

Stefano Velotti

SENSI DI UNA FINE. DANTO E L'ARTE POST-STORICA

Abstract

Through a comparison between Arthur Danto's philosophy of art and Kantian aesthetic reflection, this article identifies the place from which Danto can underestimate the aesthetic experience and its alleged irrelevance in relation to art. I argue, first, that this position of Danto is crossed by some internal contradictions in his thought. Furthermore, based on the comparison with Kant, I examine the thesis of the "end of the history of art" advanced by Danto, considering in particular two aspects. I argue: (a) that Danto surreptitiously or parasitically uses in his critical activity a notion of aesthetic experience which his philosophical argument, and in particular his "aesthetic of meanings", cannot legitimize; (b) that his thesis relating to the end of art history is symptomatic of a wider problem, which involves our forms of life, and which finds a particularly significant statement in Friedrich von Hayek's neoliberal thought. The attempt at a neoliberal anthropology of *homo œconomicus* implies the tendency to absorb within it the very meaning of the experience that has long been at the center of aesthetic and artistic experience. This totalizing colonization of human forms of life appropriates some exemplary characteristics of aesthetic and artistic experience, perverting them, starting with the presumed generation of spontaneous orders, which we know are framed in an ideological horizon that is anything but obvious or natural. My thesis is that Danto's idea of a post-historical art is one of the symptoms of this condition.

1.

L'arte post-storica è per Arthur Danto, come sappiamo, l'insieme di pratiche artistiche o l'insieme delle opere contemporanee e di quelle a venire, che si collocano dopo la fine della storia dell'arte. L'espressione "storia dell'arte" va intesa nel senso di un genitivo soggettivo: si tratta infatti dei secoli di storia che

l'arte ha dovuto percorrere per giungere alla conoscenza di sé. La scoperta che Danto rivendica di aver compiuto dagli anni Sessanta del Novecento è infatti che il vero *telos* dell'arte non è la perfetta mimesi della realtà o l'espressione del soggetto creatore, e neppure la purezza del *medium*, ma la conoscenza di se stessa: con la pop art e il minimalismo l'arte ha offerto alla filosofia l'occasione di rivelare la sua natura, il suo autentico *telos*, e la sua storia è finita.

Ma una volta giunta alla verità su se stessa – quella di essere l'insieme dei significati che si manifestano come indissolubilmente mediati da corpi (le opere d'arte come *embodied meanings*) – l'arte libererebbe gli artisti dalla preoccupazione di cavalcare l'onda della storia, di essere giudicati come artisti d'avanguardia o kitsch, dall'ansia di essere misurati in base a criteri appartenenti a poetiche mascherate da estetiche, o esclusi dal corso della storia sulla base di «estetiche preventive» – come si esprimeva Leo Steinberg a proposito di Clement Greenberg¹ – o ideologiche: dopo la fine della storia dell'arte si può fare arte in tutte le maniere possibili, con ogni *medium* immaginabile, puro o ibridato, appropriarsi di stili del passato o inventarne di nuovi.

Ciò non significa, naturalmente, che si possano fare opere del passato, ma solo che si possono rivisitare peculiarità stilistiche di ogni genere ed epoca, o meglio – se stiamo alla terminologia della *Trasfigurazione del banale* – che si può fare una *maniera* di ogni *stile* del passato². Questa libertà soggettiva, infatti, è pur sempre limitata dalla condizione che Danto, sulle orme di Wölfflin, non si stanca mai di ripetere: «non ogni cosa è possibile in ogni tempo»³. E se la *Brillo Box* di Warhol non sarebbe stata possibile come opera d'arte nell'Ottocento, un quadro contemporaneo materialmente indistinguibile da un Rembrandt non può avere gli stessi significati che avevano le opere di Rembrandt nel Seicento, e neppure quelli che avrebbero avuto delle copie di Rembrandt seicentesche o ottocentesche.

In *Dopo la fine dell'arte*, Danto riformula la distinzione tra stile e maniera in termini di uso e menzione:

La profonda cupezza di Rembrandt e il mistero delle sue luci quasi certamente contribuisce alla forza del suo messaggio. Tuttavia, lo stile è troppo intimamente associato a lui e alla sua epoca, per essere disponibile per il nostro *uso*. [...] Possiamo solo *menzionare* Rembrandt a partire da una distanza storica incolmabile⁴.

Questa tesi – l'essenziale storicità del fare artistico, individuale e collettivo, il proprio tempo che si manifesta alle spalle della volontà o delle intenzioni

¹ Steinberg 1972: 64.

² Danto 1981 (tr. it. 245).

³ Wölfflin 1922: IX.

⁴ Danto 1997 (tr. it. 221).

consapevoli autoriali⁵ – sembra abbastanza innocua e di buon senso, ma ha la potenzialità di aggiungere una forte tensione al sistema di filosofia dell'arte di Danto. Mentre infatti è abbastanza chiara la distinzione tra uso e menzione in ambito logico o linguistico, trasposta in ambito artistico la distinzione è problematica: Danto afferma che «usiamo un'immagine per comunicare qualcosa a proposito del soggetto raffigurato, qualunque sia (*about whatever the picture shows*). Ma *menzioniamo* un'immagine quando la usiamo per creare un'altra immagine che dice: “quell'immagine è così” (“*that picture looks thus!*”)⁶. L'uso appartiene a una certa forma di vita, e se non viviamo quella forma di vita possiamo solo *menzionare* le immagini che sono state generate al suo interno, sia che appartengano al passato, sia che si collochino in un imprevedibile futuro.

La *menzione* presuppone dunque la riproduzione pedissequa di un *uso* – o se vogliamo, la *maniera* presuppone la riproduzione di uno *stile* – che si prefigge il compito di annullare, per quanto è possibile, l'elaborazione personale di ciò che è percepito e la sua *aboutness*, e di riprodurre le regole o le caratteristiche materiali dell'immagine che si vuole menzionare. Il punto di partenza non è una percezione del mondo, ma la percezione di una figura di cui ci si preclude intenzionalmente ogni modo peculiare di vedere o ogni interpretazione figurale, perché ciò che non può essere ricreato, oltre all'*aboutness*, è quel modo di vedere che quella figura mostra. Certi procedimenti fotografici sarebbero forse i più adatti a menzionare un'immagine, oppure anche certi procedimenti pittorici alla Gerhard Richter, quando dichiara che le sue foto-pitture sono fotografie realizzate con altri mezzi, vale a dire con il pennello⁷. E tuttavia, si potrebbe dire, per altro verso, che questo è proprio lo stile inconfondibile di Gerhard Richter, il suo modo di vivere ed esibire la nostra forma di vita, così come i finti Vermeer di Han van Meegeren ingannavano i suoi contemporanei immersi nella stessa forma di vita, ma oggi, a noi che ne siamo fuori, rivelano il loro stile anni Trenta, esibendo così, malgrado tutto, un loro peculiare stile o uso.

Né basta comporre un'opera a partire da un'immagine di un lontano passato, dotato di uno stile e di un uso, per dire che l'opera la menziona. Si pensi ai dipinti di Francis Bacon eseguiti a partire dai ritratti di papa Innocenzo X di Velázquez o alla serie dipinta da Picasso a partire da *Las Meninas*. Se il punto di partenza è una figura e non una percezione del mondo, l'elaborazione di essa e il punto di arrivo è uno stile o un uso che sono inconfondibilmente di Bacon o di Picasso. Forse perfino la *Brillo Box* di Warhol è una menzione (di un prodotto commerciale che era anche un'immagine dipinta da James Harvey) che diventa un uso dotato di una sua peculiare *aboutness* e di un modo di vedere e di sentire non rivelabili nell'immagine-prodotto menzionato, benché

⁵ Danto 1981 (tr. it. 250).

⁶ Danto 1997 (tr. it. 217).

⁷ Richter 1993 (tr. it. 46 e *infra*).

appartenente alla stessa forma di vita. Ci sono anche artisti che fanno opere che potrebbero essere considerate menzioni delle proprie immagini ascrivibili all'uso, e trattate come falsi d'autore: si pensi al tanto discusso caso di De Chirico. Se fosse vero che fu De Chirico stesso l'autore dei suoi quadri predatati, De Chirico avrebbe menzionato un suo modo di usare l'immagine che non gli apparteneva più, e poi – questa volta dicendo paradossalmente la verità – lo avrebbe dichiarato un falso⁸.

2.

Partendo dalla maniera o dalla menzione, dunque, distinguerle dallo stile o dall'uso è un'operazione problematica. Ma le cose non vanno meglio se si parte dall'uso o dallo stile: nel ricorso all'uso o allo stile si concentra in realtà un nodo irrisolto del pensiero di Danto sull'arte.

La preoccupazione di Danto è quella di tenere distinte l'arte dalla vita, le rappresentazioni dalla realtà o dalla natura, e far lavorare l'arte e la filosofia nel *gap*, nell'intervallo, tra rappresentazioni e realtà. Il motivo per farlo, prima ancora che culturale, morale o politico, credo che sia di ordine antropologico o ontologico: se gli esseri umani *sono* un sistema di rappresentazioni, come Danto crede, voler eliminare lo spazio rappresentativo – per quanto sia un tentativo necessariamente destinato al fallimento – significa andare contro la nostra natura di animali culturali, mortificare le nostre risorse, schiacciarci tendenzialmente sulla realtà o la vita, intrattenere una falsa concezione di noi stessi. Nell'affrontare questo problema, però, Danto fa un'assunzione ricca di conseguenze riguardo alla natura dell'esperienza estetica.

Innanzitutto, come è noto, sembra che l'esperienza estetica sia identificata da Danto con la percezione sensoriale, incapace, in quanto tale, di cogliere rappresentazioni: tutto le appare come natura, come realtà che non rimanda a nulla. Usando un linguaggio kantiano, si potrebbe dire che per Danto non esisterebbe una «percezione riflessa»⁹ e, se anche esistesse, potrebbe cogliere la bellezza o bruttezza della mera cosa, della natura, dato che Danto – almeno fino al suo libro sull'*Abuso della bellezza*¹⁰, su cui tornerò brevemente – concepisce la bellezza come qualcosa di puramente sensuale, aconcettuale, privo di ogni significato: come sappiamo, invece, per Kant – essendo la bellezza libero gioco di immaginazione e *intelletto* – cogliamo la natura *come se fosse arte* (frutto di un

⁸ Baldacci e Roos 2013.

⁹ Kant 1790 (tr. it. 25).

¹⁰ Danto 2003.

disegno consapevole), e l'arte *come se fosse natura* (priva di un disegno consapevole), sapendo che però che né la natura ha intenti, né l'arte è priva di intenti¹¹.

Se vogliamo sondare il rapporto di Danto con la cosiddetta filosofia continentale, possiamo provare a identificare il luogo preciso in cui si crea quella distanza tra la riflessione estetica kantiana e la filosofia dell'arte di Danto, il passaggio preciso a partire dal quale la dimensione estetica delle opere d'arte passa per Danto in secondo piano. Credo infatti che questo snodo permetta anche di capire perché ritengo che con la fine della storia dell'arte, e la sua liberazione, l'arte perda, nel quadro teorico di Danto, la sua dimensione essenziale, il suo peso specifico, e il senso della fine dell'arte si manifesti nella fine della sua capacità di farsi portatrice esemplare di senso. La mia ipotesi, insomma, è che l'esperienza estetica, come anticipazione estetica del senso dell'esperienza, di cui per qualche secolo le opere d'arte sono state portatrici esemplari, è surrettiziamente presupposta da Danto, il quale infatti – come si vedrà – deve farvi riferimento nonostante l'abbia esplicitamente espulsa dal suo quadro teorico. E inoltre che questa mancanza non sia però una semplice dimenticanza, ma che registri in effetti un tendenziale alleggerimento del peso culturale della produzione artistica, coincidente con l'incremento della sua produzione planetaria. Forse, negli ultimi decenni, il luogo del senso è stato rivendicato da altre forze, meno ospitali e amichevoli rispetto a quelle artistiche. Forze ideologiche, volte a far valere un'antropologia riduttiva mediante teorie giuridico-economiche, e capaci, finora, di vampirizzare il senso dall'arte e di assorbirlo in sé, pervertendolo.

3.

Credo che il luogo teorico decisivo di questa distanza di Danto da Kant possa essere colto a cominciare dalla sezione VII della «Introduzione» alla *Critica della facoltà di giudizio*, quando Kant affronta la questione cruciale «Della rappresentazione estetica della conformità della natura a scopi» per mostrare come il sentimento di piacere, la bellezza, il senso dell'esperienza, e la conformità della natura a scopi (e i loro rispettivi contrari) siano tutte facce di un medesimo prisma.

Kant compie i seguenti passaggi: a differenza delle intuizioni spaziali e delle sensazioni degli organi di senso – che, per quanto di origine sensibile, possono essere predicate degli oggetti e diventare dunque predicati di un giudizio logico – il piacere o dispiacere è un sentimento del soggetto che non può essere predicato degli oggetti, e che dunque non può far conoscere nulla dell'oggetto, ma identifica solo lo stato del soggetto nella sua interazione con l'oggetto e con le sue singolari proprietà: «ora – aggiunge Kant – anche la conformità a scopi di una cosa, in quanto è rappresentata nella percezione, non è una qualità

¹¹ Kant 1790 (tr. it. 142).

dell'oggetto stesso (*dato che una tale qualità non può essere percepita*) *sebbene essa possa essere inferita da una conoscenza delle cose*¹².

In questo modo Kant stabilisce un primo legame tra conformità a scopi e piacere: entrambi *non* possono essere percepiti come qualità dell'oggetto, entrambi, per esempio, non sarebbero rilevabili da uno strumento di misurazione puntato sull'oggetto, al contrario di colori, odori, suoni, dimensioni, peso ecc. Ma questo piacere non è, per Kant, un piacere estetico, o un piacere che ha come proprio «principio di determinazione» (*Bestimmungsgrund*) un principio estetico: possiamo infatti considerare un artefatto come conforme a uno scopo solo grazie a un'inferenza «da una conoscenza delle cose», vale a dire solo se conosciamo il concetto che costituisce lo scopo per cui l'artefatto è stato costruito, provando un certo piacere se lo scopo è raggiunto. Detto altrimenti, la conformità a scopi è una proprietà relazionale che deve essere conosciuta e non può essere percepita: non posso sapere se questo oggetto è un cavatappi *solo* percependolo, senza sapere a cosa serve un cavatappi, così come non posso percepire se un uomo è un padre solo ispezionandolo percettivamente: devo saperlo.

Fin qui, Danto sarebbe d'accordo con Kant: le proprietà che Danto ritiene possano «trasfigurare il banale» in opera d'arte sono solo proprietà relazionali. È la conoscenza (la teoria, qualcosa che l'occhio non può discernere) che mi può illuminare sullo scopo di un oggetto, perché essendo lo scopo un concetto, la percezione non può coglierlo. Devo *sapere* che quell'oggetto è stato costruito avendo in mente uno scopo. Nel caso delle opere d'arte, lo scopo è rappresentare qualcosa, *usare* i corpi (materiali diversi, gesti, suoni e così via) per farne delle peculiari rappresentazioni del mondo.

Ma Kant ha stabilito l'analogia tra l'irriducibile soggettività del sentimento di piacere e della conformità a scopi solo per fare un passo ulteriore: ipotizza infatti una conformità a scopi che, a differenza di quella appena illustrata che dipende da un'inferenza conoscitiva – «precede la conoscenza di un oggetto» e che

anzi, senza che si voglia usare la rappresentazione di questo per una conoscenza, è addirittura immediatamente legata con essa, ciò che non può affatto diventare un elemento conoscitivo. In questo caso, dunque, l'oggetto viene detto conforme a scopi solo perché la sua rappresentazione è immediatamente legata con il sentimento di piacere [senza la mediazione di un concetto]; e questa rappresentazione stessa è una rappresentazione estetica della conformità a scopi¹³.

È la prima enunciazione che nella terza *Critica* troviamo del concetto centralissimo di «conformità a scopi senza scopo». La conformità a scopi non è dunque rilevabile – come pensa Danto – solo conoscitivamente, come proprietà

¹² Ivi (tr. it. 25, corsivo mio).

¹³ Ivi (tr. it. 25).

relazionale di un oggetto, ma anche esteticamente. È questa, per Kant, una delle formule più pregnanti di quella condizione di senso di cui va in cerca, di *quell'unità di senso dell'esperienza* che non è una conoscenza ma senza di cui nessuna conoscenza sarebbe possibile¹⁴. È quell'unità di senso, unità non concettuale ma estetica, di cui le produzioni artistiche e i giudizi estetici sono (stati) i portatori esemplari.

Danto, invece, si ferma alla prima mossa kantiana, quella che lega la conformità a scopi, non osservabile percettivamente, a una inferenza conoscitiva. Dopo una serie di oscillazioni ancora presenti nella *Trasfigurazione del banale*, assegna semmai il senso estetico a una dotazione biologica comune a tutti gli animali e sposta tutto il peso della sua filosofia dell'arte fuori della dimensione estetica¹⁵. Perché mai? Perché pensa che la "trasfigurazione" della realtà in rappresentazione possa essere operata solo con strumenti concettuali, dato che la kantiana «rappresentazione estetica della conformità a scopi», che Danto concepisce erroneamente come priva di concetti o significati, non permetterebbe di distinguere la natura o la realtà da una sua rappresentazione, e quindi, non essendo utile al suo scopo, non deve entrare nella definizione di arte di cui va (vanamente) in cerca.

In un certo senso, Danto aveva ragione su questo punto. Benché Kant non consideri la bellezza come priva di concetti e significati (generandosi dal libero gioco di immaginazione e *intelletto*), quando arriva a parlare specificamente dell'arte, dirà che bisogna distinguere tra la «bellezza naturale», che è «una cosa bella», e «la bellezza d'arte», che è «una bella rappresentazione di una cosa»¹⁶. Anche per Kant, ovviamente, è importante sapere se quel che vediamo è un pezzo di natura o una rappresentazione, ma questo non pone particolari problemi: è una questione di semplice informazione. Kant non pensa affatto che sia la conformità a scopi senza scopo a operare la distinzione tra natura e arte, tra mere cose e rappresentazioni, ma, d'accordo in questo con Danto, pensa che a operare tale distinzione sia una conoscenza dell'origine dell'oggetto, il *sapere se* è un prodotto delle arti umane o della natura. E in questa distinzione non c'è nulla di complicato o problematico.

I problemi incontrati da Danto, con la sua esclusione dell'esperienza estetica quale fattore determinante per lo statuto delle opere d'arte sono, invece, ricchi di conseguenze: nel momento in cui esclude la dimensione estetica da quella che considera l'essenza dell'arte, non la può più recuperare, se non aggregandola incoerentemente a cose fatte. Essendo un critico di valore e un uomo di grande cultura e sensibilità, non può che reimmettere l'esperienza estetica, esclusa dalla teoria, nella sua pratica critica, o in pezzi di riflessione filosofica che non seguono

¹⁴ Ivi (tr. it. 74-75).

¹⁵ Danto 1986 (tr. it. 61-79).

¹⁶ Kant 1790 (tr. it. 143).

però dalle sue premesse. E mentre si rassegnò a poter dare solo due¹⁷ condizioni necessarie e non sufficienti della sua desiderata definizione essenzialista dell'opera d'arte – una definizione che, in quanto ontologica, dovrebbe essere priva di tratti valutativi, solo descrittiva, e a mio modo di vedere impossibile in linea di principio¹⁸ – si preclude la possibilità di dar conto dell'ovvietà che anche un artefatto, frutto di un'intenzione cosciente e legato a uno o più concetti come suoi scopi, possa essere appreso esteticamente in quanto rappresentazione, come ogni rappresentazione (persino una rappresentazione razionale, affermava Kant, cioè perfino un concetto¹⁹). Benché, ovviamente, l'esperienza estetica o il giudizio estetico non vertano principalmente sullo scopo che è stato realizzato – sulla sua esibizione diretta o illustrazione –, ma piuttosto sulla totalità indefinita di tratti sensibili, non propriamente intenzionabili, che l'esibizione intenzionale del concetto porta con sé. Kant esprime questo punto più volte, per esempio dicendo che il genio «si rivela non tanto nel perseguimento dello scopo prefissato, nell'esibizione di un *concetto* determinato [che pure deve esserci], quanto piuttosto nell'esposizione o espressione di idee estetiche che contengono per quell'intento una ricca materia», cioè una «copiosa e inesplicita materia, che l'intelletto, nel suo concetto, non prendeva in considerazione»²⁰.

Anche negli ultimi scritti, dopo che Diarmuid Costello gli aveva suggerito di considerare più attentamente la sezione kantiana sulle «idee estetiche»²¹, Danto non farà altro che tentare di assimilare le idee estetiche alla sua nozione di *embodied meanings*, cioè di nuovo a una conformità a scopi stabilita sulla base di uno scopo inferito concettualmente, senza considerare che l'arte, kantianamente intesa come l'espressione di idee estetiche in un *medium* corporeo quale che sia, è sì legata alla realizzazione di uno scopo, ma che *questa* realizzazione passa in secondo piano, mentre viene in primo piano il modo specifico in cui quella realizzazione, nella sua singolarità, rimanda alla totalità indefinita dell'esperienza, che caratterizza un'opera riuscita.

Danto, in altre parole, si costringe a un compito impossibile: distinguere le rappresentazioni in genere (figure di ogni specie, grafici, segnali stradali ecc.) da quelle rappresentazioni che ci accade di considerare opere d'arte, senza far

¹⁷ O forse tre, se si considera la (discutibile) aggiunta di costituire un «sogno a occhi aperti» condivisibile (Danto 2013: cap. I).

¹⁸ Velotti 2012.

¹⁹ «Rappresentazioni date, in un giudizio, possono essere empiriche (e perciò estetiche), eppure il giudizio che viene dato mediante esse è logico, se solo, nel giudizio, le rappresentazioni siano riferite all'oggetto. Viceversa però, *se le rappresentazioni date fossero addirittura razionali*, ma venissero tuttavia riferite in un giudizio esclusivamente al soggetto (al suo sentimento), allora esse sarebbero in tal caso sempre estetiche». Kant 1790 (tr. it. 40, corsivo mio).

²⁰ Ivi (tr. it. 152-153).

²¹ Costello 2008.

ricorso a un'esperienza estetica, cioè eliminando il sentimento di quella «ricca e inesplicita materia» immaginativa di cui parlava Kant. E così nel settimo e ultimo capitolo della *Trasfigurazione del banale*, Danto è costretto a riammettere tutto quello che aveva eliminato per costruire la sua teoria, affidandosi perfino a nozioni estranee al suo apparato teorico come quelle di «dono» e di «gusto», ritendendole per di più decisive per distinguere una rappresentazione qualsiasi da una rappresentazione artistica: la trasfigurazione artistica avverrebbe infatti solo grazie allo *stile* in quanto distinto dalla *maniera* – o grazie all'*uso* in quanto distinto dalla *menzione*. Ma lo stile, scrive Danto,

è qualcosa che viene compiuto senza la mediazione di arte o conoscenza [e dunque ammettendo proprio quella conformità a scopi senza scopo rifiutata nelle premesse, che Kant ammetteva come *immediatamente* rilevabile in un sentimento]. 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. Ma in tal modo tracciamo una distinzione sospetta tra lo stile, così analizzato, e la maniera, che sarebbe un'esecuzione mediata. E vale certamente la pena di concludere questo saggio chiedendoci perché. Credo che nella risposta a questa domanda vi sia *qualcosa che ha una profonda importanza umana, ma al tempo stesso sospetto che essa racchiuda anche qualcosa come la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è*²².

È curioso che anche qui troviamo la considerazione di qualcosa che ha «una profonda importanza umana», come sarà poi per la bellezza²³, ma che non entra nella definizione di arte, benché ne decida addirittura la differenza rispetto ad altre rappresentazioni. Danto insiste: «Dunque, quel che è interessante ed essenziale nell'arte è la capacità *spontanea* che ha l'artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo – non semplicemente il mondo, come se un dipinto fosse una finestra, ma il mondo nel modo in cui lui ce lo offre»²⁴. Non solo salta agli occhi il fatto che, senza l'elemento estetico già negato sarebbe impossibile distinguere lo stile dalla maniera, l'uso dalla menzione, ma è anche evidente che a dar conto di questa dimensione dello stile non sono certo sufficienti *aboutness* e *embodiment*. Basti pensare, per esempio, a quella speciale coerenza che Danto riconosce alle opere d'arte e che non è una coerenza logica, ricercata concettualmente, ma una sorta di *ordine spontaneo*, che dunque non potrebbe essere altro che *un'unità di senso*, vale a dire proprio quella conformità a scopi senza scopo che Danto non aveva ammesso, ma che ora deve riammettere come un corpo estraneo e tuttavia decisivo per la sua filosofia dell'arte:

²² Danto 1981 (tr. it. 245).

²³ Danto 2003.

²⁴ Danto 1981 (tr. it. 252).

Quando attribuiamo un'opera a una persona, [...] dobbiamo chiederci se quell'atto sarebbe coerente con il suo carattere, così come dobbiamo chiederci se l'opera sarebbe coerente con il corpus delle sue opere. *Questo concetto di coerenza ha poco a che fare con quello di coerenza formale.* È piuttosto il tipo di coerenza che invochiamo quando diciamo che un tappeto non sta bene con l'arredamento di una stanza, o che una pietanza non sta bene con il resto di un menu, o che un uomo è fuori posto in una certa compagnia. È l'appropriatezza del gusto a essere coinvolta, e questa non può essere ridotta a una formula. È un'attività governata indubbiamente da ragioni, ma ragioni che saranno persuasive solo per chi ha già gusto o giudizio²⁵.

Nonostante ciò, Danto non rinuncerà alla sua idea di un'«estetica dei significati», non del senso, come emerge in riferimento alla questione della bellezza, di cui si occuperà negli ultimi scritti: preclusa la possibilità di considerarla un'altra parola per designare la conformità a scopi senza scopo, e dunque l'unità di senso già invocata, la ammette come una tra altre presunte qualità estetiche interne all'opera che contribuiscono al suo significato, assegnandole però al tempo stesso un valore antropologico universale e “più alto”, ma senza avere gli strumenti per sganciarla da uno statuto descrittivo, schiacciato su una sua declinazione storica. Cosa è mai la bellezza per Danto? Non ci viene detto, come se fosse qualcosa di scontato, lasciando così confuse una nozione di bellezza in senso descrittivo (una bellezza come insieme di forme storicamente e culturalmente mutevoli e determinate) e una in senso valutativo, che è identica al riconoscimento, sentito, di una possibilità di senso o della sua messa in crisi.

Perfino alla *Brillo Box* Danto riconosce, nelle ultime righe del suo libro del 1981, che,

[c]ome opera d'arte, [...] fa più che insistere di essere una scatola di Brillo sotto il profilo di attributi metaforici sorprendenti. Fa quel che le opere d'arte hanno sempre fatto – esteriorizzare un modo di vedere il mondo, esprimere l'interiorità di un periodo culturale, offrire sé stesse come uno specchio per cogliere la coscienza dei nostri re²⁶.

Come potrebbero degli *embodied meanings* esteriorizzare un modo di vedere il mondo, l'interiorità di un periodo culturale, fuori di una loro unità di senso, fuori di quella «regola che non si può addurre» di cui parla Kant²⁷, storica e trans-storica al tempo stesso, intreccio di contingenza e necessità, e a cui non si può mirare concettualmente (a cui non si può aspirare di dare significato), ma che può essere solo esemplificata – se e quando accade – in un'opera? Come scrisse una volta Italo Calvino a proposito della poesia, si tratta di far passare il

²⁵ Ivi (tr. it. 253).

²⁶ Ivi (tr. it. 254).

²⁷ Kant 1790 (tr. it 72).

mare in un imbuto²⁸, dove l'imbuto sono le determinatezze dei concetti, delle tecniche e dei materiali di un'opera storicamente determinati, ma il mare che deve passare attraverso di esso è addirittura la totalità dell'esperienza nella sua indeterminatezza, colta in un'unità non logica, ma sentita, dall'interno di un momento storico. Questa indeterminatezza, senza l'imbuto, non avrebbe volto, ma un imbuto che non si lasciasse attraversare dal mare sarebbe tutt'al più un brillante gioco semantico *embodied* in mille maniere, ma che non saremmo però facilmente disposti a considerare esemplare del nostro sentimento di stare nel mondo.

Nel suo noto articolo del 1964, *The Artworld*, Danto arrivava a escludere senz'altro dal novero dell'arte la cosiddetta arte del paleolitico superiore perché in quell'epoca mancavano i filosofi che si occupavano di estetica. Scriveva: «Penso che non sarebbe mai venuto in mente ai pittori di Lascaux che stessero producendo *arte* su quelle pareti. A meno che non vi fossero estetici neolitici [*sic!*]»²⁹. Certo, sarebbe assurdo applicare la nostra nozione di arte alle pitture di Lascaux. Eppure, da un altro punto di vista (diciamo antropologico), sarebbe altrettanto assurdo negare una parentela sulla base della probabile mancanza di filosofi paleolitici. Verrebbe da ripetere una domanda retorica che Danto pone spesso per difendere la sua nozione non valutativa di arte: «e che altro potrebbe essere se non arte?»³⁰. La domanda di Danto andrebbe riformulata meglio: “a quali altre condizioni di possibilità attingono quelle pitture rupestri se non alle stesse condizioni alle quali attingiamo anche noi quando diamo vita alle cosiddette opere d'arte, benché le rispettive culture in cui esse emergono siano separate da una lontananza sterminata?”

4.

Quest'ultima serie di osservazioni ci conduce di fronte a quello che ritengo il punto decisivo di una fine della storia dell'arte e della nuova libertà artistica che essa avrebbe aperto.

La questione è quella della *esemplarità*. Come abbiamo visto, Danto – incurante delle sue premesse – fa infine ricorso alla spontaneità dell'artista, al fatto che la sua opera – che ha un suo stile – è infine la manifestazione di un *ordine spontaneo* che esemplifica, mediante tratti propri e singolari, l'intera cultura di un'epoca, una visione del mondo o una forma di vita, *il senso* stesso di vivere in quanto distinto dal *semplice* (lasciarsi) vivere. Ma questo senso, riconosciuto nei fatti, non trova un suo luogo teorico. In conclusione, allora, azzardo un'i-

²⁸ Calvino 1961.

²⁹ Danto 1964: 581.

³⁰ Danto 2000: 130.

potesi: non potrebbe essere che questa omissione, o questo rifiuto di accordare alle opere d'arte, come loro componente essenziale, il privilegio di essere le portatrici esemplari del senso dell'esperienza, come anticipazione spontanea di un ordine e di una coerenza non concettualmente definibile, sia il sintomo di un presentimento oscuro, e cioè che questa pretesa è contesa da altre forze, oggi predominanti?

Non sempre l'esemplarità del senso, infatti, è stata attribuita alle opere d'arte. In passato, forse, è stata attribuita alla magia, alla religione, alle virtù guerriere, alla politica. Da qualche tempo, come sappiamo tutti, è l'economia che domina le nostre vite. E allora, con un salto brusco, vorrei citare, per concludere, alcuni passi scritti negli anni Settanta del secolo scorso da uno dei padri del neoliberalismo, il premio Nobel Friedrich von Hayek, il quale distingue due tipi di ordine, quello deliberatamente cercato della *taxis*, e quell'ordine spontaneo a cui Hayek attribuisce addirittura il nome di *kosmos*, assimilabile nella sua non-programmabilità all'ordine del linguaggio o dell'evoluzione, che intende dare nuova veste alla mano invisibile di Adam Smith. Nell'introdurre le «proprietà distintive degli ordini spontanei», ecco cosa scrive Hayek:

Un effetto della nostra identificazione abituale dell'ordine con un ordine costruito o *taxis* è che noi tendiamo ad ascrivere a ogni ordine certe proprietà possedute regolarmente, e necessariamente, da disposizioni deliberate. Questi ordini sono relativamente *semplici* [...] e sono solitamente *concreti*, nel senso che la loro esistenza può essere colta intuitivamente mediante un'ispezione percettiva; e, infine, essendo stati stabiliti deliberatamente, essi sono (o sono stati) al servizio di uno scopo del loro autore. Nessuna di queste caratteristiche appartiene necessariamente a un ordine spontaneo o *kosmos*. Il suo grado di complessità non è limitato a quel che una mente umana può padroneggiare [*così come nessuno può riprodurre un uso, ma solo una maniera*]. La sua esistenza non ha bisogno di manifestarsi ai nostri sensi ma può essere basata su relazioni puramente *astratte* che possono essere riconosciute solo mentalmente. E non essendo stato fatto *non si può* dire legittimamente che *abbia uno scopo particolare* [...]. Gli ordini spontanei non devono necessariamente essere astratti, ma consisteranno spesso in un sistema di relazioni astratte tra elementi che sono definiti a loro volta da proprietà astratte, e per questa ragione non saranno percepibili intuitivamente e non saranno riconoscibili se non sulla base di una teoria che dia conto del loro carattere³¹.

Potrei continuare a citare a lungo Hayek, che non mirava a una teoria estetica, ma a una teoria del cosiddetto libero mercato come sistema antropologico totalizzante e migliore di ogni altro, al punto da generare un ordine spontaneo, addirittura un *kosmos*. Così che ogni transazione economica, ogni scambio, assumerebbe un carattere esemplare, sarebbe la manifestazione stessa del senso del vivere in società, favorendo il pieno sviluppo delle facoltà umane e della loro

³¹ Hayek 1973: 34.

creatività nel libero gioco della *catallassi*. E la *catallassi* non è solo lo scambio economico, ma sarebbe al tempo stesso «fare comunità», «trasformare i nemici in amici», costruire un senso comune³². Abbiamo tutti sotto gli occhi come tale teoria si è tristemente tradotta nella realtà. Hayek ha tentato di assorbire all'interno di un orizzonte ideologico tendenzialmente totalizzante il luogo dell'emersione del senso proprio dell'estetica e delle opere d'arte.

Ma non è questo il luogo per ripetere una critica dell'ideologia neoliberale. Il punto che mi premeva evidenziare, come ipotesi speculativa e qui solo abbozzata, è che tale sistema propone un luogo della formazione del senso umano diverso da quello della produzione artistica, ma dotato di molte caratteristiche apparentemente simili: la spontaneità, un ordine di cui non si può esplicitare la regola, la non percettibilità, la rivelazione di un *kosmos*, l'attribuzione a ogni transazione di un valore esemplare, come se fosse questa l'imbuto attraverso cui passa il mare. E questo sistema, che *sembra* unire per la sua astrattezza e concettualità i tratti della filosofia dell'arte di Danto, e per la sua esemplarità, quelli della tradizione kantiana, è così potente da aver potuto assorbire globalmente le nostre vite, ma anche le opere d'arte, come se queste (vite e arte) fossero state svuotate, e il loro senso fosse migrato nella sfera così poco attraente del profitto e della competizione economica e sociale. In tal caso, l'alleggerimento e la libertà dell'arte post-storica rilevato da Danto si spiegherebbe – al di là delle sue intenzioni – con la voracità e universalità di questa nuova antropologia, quella dell'*homo oeconomicus*, e uno dei sensi della fine della storia dell'arte sarebbe la fine del senso così come lo abbiamo conosciuto nella modernità.

Bibliografia

Quando non altrimenti indicato, le traduzioni dei passi citati nel testo sono dell'autore.

BALDACCI, P., ROOS, P.

– 2013, *Piazza d'Italia (Souvenir d'Italie II), 1913 [luglio-agosto 1933]. Il più clamoroso sequestro del dopoguerra. Verità processuale e verità storica*, Segrate, Scalpendi.

DANTO, A.C.

– 1964, *The Artworld*, "The Journal of Philosophy", 61, n.19: 571-84.

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

– 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York; tr. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, a c. di T. Andina e C. Barbero, Palermo, Aesthetica Edizioni 2008.

³² Hayek 1978: 268-269.

- 1997, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington, D.C., Board of Trustees of the National Gallery of Art; tr. it. di N. Poo, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori 2008.
 - 2000, *Art and Meaning*, in N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press.
 - 2003, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Carus Publishing Company, tr. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, intr. di M. Senaldi, Milano, Postmedia Books, 2008.
 - 2013, *What art is*, New Haven - London, Yale University Press, tr. it. di N. Poo, *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan & Levi 2014.
- CALVINO, I.
- 1961, *Le voci della sera*, in “L'Europa letteraria”, II, 9-10 giugno 1961, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995, I: 1087-1094.
- COSTELLO, D.
- 2008, *Danto and Kant, Together at Last?* in K. Stock, K. Thomson-Jones (eds), *New Waves in Aesthetics. New Waves in Philosophy*, London, Palgrave Macmillan.
- HAYEK, F.
- 1973, *Law, Legislation and Liberty*, vol. 1, Abingdon, Routledge 2013.
 - 1978, *Law, Legislation and Liberty*, vol. 2, Abingdon, Routledge 2013.
- KANT, I.
- 1790, *Critik der Urtheilskraft*, in W. Weischedel (ed.), *Werke in zehn Bänden*, VIII, Darmstadt 1975; tr. it. *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi 1999.
- RICHTER, G.
- 1993, *Gerhard Richter. Texts, Schriften und Interviews*, Frankfurt a. M.-Leipzig, Insel 1993; tr. it. di E. Molinaro, *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, a cura di H.U. Obrist, Milano, Postmedia 2003.
- STEINBERG, L.
- 1972, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago-London, The University of Chicago Press 2007².
- VELOTTI, S.
- 2012, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari, Laterza.
 - 2019, *The Pretense of an Economic Cosmos and the Aesthetic Sense: Some Reflections on 'Spontaneous Orders'*, “Studi di estetica” 15, 3: 125-145.
- WÖLFFLIN, H.
- 1922, *Preface to the Sixth Edition*, in *Principles of Art History. The problem of the Development Style in Later Art*, trans. by M.D. Hottinger, New York, Dover.