 *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, New York, Harper & Row.
- WOLLHEIM, R. 1980 "Seeing-as, Seeing-in, and pictorial representation", in *Art and its Object: With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 205-226.
- WOLLHEIM, R. 1987a *Painting as an Art*, Princeton, Princeton UP.
- WOLLHEIM, R. 1987b "Pictorial Style: Two Views", in *The Concept of Style*, B. Lang (a cura di), Ithaca-London, Cornell UP.
- WOLLHEIM, R. 1993 "Danto's Gallery of Indiscernibles" in *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, pp. 28-38.
- WOLLHEIM, R. 1995 "Style in Painting", in C. Van Eck, J. McAllister, R. Van De Vaal (a cura di), *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, Cambridge, Cambridge UP.
- WOLLHEIM, R. 2001 "On Formalism and Pictorial Organization" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(2), pp. 127-137.

WOLLHEIM, R. 2001a *Sulla Rappresentazione Pittorica*, P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a c. di) Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 257-276.

## **Z**

ZEMACH, E. 1986 "No Identification without Evaluation", in *British Journal of Aesthetics*, 26(3), 1986, pp. 239-51.

ZIFF, P. 1953 *The Task of Defining a Work of Art* in *Philosophical Review*, v. 62, pp. 58-78

---



TESTI DI RIFERIMENTO DELL'AUTORE

- 1964 *Il mondo dell'arte* in F. Bollino (a cura di) *Estetica analitica/1*, numero monografico di "Studi di Estetica", s. 3, XXXI, 27, pp. 65-86, 2003 (pubblicato nel 2007).
- 1965a *Filosofia analitica della storia*, trad. it. P.A. Rovatti, Bologna, Il Mulino, 1971.
- 1981 *La trasfigurazione del banale* trad. it. a cura di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza, (2008) pp. 201-254.
- 1982 "Depiction and Description", *Philosophy and Phenomenological Research* 43 n.1, pp.1-19.
- 1986 *La destituzione filosofica dell'arte* trad. it. V. Tonon *La destituzione filosofica dell'arte*, Siracusa, Tema Celeste, 1992, 2<sup>da</sup> ed. trad. it. C. Barbero, Palermo, Aesthetica, 2008.
- 1989 *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*, New York, Harper and Row.
- 1989a *The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld*, in *Aesthetics. A Critical Anthology*, a cura di G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin, New York, pp. 171-182.
- 1991 "Description and phenomenology of perception" in *Visual Theory: Paintig and Interpretation* M. A. Holly, K. Moxey, N. Bryson (Ed.) London and New York, Cambridge, Polity Press and Blackwell pp. 201-215.
- 1992 *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti Ed., 2010.
- 1993 "Metaphor and Cognition", in F.R. Ankermit and J.J.A. Mooij (Eds.) *Knowledge and Language*, Vol. III, *Metaphor and Knowledge*, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, pp. 21-35.
- 1993a "Responses and Replies", in *Danto and His Critics*, Oxford and Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, pp.193-216.

- 1993b *Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste*, in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 45/46 (Automne/Hiver 1993).
- 1994 *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditations*, New York, Farrar, Strauss&Giroux.
- 1996 "From Aesthetics to Art Criticism and back" in *The Journal bo Aesthetics and Art Criticism* v. 54, n. 2 (Spring) pp. 105-115.
- 1997 *L'arte dopo la fine dell'arte*, trad. it. N. Poo, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- 1998 *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Amsterdam: G.& B. Arts International.
- 1998a *Beauty and Morality in Uncontrollable Beauty*, B. Beckley and D. Shapiro (Ed.), New York, Allworth Press, pp. 25-38
- 1999 "La fine dell'arte: una difesa filosofica", trad. it. R. Campi, in *Studi di Estetica*, 20, pp. 7-36.
- 1999a *Philosophizing Art-Select Essays*, Berkeley, University of California Press.
- 1999b "Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis" in *British Journal of Aesthetics*, 39(4), pp. 321-329.
- 2000 "Art and Meaning" in *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 130-140, trad. it. *L'aboutness* in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo e C. Zambianchi, Roma-Bari, Laterza 2008, pp. 139-151.
- 2001 "Vedere e Rappresentare" in *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins* trad. it. a cura di M. Di Monte, Roma, Armando, 2007, pp. 29-56 (ed. or. "Seeing and Showing" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 59, n. 1, Winter, pp. 1-9).



- 2001a “Il piccione dentro di noi. Una risposta a tre critici” in *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins* trad. it. a cura di M. Di Monte, Roma, Armando, 2007, pp. 107-126 (ed. or. “The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics” in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 59, n. 1, Winter, pp. 39-44).
- 2003 *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it. C. Italia, Milano, Postmedia, 2008.
- 2005 “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo” in ALCARAZ M.<sup>a</sup>J., MARCO S.R., VILAR G. (a cura di), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado, pp. 19-40; prima pubblicazione in versione inglese: 2010 *Three Brillo Boxes. Questions of style*, in «Paradigmi» a cura di G. Di Giacomo e L. Marchetti, xxviii, n.s., Maggio – Agosto, pp. 13-24.
- 2005a *The Future of Aesthetics* ([http://www.forart.no/lectures/future\\_of\\_aesthetics.pdf](http://www.forart.no/lectures/future_of_aesthetics.pdf)).
- 2007 *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art and Life*, New York, Farrar, Strauss&Giroux.
- 2007a “Significati incorporati come idee estetiche” trad. it. A. Lancieri in *Rivista di Estetica. Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, a cura di T. Andina e A. Lancieri, n. s., 35(2), pp. 15-29.
- 2007b “The *transfiguration* transfigured: concluding remarks”, Online Conference in Aesthetics, *Arthur Danto's Transfiguration of Commonplace - 25 Years Later*, (<http://www.artmind.typepad.com/onlineconference>).
- 2008 *Lectio magistralis* in *Rivista di Estetica. Il futuro dell'estetica* a cura di T. Andina e P. Kobau, n. s., 38(2), pp. 11-19.
- 2009 *Andy Warhol*, Torino, Einaudi.



