

**Recensione:**

**Arthur Danto, *The Abuse Of Beauty*, 2003**

*di*

*Tiziana Andina*

[tiziana.andina@labont.it](mailto:tiziana.andina@labont.it)



**2R – Rivista di Recensioni Filosofiche – Volume 6, 2007**

**Sito Web Italiano per la Filosofia**

[www.swif.uniba.it/lei/2r](http://www.swif.uniba.it/lei/2r)

Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago-La Salle (Illinois), Open Court, 2003, pp. 167, \$ 19.95.

#### 1. UN ANALITICO ECCENTRICO

La filosofia di Arthur Coleman Danto è ancora in molti casi una novità per il lettore italiano mentre, come accade di frequente, il suo lavoro è tutt'altro che nuovo per la comunità internazionale. Le ragioni di questa anomalia, soprattutto se pensiamo a quelli che sono stati e che sono gli interessi teorici di Danto, sono decisamente curiose.

Arthur C. Danto è professore Emerito alla Columbia University e illustre padre della filosofia analitica. Se di lui si sapesse solo questo, in fondo, tutto tornerebbe: un filosofo analitico prevedibilmente avrà poco successo da noi, vuoi per il tecnicismo della sua argomentazione, vuoi per la sua idea di filosofia che avvicina, almeno idealmente, la ricerca filosofica al modello delle scienze della natura. Provate a domandare a un editore: a meno che non ne troviate uno particolarmente illuminato vi dirà che sì, sono tutte cose davvero interessanti, ma non per il contesto italiano. In questo caso probabilmente proverete a consolarvi parlando con un collega degli argomenti del vostro filosofo analitico preferito. Almeno lui, in genere, vi capisce e vi com-patisce.

Con Danto, però, fino a non molti anni fa le cose andavano diversamente. Anche volendo rimanere confinati alla ristretta cerchia degli specialisti alla fine, a considerare il panorama nazionale, veniva fuori che uno dei filosofi analitici più importanti del contesto internazionale era ignoto un po' a tutti: a coloro i quali si occupavano di estetica, perché l'estetica analitica da noi, e per lungo tempo, è stata disciplina pressoché ignota, a coloro i quali in genere maneggiano più agevolmente la filosofia analitica perché essere filosofi analitici in Italia e nella maggior parte dei casi, è coinciso con l'essere dei filosofi della scienza o del linguaggio e Danto, che pure ha amato molto Wittgenstein, non ha mai ricondotto la filosofia a un problema di linguaggio e non si è pressoché mai occupato di filosofia della scienza.

In più – paradosso dei paradossi – non conoscevano il suo lavoro nemmeno coloro i quali avrebbero dovuto salutare uno dei suoi libri, *Nietzsche as Philosopher* (1965), come un tentativo estremamente serio di affrontare un filosofo che tanti non consideravano affatto serio: Friedrich Nietzsche. In buona sostanza: gli studiosi di estetica lo conoscevano poco, i filosofi analitici italiani non lo amavano molto e per la comunità nietzschiana era, il più delle volte, uno sconosciuto.

Possiamo individuare delle ragioni ben precise dietro a tutta questa vicenda che, in fondo, fa di Danto una sorta di grande rimosso della filosofia italiana e non tutte hanno a che vedere, almeno questa volta, solamente con il contesto filosofico italiano. Certo, alcune idiosincrasie tutte italiane hanno giocato la loro parte in questa vicenda, e tuttavia il fatto che a Danto piaccia così tanto mescolare le carte dei modi più tradizionali di fare filosofia (qualunque sia la tradizione di riferimento) ha certamente avuto il suo peso. Dunque, volendo riassumere il quadro teorico abbiamo: un filosofo analitico che si interessa a Nietzsche, operazione che, come osserva lo stesso Danto (2005), prima del suo libro era davvero inconcepibile. *In più* abbiamo un filosofo analitico appassionato delle tesi hegeliane, che elabora una metafisica dell'arte a partire da quegli artefatti in cui le proprietà estetiche tradizionali – per esempio la bellezza – sono del tutto assenti: scatole *Brillo* e simili. Come si vede Arthur Danto ama scompaginare le carte della filosofia tradizionale, e i suoi tanti lettori sparsi per il mondo sanno bene che crea tutto questo scompiglio perché al fondo di ogni suo argomento – così come del resto è sempre stato anche per Thomas Nagel, uno dei suoi maestri più illustri – c'è sempre una autentica passione per la metafisica.

*The Abuse of Beauty* è in qualche modo il frutto dello stesso atteggiamento chiarificatore: un lavoro di paziente spiegazione delle ragioni teoriche che sono alla base dell'estetica di Arthur Danto, fatto dallo stesso Danto. Esattamente come nel caso del *Nietzsche*, Danto ripercorre la storia del proprio lavoro filosofico leggendola alla luce di un clima particolare (quello delle avanguardie artistiche degli anni sessanta del secolo scorso e della filosofia analitica americana) e spiega come

la sua teoria dell'arte nasca dalla strettissima contaminazione di due ambiti che, negli anni in cui Danto propone uno dei suoi articoli più famosi (1964), sembravano davvero molto lontani.

Del resto, in questo misto di discussione teorica e ricostruzione biografica che è *The Abuse of Beauty*, Danto riconosce apertamente l'eccentricità del suo percorso filosofico. Ancora negli anni Sessanta del secolo scorso i filosofi analitici erano tenuti a rispettare una sorta di obbligo implicito sull'oggetto delle loro ricerche. Potevano cioè occuparsi di filosofia del linguaggio, di logica oppure di filosofia della scienza. E così, almeno per un po', Danto lavora alla filosofia seria con la mano destra e all'arte con la sinistra. Questo da un lato; però c'è ancora un altro punto cruciale per comprendere la genesi della teoria di Danto. Mentre era ancora studente alla Columbia University (siamo durante i primissimi anni Cinquanta del secolo scorso) e si preparava a sostenere i suoi esami in estetica, proprio perché aveva raggiunto una buona conoscenza della letteratura scientifica in materia, si stupì, e non poco, della grande discrasia tra gli studi teorici dell'epoca e le forme che l'arte stava assumendo all'interno di quel grande laboratorio dell'arte moderna che è New York. Per usare le parole di Danto: “era come se le considerazioni che, in senso ampio, possiamo definire estetiche fossero irrilevanti per la cultura dell'Espressionismo Astratto” (p. 3). Come se, cioè, la teoria non volesse occuparsi troppo della pratica, forse proprio perché la pratica stava diventando troppo bizzarra per la teoria e la teoria, almeno quella dei filosofi, non riusciva più a farla rientrare nei propri schemi. Heinrich Wollflin ebbe a scrivere che non ogni cosa è possibile in ogni tempo e molta parte dell'arte contemporanea testimonia, nella visione di Danto, proprio questo punto. Nel 1917 Marcel Duchamp ebbe l'idea di presentare un Readymade – non un oggetto qualunque, ma un orinatoio – a una mostra. Il comitato scientifico della Society of Independent Artists, che sponsorizzava la manifestazione, si rifiutò di esporre l'oggetto sostenendo che non si trattava, a tutti gli effetti, di un oggetto d'arte. Allo stesso modo, una larga parte del mondo dell'arte nel 1964 non era affatto disposta a considerare la *Brillo Box* un oggetto d'arte.

Quando Danto inizia a fare dell'estetica la sua area di ricerca (1964), lo fa – come lui stesso dichiara – da filosofo analitico affascinato prima di tutto da un problema di metafisica. In veste di filosofo è interessato a elaborare una definizione universale di che cosa sia un oggetto d'arte; perciò qualcosa di nuovo scatta davvero nel suo modo di porre la questione quando, a seguito delle mosse di Duchamp e Warhol, nei musei entrarono opere d'arte che hanno la curiosa caratteristica di essere la controparte indiscernibile di quegli oggetti ordinari che, normalmente, nella loro veste di oggetti ordinari si trovano in luoghi molto meno nobili di un museo (bagni pubblici, scaffali di supermercati e così via).

Danto fa di questa bizzarria un problema filosofico o, meglio, esprime in termini filosofici la domanda che tutti ci siamo posti guardando la scatola Brillo di Warhol e quella di un supermercato americano: perché l'una è un oggetto d'arte, mentre l'altra, che in fondo è uguale alla prima, non lo è? E, soprattutto, perché *tutte* le scatole Brillo impilate negli scaffali dei supermercati americani *non* sono opere d'arte?

Non si creda di rispondere esaurientemente ricorrendo a supporti estrinseci rispetto a quelli forniti dall'argomentazione filosofica o dall'osservazione in campo artistico: non funzionerebbero. Non ha senso cioè domandarsi se un fisico, attraverso una indagine molecolare sulla natura delle due scatole, è in grado di immaginarsi una risposta. Magari potrebbe anche fare un elenco lunghissimo di differenze fisiche tra i due oggetti (visto che gli indiscernibili di Danto sono indiscernibili davvero solo nella loro dimensione di esperimento mentale, mentre nella realtà una qualche differenza tra le scatole certamente si ha), tuttavia non è *questo* genere di differenze che può permetterci di capire perché, delle due scatole, l'una trovi posto nei musei, l'altra solo nei supermercati. In questa prospettiva, l'inafferrabilità della Pop Art è, in fondo, un problema eminentemente filosofico, anzi a ben guardare, metafisico. In questo quadro, *The Abuse of Beauty* ha un obiettivo polemico importante: la critica serrata alle tesi espresse dalle teorie formaliste. Notoriamente, pure con differenti sfumature, le teorie formaliste sostengono – un po' alla stessa

stregua dell'internalismo in filosofia della mente – che tutto ciò che è disponibile alla percezione estetica risulta, *ipso facto*, idealmente disponibile all'apprezzamento dell'occhio di un qualunque critico, in qualsiasi momento storico questi si trovi a fare le sue osservazioni. La tesi di Danto, estremamente coerente negli anni, è che il formalismo non colga nel segno nella misura in cui non tiene conto della dimensione storica delle opere. La *Brillo Box* non avrebbe potuto avere il valore e il significato che ha se, poniamo, Warhol avesse avuto la stessa identica idea nel 1864.

*Che cosa* distingue, allora, oggetti ordinari come le Brillo Box dei supermercati da oggetti d'arte come le Brillo Box esposte da Warhol? Quali sono le proprietà che distinguono la Brillo Box-da-supermercato dalla Brillo Box-da-museo? Forse il fatto che le prime sono uscite dalla penna di James Harvey, geniale designer americano morto prematuramente, mentre le seconde sono state ri-scoperte da Warhol? È il *gesto* di Andy Warhol che le fa diventare *un'altra cosa*? Ma se la conclusione teorica è questa non potremo individuare nessuna proprietà fisica che distingue la Brillo Box-da-supermercato dalla BrilloBox-da-museo, la scatola che Danto ha visto esposta alla Stable Gallery a Manhattan. Stando così le cose, nessun dettaglio che rientra nella sfera fisica dei due oggetti è utile per ragionare su quello che Danto considera come un *fatto* puro e semplice. È cioè un fatto che la Pop arte è arte, così come è un fatto, nella prospettiva di Danto, che il filosofo non è autorizzato ad assumersi, in estetica, un onere normativo; tutto quel che può fare, casomai, è tentare di trovare una spiegazione per i fatti che si trova davanti, e la Pop Art è, appunto, uno di questi.

Danto lavora allo sviluppo della sua filosofia dell'arte oramai da molti anni e come lui stesso sottolinea in *The Abuse of Beauty*, le tappe fondamentali di questa ricerca sono *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981, che fornisce il quadro ontologico di riferimento, *After the End of Art*, 1997, che è pensato per essere una storia filosofica dell'arte e, appunto a chiudere la trilogia, *The Abuse of Beauty*, il testo che sviluppa in senso sistematico le tre *Carus Lectures* tenute da Danto nel 2001, davanti all'American Philosophical Association e dedicato a una proprietà estetica, una delle

tante – è vero – e tuttavia la sola di cui si possa dire, prima di tutto in base al portato della tradizione Classica, che è anche un valore, insieme alla verità e al bene. *La bellezza*.

Dopo aver ripercorso le ragioni della sua indagine oramai ultra quarantennale su argomenti di estetica e di metafisica, nel primo capitolo di *The Abuse of Beauty* (pp. 17-37) Danto cerca di risolvere un curioso rebus: l'arte contemporanea, nella maggior parte delle sue forme, prende intenzionalmente le distanze dalla bellezza. Per intenderci: dopo che per secoli abbiamo considerato ovvio, sulla scorta della tradizione Classica, che l'arte avesse a che fare con la mimesis e questa con la ricerca e la riproduzione – tra le altre cose – degli aspetti belli della natura, le avanguardie artistiche nel Novecento rimescolano le carte scegliendo di non rappresentare la bellezza, anzi di rappresentare proprio ciò che è brutto o, nel migliore dei casi, trascurabile, poco interessante, indifferente. Le avanguardie, insomma, prendono posizione nei confronti della bellezza e decidono di considerarla una proprietà irrepresentabile. L'idea di Danto (pp. 30-33) è che le “intrattabili avanguardie” abbiano assunto, nel corso del Novecento, una posizione tanto radicale verso la bellezza proprio perché è stata investita lungo i secoli di un forte valore morale, in cui buono e bello coincidono .

Viene da dire che Danto non ha perso la passione per percorrere le strade più difficili: se all'inizio del suo lavoro di filosofo analitico sceglie di occuparsi di temi eccentrici rispetto alle consuetudini di scuola e sceglie di farlo partendo da un elemento eccentrico e bizzarro anche per l'estetica – la Pop Art – a chiusura della sua trilogia sceglie di occuparsi della proprietà estetica che probabilmente è più estranea all'impianto del suo discorso teorico. Possiamo certamente dire molte cose della Pop Art, ma non che abbia tra i suoi scopi principali quello della ricerca del bello. E allora, visto che la filosofia dell'arte di Danto basa proprio sulla Pop Art il fulcro della sua definizione di arte, perché scegliere proprio la bellezza e cioè perché preoccuparsi di quella proprietà che le intrattabili avanguardie intenzionalmente intendono aggirare o rifiutare? Parrebbe un volersi complicare la vita a tutti i costi.

La risposta a questo genere di domande, oltre a fornircela lo stesso Danto in *The Abuse of Beauty* (pp. 39-60), era già stata avanzata alcuni anni fa da Noël Carroll (1993) che aveva voluto sottolineare come – nonostante le conclusioni un po' superficiali che alle volte si traggono e sono state tratte – la filosofia dell'arte di Danto sia una teoria essenzialista. Il che significa che se prescindiamo dal punto di partenza, che può sembrare quanto di più storicamente determinato si possa immaginare, Danto intende fornire una definizione universale dell'arte, vale a dire una definizione che non si veda costretta a mutare storicamente seguendo i mutamenti dei suoi oggetti. Per questo, la definizione che Danto ha in mente deve essere sufficientemente ampia e flessibile da poter includere anche le scatole Brillo e da poter giustificare l'inclusione o l'esclusione della bellezza dall'arte contemporanea.

## 2. ESTETICA E ARTE: DUE MONDI DIVERSI

Vediamo ora di spiegare le ragioni per cui la scelta di Danto di occuparsi forse dell'unica proprietà estetica sostanzialmente estranea all'arte contemporanea non è soltanto questione di masochismo. In altre parole, essa non è soltanto la scelta di un filosofo che ama tentare di risolvere questioni apparentemente irrisolvibili. Se davvero nelle intenzioni del filosofo americano *The Abuse of Beauty* è il terzo volume di una trilogia dedicata alla filosofia dell'arte, mi pare del tutto consequenziale all'impostazione generale del discorso di Danto che il terzo volume di questa trilogia sia dedicato alla bellezza e al confronto, più o meno diretto con alcuni classici dell'estetica, tra cui – su tutti – Kant. Se in *After the End of Art*, notoriamente, il riferimento costante è Hegel, in *The Abuse of Beauty*, invece, i riferimenti teorici essenziali sono, in prima battuta, George Edward Moore e, in seconda battuta, Kant.

Danto azzarda un'ipotesi: la storia dell'arte e l'estetica ritengono che la bellezza sia una proprietà dell'oggetto artistico di primaria importanza – le opere d'arte sarebbero, cioè, belle per definizione – mentre bisognerebbe provare a considerare la cosa in modo diverso. Si potrebbe cioè

provare a ipotizzare che la bellezza, in ambito artistico, ha il valore che ha perché in fondo è prima di tutto un valore morale. E a guardare la posizione di Moore e di Roger Fry, suo allievo, critico d'arte e valente pittore, l'ipotesi di Danto ha in effetti un qualche fondamento.

L'idea di fondo di Moore è che siamo soliti ritenere che un quadro sia “bello” quando si tratta di un quadro che raffigura un *bel soggetto*. Fry sulla stessa linea, o forse traendo conclusioni anche più radicali, mentre discorreva di due celebri mostre che ebbe a organizzare nel 1910 e nel 1912 alla Grafton Gallery di Londra, rispose alle osservazioni di alcuni critici, che proprio non riuscivano ad apprezzare i lavori post-impressionisti, sostenendo una tesi piuttosto ardita: è vero che, *quasi sempre*, un lavoro di design creativo sembra brutto a coloro i quali lo vedono per la prima volta, tuttavia – anche in ragione della familiarità che riusciremo ad avere con quel disegno – quel lavoro prima o poi ci sembrerà bello. In buona sostanza, l'idea di Moore prima e di Fry poi è che tutte le espressioni innovative della creatività umana sono brutte, o possono essere brutte, fino a che non *impariamo* a vederle belle e questo accade perché l'arte è una attività essenzialmente imitativa e rappresentativa e gli oggetti delle nostre rappresentazioni – per esempio la Natura – sono oggetti belli. E tuttavia, conclude Danto, “l'errore è stato nel credere che la bontà dell'arte è identica con la bellezza e che la percezione del bello artistico è la percezione estetica della bellezza” (p. 35).

Il punto, per Danto, è proprio questo: una parte della produzione artistica occidentale e la maggior parte della produzione artistica del secolo scorso, non è certamente bella nel senso tradizionale del termine. Ne consegue che nessuno, per quanto si possa sforzare, troverà mai *belli* quei lavori, almeno non nell'accezione di Fry. Non solo, le intenzioni delle avanguardie spesso sono anche più radicali di così: se rivediamo le dichiarazioni degli artisti che formano il corpo delle “intrattabili avanguardie”, troviamo affermazioni sulla stessa lunghezza d'onda di quelle fatte da Tristan Tzara che dichiara di possedere un “folle desiderio di assassinare la bellezza.”

In effetti, a leggere alcune storie e a guardarsi un po' intorno pare che taluni ci siano riusciti benissimo ad assassinare la bellezza. È di qualche giorno fa (Dicembre 2006) la notizia di un fatto curioso accaduto a Palermo. In una piazza della "Vucciria" – uno dei luoghi più caratteristici della città – l'artista austriaco Uve aveva realizzato una propria installazione. Fonte dell'ispirazione dell'artista sono stati niente di meno che i residui del quartiere: bottiglie, pezzi di mobili, resti di materiale plastico, cassonetti dell'immondizia, il tutto a formare una croce eretta sul primo piano di una casa senza tetto, in piazza Garaffello.

Niente di strano, si penserà. Di installazioni di questo tipo, in fondo, sono piene le metropoli di tutto il mondo. Il punto però è che l'installazione del povero Uve, costatagli la bellezza di sette anni di lavoro, è stata rimossa in quattro e quattro otto dal comune (per la precisione in cinque ore e mezzo) senza che nessuno nemmeno si sognasse di consultare l'artista. In cinque ore e mezzo quaranta persone – vigili del fuoco, personale del comune e operai – semplicemente hanno fatto sparire quella che, a tutti gli effetti, poteva sembrare una discarica e le discariche, è risaputo, in genere non sono per niente belle. Il tutto con buona pace dello sconsolato artista e degli abitanti del quartiere che continuano a domandarsi, soprattutto questi ultimi in verità, perché il comune abbia deciso di rimuovere una cosa così imponente e *bella*, lasciando per altro un po' curiosamente tutto intorno innumerevoli altre discariche che nessuno ha mai pensato di rimuovere. Senza aggiungere, poi, che mentre il Comune di Palermo ha fatto rimuovere l'opera d'arte sostenendo che si trattasse di una discarica, la Provincia di Palermo, che precedentemente aveva pubblicato un centinaio di copie di un catalogo avente per tema l'installazione di Uve, con quest'atto, solo un anno prima, aveva sancito che quella discarica *era* un'opera. Un bel pasticcio.

Senza arrivare ai casi limite di opere d'arte che sono discariche o, se si preferisce, discariche che sono opere d'arte, Danto nota (pp. 86-89) che già con Matisse la storia dell'arte ha avuto un problema di questo genere. Pensiamo per esempio alla celebre *Donna con cappello* che Matisse ha esposto al Salon nel 1905. Difficile sostenere che quel quadro sia bello; o, meglio, difficile

sostenere che quel quadro raffiguri un soggetto bello. Invece possiamo sostenere che la *Donna con cappello* raffigura benissimo quello che vuol raffigurare. Amelie Matisse era una donna forte e determinata, capace di sostenere la famiglia nei periodi, per la verità piuttosto lunghi, in cui Matisse non vendeva pressoché nulla. I colori sono posati sulla tela in maniera quasi violenta, Matisse non mostra alcuna preoccupazione estetica per l'effetto di poca raffinatezza della pennellate grosse e sovrapposte; e tuttavia il dipinto trasmette una straordinaria energia, l'energia della donna Amelie.

Non sempre un artista vuole rappresentare la bellezza, può capitare – e il Novecento è stato di sicuro il secolo in cui questa scelta è stata avanzata con maggior vigore – che intenda rappresentare qualcosa che non ha minimamente a che vedere con il bello, qualcosa di completamente diverso. E visto che la bellezza per Danto è una proprietà naturale – e cioè la percepiamo in maniera assolutamente naturale qualora ci capiti di incontrarla – certamente non possiamo arrivare a concludere che una rappresentazione che bella non è prima o poi, a forza di guardarla, lo diventerà. Così come è parimenti sbagliato ritenere che una rappresentazione artistica debba per forza rappresentare qualcosa di bello. Pensando in questo modo, in fondo, non facciamo altro che trascinarci dietro un pregiudizio kantiano, secondo cui il bello è accompagnato al vero e “la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può essere chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che sia arte, la guardiamo come natura” (*Critica del giudizio*, § 45). L'arte – stando alla tesi che Danto attribuisce a Kant - fa diventare belle le cose brutte, ivi compresa la natura; questo è il suo scopo principale e in questi termini trova anche la propria giustificazione. In sintesi, se il bello è il simbolo del bene morale (§ 59) si capisce anche perché esso non possa che essere universale. Kant non amava particolarmente l'arte, casomai propendeva piuttosto per la Natura e questa sua predilezione, si sa, è una delle differenze rilevanti rispetto alla filosofia hegeliana. Hegel capiva benissimo la grande arte – Danto riporta a titolo di esempio la bella lettura hegeliana della Trasfigurazione di Raffaello (p. 90) – mentre Kant riteneva che non ci fosse poi tanta differenza a guardare un dipinto, un fiore, un tramonto. Moore si avvicina

a Kant piuttosto che a Hegel e pensa alla bellezza artistica nei termini della bellezza naturale. E invece, sottolinea Danto, può ben essere che un dipinto sia ben riuscito non tanto per la sua bellezza, ma per una serie di altre ragioni.

E se provassimo a rompere questa secolare alleanza tra buono e bello? Se qualcuno si fosse accorto che ci sono moltissime cose che vanno rappresentate e che non sono necessariamente né belle né, tanto meno, buone? Se, a differenza di ciò che pensava Kant, ci accorgessimo che possiamo e dobbiamo rappresentare anche ciò che è disgustoso, lasciandolo così com'è, senza pretendere di farlo diventare buono e perciò bello? Se volessimo rappresentare cose che non sono né buone né cattive – come la discarica della Vucciria o Amelie Matisse – o se, addirittura, volessimo rappresentare cose che sono moralmente riprovevoli, come la guerra?

Ecco che arriviamo al secondo nodo della teoria di Danto: il mondo è com'è, spesso a dire il vero tutt'altro che bello e ancor meno buono, qualcuno (le “intrattabili avanguardie”, per esempio) se n'è accorto e ha avuto il coraggio di provare a dire tutto questo, a modo suo, come hanno fatto Matisse, Picasso oppure Uve. Le intrattabili avanguardie hanno un enorme merito storico: aver cercato la rottura dell'alleanza tra estetica e morale o, se si preferisce, aver permesso all'arte di svincolarsi dalla morale. A questo punto verrebbe da chiedere, parafrasando Dostoevskij: se Dio è morto, tutto è davvero permesso anche in arte? Danto non crede che le cose stiano in questi termini nemmeno in arte e mi pare sia questa la ragione per cui – nonostante quelle che potevano sembrare concessioni all'ermeneutica o comunque a modi di intendere l'arte fortemente dipendenti dal clima culturale – la lettura di Carroll (1993), che fa della filosofia dell'arte di Danto una filosofia essenzialista, è in ultima analisi condivisibile.

Si narra che, durante la mostra del 1905, Matisse sia stato avvicinato da un artista tedesco che gli domandò di che colore fosse il vestito di Madame Matisse mentre la dipingeva. Per chi conosce la *Donna con cappello* la risposta di Matisse – “ovviamente, nero” – non può che suonare strana. Perché “ovviamente”? Perché, nell'idea di Matisse, il vestito della moglie non poteva che

essere nero? Perché una donna dal carattere deciso e volitivo di Amelie, all'epoca in cui Matisse la dipinge, non può che essere vestita e dipinta di nero. *Quel* nero simboleggia qualcosa, tanto che Amelie può essere solo così com'è e può essere *dipinta* soltanto così com'è. Quel nero coglie l'essenza di Amelie, del suo mondo interiore, e chi intende quel mondo lo può rappresentare solamente attraverso quelle forme e quei colori. E, allora, il quadro non è bello e Amelie non può che essere vestita di nero. Poi ci sarà sempre qualcuno che dirà – è capitato ovviamente anche a Danto mentre sosteneva la sua tesi in una conferenza sulla bellezza – che *a lui*, quel quadro, sembra *bello*. In realtà, belli in senso classico, non sono né la *Donna con cappello*, né *Blue Nude*, né l'opera-discarda di Uve; tuttavia, ciascun lavoro esprime al meglio le intenzioni dell'autore, oltre a esprimere al meglio i tratti essenziali della cosa rappresentata. Questa è la ragione per cui posso tranquillamente affermare – osservando taluni lavori – di non incontrare nulla di bello, ma di vedere alcuni tratti essenziali di ciò che è rappresentato. La mia percezione risponde immediatamente alla bellezza di una cosa che incontro. Riferendosi a *Blue Nude* di Matisse, Danto conclude: “la bellezza è davvero ovvia come il blu: uno non deve compiere un lavoro per vederla quando c'è” (p. 89).

Quando c'è, dunque, la troviamo nelle cose e nel nostro modo di rapportarci agli oggetti che compongono il mondo; inoltre, quando c'è, la indicano indiscutibilmente i sensi, al di là dei cambiamenti culturali a cui andiamo incontro. Questa bellezza così vincolata alla nostra sensibilità è la bellezza *estetica* che però, nella tesi di Danto, non ha nulla a che fare con la bellezza *artistica* – una distinzione questa che Danto formula avvalendosi delle riflessioni di Hume e che aveva già anticipato in *Beyond the Brillo Box* (1992). Attraverso i sensi conosciamo la bellezza estetica – quel tratto che per Danto è universale e che possiamo cogliere tutti, in qualsivoglia momento storico – la bellezza artistica, invece, richiede “discernimento e intelligenza critica”. Per quale ragione, allora, se parliamo di cose diverse, utilizziamo sciattamente sempre lo stesso termine? Danto propone di restringere il concetto di bellezza alla bellezza effettivamente percepita attraverso i sensi (la bellezza estetica) e, parallelamente, di riconoscere alla sfera dell'arte un qualcosa che nei fatti

trascende i sensi, appartenendo propriamente al pensiero. La bellezza, in ultima analisi, è una proprietà estetica e si coglie attraverso i sensi – così come tutte le altre proprietà estetiche che godono, loro malgrado, di minor notorietà – l'arte, invece, è altra cosa rispetto all'estetica e, per essere compresa a pieno, ha bisogno del soccorso e dell'impegno del nostro intelletto.

Il bello estetico e il bello artistico per Danto non sono dunque la stessa cosa. La bellezza estetica che ci è accessibile attraverso i sensi, non potremmo coglierla altrimenti che attraverso la nostra percezione, mentre per cogliere la bellezza artistica i sensi, da soli, non sono sufficienti. In questo secondo caso – quando cioè abbiamo a che fare con proprietà artistiche e con il bello artistico – siamo in presenza di qualcosa che va oltre l'uso e la resa del nostro apparato sensoriale. In questo caso, come si è detto, abbiamo bisogno di affiancare ai sensi discernimento e intelligenza critica. In questo come in molti altri frangenti il fatto che si faccia riferimento a un solo termine per indicare due concetti diversi denota, in fondo, solo un'altra delle tante manchevolezze del linguaggio. “Propongo di restringere il concetto di bellezza alla sua identità estetica, che fa riferimento ai sensi, e di riconoscere nell'arte qualcosa che nei suoi esempi più alti appartiene al pensiero” (p. 92). 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 quando gli artefatti sono considerati in riferimento ai sentimenti che producono nei fruitori, si tratti di piacere, paura, ammirazione, pietà, sconcerto ecc.

In buona sostanza, diversamente da Kant, in Hegel troviamo la tesi secondo cui la bellezza presente nell'arte è di un tipo superiore a quella della natura e questo accade proprio perché la bellezza artistica è un prodotto del intelletto umano. Pure in questa prospettiva Hegel, notoriamente, ritiene che l'arte abbia esaurito il suo compito. È qui che Danto compie il suo contro-movimento e lo fa tornando a esaminare i Ready-made di Duchamp. Nella produzione che va dal 1915 al 1917 Duchamp sottolinea, anche nei suoi scritti, la difficoltà del suo obiettivo artistico: trovare un oggetto che non istanzi assolutamente nessuna proprietà estetica, un oggetto completamente anestetico. E

così, per venire a capo di questa questione, nel corso di un simposio tenuto al Museum of Modern Art di New York nel 1961 si è occupato diffusamente della relazione che esiste tra l'arte – intesa come ciò da cui si ricava piacere estetico – e i Readymade. La sua intenzione creativa era precisa: cercare di dare espressione artistica a un oggetto senza invocare il piacere estetico, il sentimento, il gusto o altre cose di questo genere.

Duchamp espose il suo Readymade forse più famoso – *Fountain* - all'interno di una mostra promossa dalla Society of Independent Artists (1917). L'esperimento fu un fallimento; Duchamp non firmò l'opera con il suo nome, ma utilizzando un pseudonimo (R. Mutt) che, all'epoca, non era ancora riconducibile a lui. Dopo il fiasco l'artista prese carta e penna e, questa volta utilizzando il proprio nome, scrisse un famoso articolo “Il caso di Richard Mutt” sostenendo che il signor Mutt si era servito di un oggetto della vita quotidiana, lo aveva etichettato, fatto vedere da un punto di vista diverso; il tutto, in realtà, per creare un nuovo pensiero per quell'oggetto. Da quel momento in poi, ovviamente, è stata tutta una rincorsa da parte dei critici per capire quale potesse essere questo “nuovo pensiero”. Il punto importante per Danto è proprio questo: quell'opera consiste del pensiero dell'artista *con in più* un oggetto ed “è almeno in parte una funzione del pensiero determinare quali proprietà dell'*oggetto* appartengono all'opera” (p. 95). L'orinatoio potrà anche essere bellissimo, ma non è detto che l'opera debba essere bellissima. E, soprattutto, siamo sicuri che la bellezza sia una proprietà rilevante per il pensiero di Mr. Mutt? E per la sua opera?

Su questo punto l'accordo di Danto con Hume è pressoché totale: sono le nostre facoltà intellettuali che ci permettono di identificare i pensieri attraverso cui l'oggetto deve essere interpretato. E le nostre facoltà intellettuali ci indirizzano verso quelle qualità sensibili su cui insiste la nostra interpretazione. Insomma, la bellezza non è una qualità necessaria perché *Fountain* sia una buona opera d'arte; così come non contribuisce in nulla – vuoi nel caso in cui ci sia, vuoi nel caso in cui sia assente – a costruire oppure a far comprendere il significato dell'opera. Morale: esiste almeno un caso, quello delle avanguardie artistiche, in cui la bellezza è una proprietà (estetica se

concordiamo con Danto, estetico-artistica se non ci riconosciamo nella separazione del filosofo americano) irrilevante al fine dell'espressione e della comprensione dell'opera.

### 3. QUALCHE ANNOTAZIONE CRITICA

*The Abuse of Beauty* non cambia, come si diceva in apertura, né la struttura generale della teoria di Danto, né i capisaldi fondamentali della sua argomentazione. Casomai approfondisce alcuni punti, articola delle distinzioni già presenti altrove confrontandosi con autori di importanza capitale per la storia dell'estetica. Una delle sue convinzioni fondamentali, che qui vengono ulteriormente puntualizzate, è che arte ed estetica siano due cose profondamente differenti, in ragione del fatto che l'estetica si occupa di un ambito (quello percettivo) che interessa solo marginalmente l'arte, tanto è vero che possiamo ben avere una forma d'arte – quello definito dalle impossibili avanguardie – in cui la percezione non contribuisce a fare di un oggetto un oggetto d'arte.

Sono dell'idea che l'accettazione delle conclusioni formulate da Danto dipenda fortemente dall'accettazione di alcune premesse del suo discorso; premesse che per altro sono in larga parte implicite. Su tutte, un punto, anzi forse due. Intanto il ruolo del filosofo nei confronti del mondo dell'arte (o, almeno, il ruolo che Danto si attribuisce nel suo rapporto con l'arte), poi il modo in cui il filosofo sceglie di svolgere questo ruolo. Non è questa la sede per scendere nei dettagli di argomenti che troviamo negli altri testi della trilogia che il filosofo americano dedica all'arte e che, come abbiamo detto, formano lo scheletro generale del suo sistema, tuttavia qualche annotazione generale possiamo comunque tentare di tracciarla. A voler azzardare una classificazione del pensiero di Danto direi che abbiamo a che fare con il sistema di uno straordinario metafisico descrittivo che *osserva* il mondo dell'arte e lo *descrive* senza cercare di imporre ad esso delle regole.

La lente di ingrandimento di cui Danto si serve per esaminare quegli indiscernibili che sono anche oggetti d'arte - che siano scatole Brillo, scolabottiglie, quadrati rossi o altro – pone al centro della scena *una* manifestazione dell'arte (l'arte concettuale, appunto) e obbliga la teoria a confrontarsi con questa particolarissima espressione dell'arte contemporanea. Assumendo che le scatole Brillo oppure, dopo la correzione concettuale operata in *The Abuse of Beauty*, i Readymade siano *i prodotti* dell'arte contemporanea, in che modo li posizioniamo all'interno del mondo dell'arte? *Chi* decide in merito alla loro presunta artisticità? Il mondo dell'arte, gli artisti, Danto?

Ora, poniamo di sospendere il punto di partenza di Danto pur continuando a usufruire del suo straordinario lavoro fatto in qualità di metafisico descrittivo. Poniamo cioè di non dare per assodato che le scatole Brillo o i Readymade – ma non i quadrati rossi, vedremo più oltre le ragioni di questo distinguo – appartengano di diritto al mondo dell'arte. Supponiamo cioè che, nel campo delle arti visive, *non tutti gli indiscernibili si equivalgano* o, anche, che l'oggetto a cui applichiamo questo argomento (o questo metodo) non è indifferente in generale e non lo è, in particolare, quando ci occupiamo di arte. Da metafisico descrittivo Danto ci dice che le scatole Brillo sono entrate nei musei, ci dice in che modo questo è stato possibile e, soprattutto, ci dice che gli oggetti che continueranno a entrare nei musei e nelle collezioni di tutto il mondo (oggetti d'arte post-storici, secondo la sua definizione) avranno ben poco a che fare con l'arte nella sua dimensione più tradizionale.

Credo, però, che sia necessario (per ragioni di fatto e di diritto) riservarci qualche riflessione che consideri se questa mossa è convenuta o meno all'arte e, soprattutto, se gli artisti avevano il diritto di farla (e Danto di seguirla senza mai problematizzarla). In sintesi ritengo che anziché far entrare nel mondo dell'arte – che pure è sempre estremamente ospitale – qualsiasi cosa, bisognerebbe utilizzare qualche accortezza in più domandandosi, per esempio, non solo quali caratteri generalissimi deve avere una teoria dell'arte per poter funzionare bene in ogni luogo e in ogni tempo, senza andare soggetta a contro-esempi che ne inficerebbero l'universalità, ma anche

quali proprietà deve avere un oggetto d'arte per essere un oggetto d'arte. Le proprietà possono cambiare perché nella sostanza cambiano i gusti, ma c'è da scommettere che debbano rispettare dei precisi vincoli.

Duchamp aveva in mente un'arte fortemente impersonale, di stampo razionalistico e giocata proprio sulla sottrazione delle proprietà sensibili. Riesce a realizzare l'operazione che ha in mente? Danto sostiene di sì in base all'idea secondo cui “quello che rende una cosa arte non è un qualcosa che incontra gli occhi”, salvo poi notare altrove (Danto, 2000) che la Brillo Box ha tantissime proprietà estetiche che incontrano i nostri occhi e che *sono quelle stesse proprietà* a renderla un oggetto d'arte commerciale. Ciò che voglio sostenere è che non possiamo dimenticare che Brillo è un oggetto a cui il suo autore conferisce intenzionalmente un significato, e che questo significato ci viene comunicato attraverso una serie di proprietà estetiche che sono proprio quelle che sono e non altre. Harvey, lo straordinario e sfortunato designer che l'ha disegnata per la prima volta, avrebbe potuto trovare un percetto diverso per esprimere i concetti legati a Brillo, ma non avrebbe potuto utilizzare i percetti legati ai bio-sonar dei pipistrelli. Danto non tiene conto di questo punto ed è per questa ragione che può inserire i Readymade di Duchamp all'interno del mondo dell'arte, compiendo però – a mio avviso – un passo di troppo.

In *Art and Meaning* (Danto 2000, p. 132) sottolinea giustamente come l'obiezione mossa da Gorge Dickie (1993, pp. 73-78) al primo punto della sua definizione – ogni opera ha un contenuto – è, in realtà, poco stringente. Dickie, in poche parole, gli obietta che l'arte astratta non ha un contenuto e che dunque la sua esistenza basta da sola a dimostrare l'insostenibilità del punto fondamentale della teoria di Danto. Nella replica a Dickie, Danto prima riporta l'attenzione del lettore alle opere esposte al Guggenheim Museum di New York e poi lo richiama al significato originario della “Non-Objective Art”. Al Guggenheim Museum, sotto la direzione di Hilla Rebay, erano stati esposti lavori di Kandinsky, Mondrian, Malevich e Rudolph Bauer. Uno dei primi a parlare di “arte non oggettiva” fu probabilmente Kandinsky intendendo con questa espressione

un'arte pura, che mirava a dare corpo all'interiorità estrema. Malevich, dal canto suo, fu probabilmente colui il quale inventò la pittura monocromatica, e possiamo essere sicuri che se qualcuno avesse sostenuto che il suo *Quadrato nero* era un'opera che non rappresentava nulla e che era priva di contenuto, si sarebbe certamente molto meravigliato.

Sulla stessa linea i dipinti completamente bianchi di Robert Rauschenberg mirano alla rappresentazione delle ombre e dei cambiamenti della luce che vengono registrati dalle superfici degli oggetti. Direbbero qualcosa al sistema di ecorilevamento dei pipistrelli? Non intendo ai loro mondi simbolici, ma proprio alla loro percezione. Quei quadri dicono invece molto a noi, solo che prima li percepiamo come lavori che esprimono qualcosa riguardo al mondo che ci circonda – la sua struttura fisica, per esempio – poi diamo loro un posto nella storia dell'arte e della cultura che conosciamo.

Picasso ammirava l'arte infantile, quasi che i bambini godessero di una sorta di accesso diretto e per ciò stesso privilegiato al mondo; Matisse e Balthus auguravano a loro stessi di dipingere come fanciulli, mentre Monet avrebbe voluto in qualche modo essere il soggetto dell'esperimento di Molyneux per ripeterlo in una sua variante: avrebbe cioè voluto essere nato cieco e recuperare la vista da adulto, in modo da poter vedere la forma pura. L'idea che esista una forma pura – in assoluto o, più modestamente, in relazione con i nostri occhi – ha l'aria di essere il corrispettivo rappresentativo di quella che, a livello concettuale, è la cosa in sé per i filosofi. Un mito? Forse, ma certamente un criterio regolativo importante.

La serie della *Cattedrale di Rouen*, dipinta da Monet, è celebre e, dal nostro punto di vista, significativa. Monet scelse di rappresentare la facciata della cattedrale un'infinità di volte: attualmente, questi quadri (trenta quadri, per la precisione) si trovano sparsi in giro per i principali musei del mondo. Il fatto che Monet abbia dipinto tante volte un medesimo soggetto sta probabilmente a significare che l'artista andava cercando qualcosa; nello specifico viene da pensare che cercasse gli elementi che in quel contesto non potevano variare – proprietà e qualità essenziali

delle scene e degli oggetti – nonostante il fatto che l’osservazione umana, e in quei frangenti particolari la sua osservazione, avvenisse in ambienti di volta in volta diversi: diverse ore del giorno, differenti esposizioni alla luce solare e, ovviamente, un diverso clima (pieno sole, cielo grigio e così via).

Osservando qualcuna delle rappresentazioni della *Cattedrale di Rouen* sembra quasi che Monet fosse limitato nella sua capacità di vedere i colori (una sorta di discromatopsia, si direbbe in termini neurologici) e li dipingesse a seconda della composizione spettrale della luce riflessa da ciascun punto del suo campo visivo. Le vedute eseguite nel primo pomeriggio di una giornata nuvolosa (Parigi, Musée d’Orsay) mostrano colori profondamente differenti rispetto a quelle eseguite nella stessa ora del giorno, ma in una giornata di sole (Washington, National Gallery). Ancora, lo stesso soggetto dipinto nel tardo pomeriggio (Belgrado, Narodni Muzei) è sostanzialmente diverso da un altro eseguito alla stessa ora, ma in condizioni atmosferiche differenti (Mosca, Museo Pus̆kin). Inoltre, altro particolare curioso, Monet dipinse, o almeno terminò, molti dei suoi quadri al chiuso, basandosi in larga misura sulla propria memoria visiva. Come giustamente nota Pissarro (1998), le lettere di Monet nel periodo in cui dipingeva la serie della Cattedrale sono spesso monotone e si avvicinano a dei veri e propri bollettini meteorologici, estremamente dettagliate nella descrizione delle variazioni del tempo. Perché tanta cura nel dar corpo a tutte le variazioni cromatiche a cui aveva accesso attraverso la sua memoria visiva? Per dar conto, credo, di come potesse essere un frammento piccolissimo di quel mondo che lui conosceva bene se qualcuno fosse passato da lì con la pioggia o con il sole, con la nebbia o con la neve, all’alba oppure al tramonto.

Proporrei perciò di integrare la definizione di Danto così:

- i. ogni opera d’arte *riguarda qualcosa*;
- ii. ogni opera d’arte *incarna* quel qualcosa;

- iii. ogni opera d'arte suppone che autore e fruitore utilizzino la loro percezione per produrre o intendere quel qualcosa che prende corpo nell'opera.

Sono consapevole del fatto che Danto non accetterebbe il terzo punto visto che in tutta la sua produzione cerca di argomentare in favore del contrario. Tuttavia, credo anche che l'arte è quello che è non solo perché gli uomini dispongono di una coscienza e di un universo simbolico a cui le rappresentazioni artistiche dicono qualcosa, ma anche perché dispongono di organi di senso attraverso i quali costruiscono una relazione particolare tra loro e ciò che incontrano, e l'arte – in questo – non fa eccezione. Nell'opera, in ogni opera, è come se qualcuno ritagliasse un pezzo di mondo reale, lo mettesse sotto una lente, e lo vedesse ingrandito, scomposto, frammentato, disarticolato, essenzializzato, deformato o, semplicemente, riprodotto così come appare ai suoi e ai nostri occhi, qualche volta, magari, anche con l'aiuto dell'immaginazione.

TIZIANA ANDINA

#### BIBLIOGRAFIA

Andina, T. (1999), *Il volto Americano di Nietzsche*, Napoli, La città del Sole, 1999

Carroll, N. (1993), *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art*, in Mark Rollins (a cura di), *Danto and His Critics*, Oxford - Cambridge, Blackwell, pp. 79-106

Danto, A.C. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n. 19, pp. 571-584

Danto, A.C. (1965), *Nietzsche as Philosopher*, New York, The MacMillan Company, (nuova edizione ampliata: *Nietzsche as Philosopher*, New York, Columbia University Press, 2005)

Danto, A.C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge-London, Harvard University Press

- Danto, A.C. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press
- Danto, A.C. (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, Columbia University Press
- Danto, A.C. (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press
- Danto, A.C. (2000), *Art and Meaning*, in N. Carroll (a cura di), *Modern Theory of Art*, Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, pp. 130-140
- Danto, A.C. (2005), “On Writing Nietzsche as Philosopher”, in T. Andina (a cura di), “Nietzsche dopo il postmoderno”, *Rivista di estetica*, n.s. 28 (1/2005), pp. 17-23
- Dickie, G. (1993), “A Table of two Artworks”, in Mark Rollins (a cura di), *Danto and His Critics*, Oxford - Cambridge, Blackwell, pp. 73-88
- Pisarro, C. (1998), *Mio caro Lucien. Lettere al figlio su arte e anarchia*, Milano, Eleuthera