

Dal mondo dell'arte al regno delle ombre (e ritorno)

Arthur Danto, Maya Lin e la bellezza interna

Filippo Fimiani

Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci
(Paul Éluard)

1. Rispecchiamenti e modi d'uso

Come è noto, il filosofo newyorchese Arthur Danto fu illuminato sulla strada verso la Damasco del capitalismo maturo, in quel dell'aprile del 1964, e più precisamente al 33 East 74th Street, dove trovò i *Brillo Box* di Andy Warhol esposti presso la Stable Gallery e, in maniera analoga e complementare alla *New Frontier* kennediana – «*the New Frontier is here whether we seek it or not*» –, iniziò a interrogarsi sulla frontiera semantica e cognitiva, e non materiale ed estetica – cioè sensibile, percettiva – che, piaccia o no al pubblico, agli storici e ai filosofi dell'arte americani in quel momento epocale – o almeno assunto e postulato come tale –, dovrebbe separare un oggetto d'uso quotidiano da un oggetto artistico, dovrebbe distinguere la non-arte – la si chiami «vita», se si vuole, a patto di non intendervi più nulla della vitalità e dello *Struggle for life* dell'espressionismo astratto e dell'Action painting – dall'arte. Danto è, cioè si considera e si dice tale in prospettiva, com'è noto, d'una hegeliana filosofia della storia, il filosofo del grande racconto del post-modernismo e della *post-history*, così come Greenberg era «the great narrativist of Modernism» (Danto [1997]: 57-78).

Ma qui¹ non mi occuperò di questo; per iniziare e mettere sul piatto la questione che ci sta a cuore, riporto e subito metto da parte le ultime due frasi del volume del 1981 e una della recentissima monografia su Andy Warhol:

¹ In occasione del II Convegno Interdisciplinare «Specchio, specchio delle mie brame», organizzato dal Centro studi delle rappresentazioni linguistiche dell'Ateneo di Salerno, Università di Salerno, 17,

Come opera d'arte, *Brillo Box* 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 se stesse come specchio per cogliere la coscienza dei nostri re. (Danto [1981]: 254)

He represented the world that Americans lived in by holding a mirror up to it, so that they could see themselves in its reflection. (Danto [2009]: 126)

Già *Artworld*, l'articolo davvero seminale presentato il 28 dicembre 1964 al Simposio dell'American Philosophical Association, si apriva con le seguenti parole:

Hamlet and Socrates, though in praise and deprecation respectively, spoke of art as a mirror held up to nature. As with many disagreements in attitude, this one has a factual basis. Socrates saw mirrors as but reflecting what we can already see; so art, insofar as mirrorlike, yields idle accurate duplications of the appearances of things, and is of no cognitive benefit whatever. Hamlet, more acutely, recognized a remarkable feature of reflecting surfaces, namely that they show us what we could not otherwise perceive—our own face and form—and so art, insofar as it is mirrorlike, reveals to ourselves, and is, even by Socratic criteria, of some cognitive utility after all. (Danto [1964]: 571)

Tuttavia, non mi occuperò, da storico della filosofia contemporanea, della critica alla *mimesis* in Platone – dovremmo rileggere con maggior profitto il commento, ben più disteso, nel Primo Capitolo di *The Transfiguration of the Commonplace* –; né discuterò dell'implicita valorizzazione della dimensione riflessiva, auto-consapevole, finalmente meta-linguistica della teatralità, metonimicamente evocata nell'onomastica amletica. E non sarò nemmeno originale – altri, molti, lo hanno fatto prima di me e con più certe conoscenze dell'opera di Danto – nel mettere in relazione queste poche righe con le pagine in cui, dal 1964 al 2003 e quasi con una scadenza di vent'anni circa, il filosofo tematizza il rapporto tra arte e specchio. Mi soffermerò, difatti, su altre pagine giustamente famose, rispettivamente di *The Transfiguration of the Commonplace*, del 1981, e di *The Abuse of Beauty*, del 2003, e della loro versione giornalistica apparso sulle colonne di "The Nation" nell'agosto del 1985. Me ne occuperò, da storico delle teorie dell'arte o della letteratura artistica, per mettervi in luce alcuni elementi problematici, forse difficili e irrisolti, alcuni aspetti imbarazzanti, forse rimossi e insospettati – me ne occuperò, insomma, istruito da Amleto, e forse da Danto stesso e da Diarmuid Costello (Costello [2004]: 424), e mostrerò qualcosa che Danto non vede di se stesso, qualcosa come un sintomo teorico e metodologico della sua la filosofia dell'arte e, per dir così per ora, della scrittura della visione che essa realizza.

18, 19 e 20 giugno 2009, dove è stato originariamente presentato e discusso il nucleo, parziale, di queste pagine.

2. Autorivelazioni

Inizierò, dunque, limitandomi a segnalare che, tanto nel 1964 quanto successivamente, lo specchio non è considerato nelle sue fattezze materiali e oggettuali di dispositivo ottico specificatamente destinato a riflettere e duplicare, in modo realistico o meno, più o meno iconico o indicale, quanto gli sta innanzi. No: lo specchio è, piuttosto, metaforicamente inteso, ma pur sempre come superficie riflettente e supporto delimitato, in rapporto alla sua funzione conoscitiva e non solo estetica, alla sua capacità d'implementazione cognitiva del percepire visivo. Così, non prenderò in considerazione il primo Capitolo di *The Transfiguration of the Commonplace*, dov'è questione di uno specchio proprio in quanto quotidiano manufatto d'uso, di un semplice e banale specchio, scrive Danto riprendendo l'incipit di *Artworld*, che «perverte» radicalmente la teoria mimetica allorquando è esposto e posto come oggetto d'arte, quando non rappresenta ma, direi io, presenta e *si* espone – più nel senso sintomale della *Darstellung* in Freud o Wittgenstein, che in quello linguistico e retorico dell'ostensione deittica – come oggetto o classe di oggetti «intrattabile»² in quanto tale. In quelle pagine famose è questione della frontiera ontologica tra arte e non-arte. È questione, cioè, dello specchio come tropo concettuale e oggetto teorico ben più che come «metafora naturale» della *mimesis*, come Danto scrive con dicitura certo valida sotto un profilo semiotico (un'immagine riflessa è difatti un segno-indice naturale e solo parzialmente indicale, giacché non modifica né aderisce fisicamente al proprio supporto) ma comunque problematica (postula, infatti, una naturalità o una naturalizzazione del metaforico e, finalmente, una auto-produzione irriflessa delle forme riflesse che ne oblitera la dimensione pragmatica e omette gli effetti e gli usi culturali e sociali, innanzitutto identitari, di tale forma di visualità).

D'altra parte, se c'è un'aria di famiglia e delle proprietà comuni tra specchi e le forme mimetiche come le opere d'arte, esse non sono fisiche, vincolate alla loro natura o sopravvenienti, ma sono proprietà cognitive inerenti alla loro efficacia e funzione, sono proprietà afferenti al loro poter essere «strumenti di autorivelazione» (Lyotard [1993]: 13), al loro poter riguardare ed essere a proposito sia di se stesse e dell'artista, sia di noi stessi, spettatori, e della nostra visione del mondo. Ora, se in questo «a proposito di», se in tale *Aboutness* consiste la differenza semantica ed espressiva tra artistico e banale, tra opera d'arte e oggetto quotidiano, bisogna ben dire che il “noi” cui qui si fa riferi-

² Danto (1981): 10-11. Meriterebbe ben più di un accenno il plesso *Darstellung/Réel/chose intraitable* nella riformulazione lyotardiana di una politica del sublime e dell'oblio, per es. in Lyotard (1993): 161-170.

mento – e che ingloba sia la produzione artistica sia la fruizione spettatoriale – non è affatto psicologico ma storico, non è individuale ma collettivo: il “noi” che noi stessi siamo è insomma una soggettività trans-individuale, è quell’insieme di forme simboliche, credenze e pratiche di significazione, discorsive e comportamentali, linguistiche e corporee, giacché «noi siamo sistemi di rappresentazioni, modi di vedere il mondo, rappresentazioni incarnate» (ivi: 249). Direi, anzi, che quello che, non a caso dopo aver evocato Freud e parlato di «motti di spirito visuali», Danto afferma dello *stile* in quanto «fisiognomica di un sistema rappresentazionale interno» (ivi: 250-253), ovvero in quanto modalità esteriore, immediata ed espressiva, sintomale insomma e non rappresentazionale, né mediata né direttamente accessibile al soggetto, di una visione del mondo, ebbene direi che tale idea di stile riguarda non solo la personalità artistica e il rapporto tra artista e opera ma la relazione spettatoriale e, in particolar modo, l’interpretazione e la critica dell’arte, la teoria e la filosofia dell’arte – anche quella di Danto (e, certo, la mia).

Si potrebbe infine parafrasare un’affermazione centrale di *The Transfiguration of the Commonplace* e dire che comprendere un’interpretazione di un’opera d’arte è cogliere la metafora che vi è presente, sia nell’opera d’arte sia nell’interpretazione di essa. Così, non solo l’arte ma anche la critica e la filosofia dell’arte che se ne occupa e l’interpreta assolverebbero una funzione di rispecchiamento e di auto-rivelazione: sarebbero specchio di noi stessi, del soggetto, anzi dei diversi soggetti di discorso (spettatoriale e critico, amatoriale e filosofico) comunque appartenenti al mondo dell’arte e alle sue cornici istituzionali e materiali di credenze. Se, dunque, la struttura delle opere d’arte è «identica o molto vicina a quella delle metafore», e se il discorso critico e filosofico non può fare altro che descriverne il funzionamento e l’*ars* senza esaurirne la potenza e la *vis*, il contenuto finale di tale metaforicità, l’oggetto ultimo a proposito di cui è l’arte e la filosofia dell’arte esprimono e rivelano un contenuto, è il soggetto, certo nella sua generalità e universalità, ma anche, e in maniera inedita, nella sua individualità e singolarità in quanto soggetto del discorso filosofico. Scrive difatti Danto (ivi: 210-211):

le più grandi metafore dell’arte credo siano quelle in cui lo spettatore si identifica con gli attributi del personaggio rappresentato, e vede la propria vita nei termini della vita [rappresentata] – [...] Non è possibile separare completamente dalla propria identità quel che si crede la propria identità: credere di essere Anna [Karenina] è essere Anna per il tempo in cui lo si crede [...]. L’arte, che talvolta è metafora della vita, implica che la comune esperienza di uscire da noi stessi che l’arte ci fa fare – la famosa illusione artistica – sia per così dire la realizzazione di una trasformazione metaforica il cui soggetto siamo noi stessi: l’opera, in fin dei conti, è a proposito di te [...].

Non è semplicistica indiscrezione o irrilevante annotazione biografica far notare che, nei Ringraziamenti, Danto ricorda che l'ultimo, discusso Settimo Capitolo, quella da cui appunto ho citato il passo che allude al personaggio tolstoiano ma che cade in una fitta rete di rimandi e commenti dei ritratti delle proprie mogli fatti da Cézanne, Monet e Rembrandt, sia stato scritto dopo la morte della sua prima moglie e che vi riconosca, *a-près-coup*, «un memoriale filosofico al [loro] matrimonio» (ivi: 30). Quest'incryptazione dell'autobiografico nel discorso filosofico è significativa. Espone, infatti, un riconoscimento individuale retroattivo in una logica grammaticale e sintattica a vocazione universale, e per il luogo e il contesto argomentativo ed il repertorio esemplificativo ed iconografico in cui si produce – in cui Anna è in buona compagnia di Hortense, di Camille e Saskja (e Hendrickje). La forma grammaticale del presente storico degli enunciati vincola la constatazione, all'apparenza neutra e descrittiva o forse implicitamente normativa ma comunque posta come universale, all'istanza singolare dell'atto di discorso, sicché la validità universale della teoria espressiva della metafora è tale perchè idiosincraticamente singolare, perchè a proposito di Arthur Coleman Danto – e, differente e differita per ciascuno, di ogni fruitore di metafore visive, lettore e spettatore: di me, per esempio, e del mio segretissimo *tombeau-shifter* che sto erigendo proprio ora, memoriale o monumento-deissi invisibile e inconfessabile nel presente dei miei enunciati, alla mia Euridice...

Vorrei però notare che la confessione posteriore da parte di Danto non solo denuncia che il tempo presente del discorso della teoria era ed è segnato da una temporalizzazione autobiografica fatta di differimenti e ritardi, ma ha un'insospettata e potente funzione persuasiva. In maniera paradossale, tale rammemorazione per così dire strutturalmente postuma è posta, infatti, come inveroimento e legittimazione ulteriore di quella «struttura giustificativa» implicita nelle emozioni provocate dalle opere d'arte in quanto «sillogismi patetici» di cui Danto scrive qualche pagina prima (ivi: 206):

come le credenze e le azioni [rispettivamente oggetti dei sillogismi teoretici e pratici] [...], le emozioni – leggiamo – sono coinvolte in strutture giustificative. Ci sono cose che sappiamo di dover sentire, data una certa caratterizzazione della condizione in cui ci troviamo. E ci sono cose che sentiamo di sapere che non dovremmo sentire, proprio come ci sono cose che sappiamo che dovremmo credere o fare, o non credere e non fare, in condizioni che chiunque viva nelle nostre comunità capirebbe.

È evidente la ripresa della dimensione del «per lo più» (*Epi to poly*, secondo l'espressione non sostantivata di Aristotele: *Rhet.*, 1402b) e della conoscenza tacita e condivisa in una data comunità in un dato momento storico – il *locus* è la corona come premio dei giochi olimpici, cosa che «tutti sanno» (*Gignoskousi gar pantes*: Aristotele, *Rhet.*, 1357a)

tranne i Barbari, e per questo non c'è bisogno di dire. Sono, com'è noto, elementi riferiti da Aristotele all'entimema, o sillogismo retorico o abbreviato o difettivo (cfr. Aristotele, *An. Pr.*, II, 27: *ateles*), e alla sua capacità di creare un vincolo tra l'artista o l'oratore e il pubblico tramite un orizzonte di convincimenti, di verità e di valori, riconosciuti in quanto premessa verosimile e probabile e non naturalmente necessaria (dunque, non in quanto segno certo: *tekmerion*).

Ora, tale ripresa si accompagna a quella degli *endoxa*, delle «opinioni notevoli» o in fama come premesse degli *entimemi* perché tra le più vicine al vero non solo tra quelle di tutti o dei più, ma tra quelle dei sapienti o dei più noti e stimati, e risulta particolarmente eloquente in un altro luogo di un'altra opera di Danto, dove ritorna in maniera sorprendente il nesso tra rispecchiamento, *Aboutness*, dimensione individuale e collettiva, comunque identitaria, del lutto, e quella che si potrebbe chiamare *stilizzazione della teoria*, anche nel senso greco del *theorein*, della visione. Su tale luogo intendo soffermarmi.

3. Kant dopo Proust (e Greenberg)

Mi riferisco a uno degli esempi usati da Danto in *The Abuse of the Beauty*, e prima ancora in un articolo in "The Nation" su cui tornerò, per illustrare la «bellezza interna»³. Si tratta della bellezza non come attributo, dato o qualità sensibile oggetto di un apprezzamento estetico e di un giudizio di gusto in merito a un manufatto, non come contenuto d'una credenza esplicitabile in un enunciato proposizionale, ma come significato incarnato in un'opera, significato identificabile, definibile e interpretabile e, finalmente, predicabile come valore morale. Leggiamone un'altra definizione, che ci sarà utile poi:

Il bello di un'opera d'arte è interno quando contribuisce al significato dell'opera. [...] Se il bello non è interno a un'opera d'arte, esso è, strettamente parlando, senza significato [*meaningless*], il che significa in termini kantiani 'bello libero' e mera decorazione. In breve, il mio sforzo era di rompere con l'estetica della forma di Kant-Greenberg e sviluppare invece un'estetica del significato. (Danto [2007]: 23-24)

Il riferimento alla *Kritik der Urteilskraft* è importante. E partigiano. Non solo perché associa, esplicitamente qui come altrove, Kant a Greenberg ed esclude, implicitamente e sempre senza nominarlo, un grande lettore di tali questioni kantiane come Derrida (cfr. [1975] e [1978]). Non solo, insomma, perché insinua un'ermeneutica dei testi entro una

³ L'altro è la serie *Elegies for the Spanish Republic* di Robert Motherwell, su cui per es. Danto (1994): 362-374.

certa storia della loro ricezione, ma, anche e soprattutto, perchè introduce, come vedremo, un chiasmo falsamente speculare tra *pulchritudo vaga* e *pulchritudo adhaerens* e tra bellezza naturale e bellezza artistica. Danto, che afferma esplicitamente che l'*aesthetics of medium* di Greenberg assume la pittura astratta come bellezza libera «irrispettosa di ciò che le forme possono significare» (Danto [2007]: 19), ha certo qui presente la sinossi kantiana (§§ 4, 14, 16 di Sezione I, Libro I) dell'ornamento, *Schmuck*, e dei fregi, *Zieraten* o *parerga*, degli elementi tanto naturali quanto artistici – fiori e «freie Zeichnungen», conchiglie e disegni liberi e linee ornamentali *à la grecque* – che «bedeuten nichts», non significano niente, ovvero che non dipendono da alcun concetto determinato eppure piacciono, afferiscono, cioè, a un piacere, a un *Wohlgefallen* della riflessione e non alla sola piacevolezza, all'*Angenehmen* attrattivo della sensazione (Kant [1970]: 39 ss., 54 ss., 59 ss.). È in Kant che troviamo la perfezione qualitativa in quanto «finalità oggettiva interna» [*die objektive innere Zweckmäßigkeit*] dell'oggetto del giudizio estetico, e l'opposizione a un bello naturale artificiale. Al § 15 c'è l'esempio di un filare di alberi per una danza campestre, e in Danto sono evocate le pagine dell'*éblouissement* di Marcel di fronte al bello naturale di «l'emplacement des pommiers, à perte de vue [...] d'un luxe inouï [et auxquels] l'horizon lointain de la mer fournissait [...] comme un arrière-plan d'estampe japonaise [...] comme si c'était un amateur d'exotisme et des couleurs qui avait artificiellement créé cette beauté vivante» (Proust [1922]: 177-178; Danto [2008]: 98-99). Il giudizio di gusto può essere puro e non applicato ma comunque resta soggettivo, tanto nel caso delle diverse attitudini del botanista, in Kant, quanto di Marcel *connoisseur* di stampe giapponesi, in Proust: resta affare, cioè, non tanto di proprietà dell'oggetto ma di sentimenti e atteggiamenti estetici dello spettatore. E, cosa, ancora più importante per l'estetica del significato di Danto e il suo nesso con la moralità, se la bellezza ideale, afferma Kant nel § 17, deve essere fissata appunto mediante un concetto di finalità oggettiva e universale, deve cioè essere fondata su un'idea razionale in quanto scopo dell'umanità in generale, allora tale bellezza, che non deve essere mischiata con l'attrattiva sensibile, «suscita un grande interesse» ed è affare di un giudizio intellettuale (Kant [1790]: 61 ss.).

È qui, probabilmente, che Danto si distacca dalla bellezza in quanto «finalità soggettiva formale» (*die formale subjektive Zweckmäßigkeit*, ivi: 59) e afferma una bellezza interna all'opera: «the beauty [is] part of the meaning of the work», dice con fermezza (Danto [2007]: 23).

Innanzitutto, mettendo da parte il filo rosso – e spinoso – che lega Danto a Kant e Greenberg (Costello [2008]: 244-266, e [2009]: 117-132), in una bellezza così intesa,

forma e contenuto o, a dirla quasi coi termini dell'emeneutica gadameriana e i suoi sviluppi (Gadamer [1960]: 114-116, 172 ss.; Boehm [2009]: 76-79, 149), rappresentazione e rappresentato coincidono – come nell'immagine speculare –, ma secondo un'«indifferenziazione estetica» o un'«assimilazione iconica» che è espressiva ma non concerne l'*estesico*, ovvero il sensibile e il percepibile delle qualità estetiche, ma il semantico e il significabile, prodotti d'una pragmatica storica condivisa. Paradigmatica è, appunto, la figurazione astratta, anti-narrativa e anti-teatrale, del modernismo di Greenberg. Paradigmatica proprio perchè l'autore di *Modernist Paintings* istuirebbe – forse a partire dal § 14 della *Kritik der Urteilskraft*, dov'è appunto questione di purezza di colori elementari, di forma, attrattiva e bellezza, e di giudizio non solo di gusto – un'esperienza estetica comunque esercitata su dati percettivi squisitamente materiali come la *Flatness*, la piattezza bidimensionale delimitata del medium pittorico, e la *texture* del colore (Danto [1997]: 59-78). Non è certo per caso che Warhol e altri artisti pop, come Lichtenstein e Stella, rifacevano e parodiavano esattamente queste due proprietà, snaturandole in illustrazione grafica e tridimensionalità para-sculptorea. Come che sia, Greenberg realizzerebbe, per Danto, un doppio isolamento dell'oggetto artistico – tra l'altro, postulando una frontalità spettatoriale su cui tornerò e che è stata insistentemente criticata da Rosalind Krauss –: la sua fattualità sensibile sarebbe assunta, da una parte, come condizione di possibilità materiale dell'esistenza stessa della pittura, e, dall'altra, come criterio della sua qualità estetica e della sua auto-definizione concettuale, che avrebbe così tutta una storia e una tradizione. Al contrario, il significato di qualsiasi opera è, afferma Danto esemplarmente di Rothko, sempre il suo contenuto, ovvero ciò che denota e di cui parla, ciò a proposito di cui è, insomma la sua *Aboutness* – anche se si trattasse della sua costituzione materiale, della matericità stessa del pittorico (Danto [1998]: 338-339).

In secondo luogo, in una siffatta «bellezza interna» del «meaning matter» in quanto tale (Kieran [2004]: 88 ss.), l'universalità e la moralità sono fissate e vincolate nella funzione pragmatica e retorica dell'entimema preso da Danto, lo si è visto, a modello del funzionamento e dell'efficacia dell'esperienza estetica proprio perchè si basa su premesse condivise e conoscenze tacite che trascendono la dimensione formale e soggettiva del giudizio. Insomma, è la co-appartenenza pragmatica a una forma di vita storicamente determinata e a uno sfondo non tematizzato di credenze e procedure sociali a istruire l'evidenza stessa del significato della bellezza e, più rigorosamente, la bellezza del significato. E tale esibizione, non estetica ma retorica (Foss [1986]: 229 ss.) è, allo stesso tempo, intuitiva e universale, è esemplare delle proprie pre-condizioni di possibilità, ovvero dell'insieme di assunzioni e implicature rituali e contestuali d'uso, è dunque inte-

gralmente storica – è qui che Danto è hegeliano ben più che kantiano –. In quanto tale, questa esibizione prescinde dalle specializzazioni delle enciclopedie culturali dei fruitori e corrisponde al primo livello della comprensione da parte di un'intersoggettività che Mieke Bal forse chiamerebbe una «visual community», una comunità visuale cui appartiene lo stesso critico. L'interpretazione superficiale dell'opinione pubblica o dell'*audience*, come Danto non esita a dire nella sua rifondazione del *common sense*, veicola dunque una familiarità percettiva con le forme e gli stili non solo della storia dell'arte ma della cultura visuale in genere, e particolarmente di massa e diffusa, poiché i significati incarnati in immagini sono veicoli d'intercessori di sentimenti culturali, sono mediatori d'interazioni sociali, sono metafore di forme di vita storiche, sono tropi, insomma, di processi identitari condivisi e aperti e, finalmente, dovrebbero essere oggetto d'una «psicologia dell'estetica quotidiana» (Danto [2008]: 29) che è, per sua natura, anche politica.

4. *Il Vietnam Veterans Memorial*

Per introdurre l'esempio di «bellezza interna», il *Vietnam Veterans Memorial*, costruito da Maya Lin a Washington nel 1982 e al centro di un infuocato dibattito su cui però sorvolo (cfr. Wagner-Pacific, Schwartz [1991]: 376-420), non è allora per caso che Danto non solo evoca, in mancanza di espliciti riferimenti storico-artistici, presunti modelli architettonici – il *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria (1798-1805)* di Canova e San Pietro (Danto [1985]: 157-158, e [2008]: 117; cfr. Feldmann [2003]: 296-304; e Harrison [2003]: 178 ss.) – ma ricorda anche la familiarità con i graffiti e la *Hip Hop* e *B-boy culture* metropolitana newyorchese, documentata per es. da *Style Wars*, documentario di Tony Silver e Henry Chalfant del medesimo anno e candidato al Sundance nel 1984⁴.

Come che sia, ecco il passo che c'interessa; lo riporto sia nella traduzione, appena appena rivista, di Caterina Italia, che in originale:

La bellezza del *Memorial* è sentita in maniera quasi istantanea, e quindi forse analizzata e spiegata con il riferimento ai visitatori, molti dei quali venivano a vedere il nome di qualcuno

⁴ Questa menzione insinua una ben curiosa aria di famiglia con i *rubblings*, risultati di un'intima ritualità tattile (Abramson [1996]: 705-707) ma comunque false reliquie e monumenti individuali *en abîme* nel monumento collettivo, pseudo-feticci patronimici reiterabili anche da estranei per solo interesse commerciale (si possono ordinare su internet presso agenzie specializzate, picchè qualcuno andrà al posto del parente o amico in lutto e calcherà manualmente, autograficamente questi ritratti-calchi anagrafici).

che avevano conosciuto o amato, e per farne una riproduzione da portare a casa, che vedevano se stessi riflessi nello stesso muro che portava il nome del morto, come se ci fosse una comunità del vivente e del defunto, sebbene la morte in se stessa sia per sempre. È possibile vedere i tre soldati riflessi sul muro e si può perfino leggerli come vedendoli riflessi là, oltre che avere il loro nome sul Libro dei Morti. Se uno fosse simpatetico, potrebbe perfino vedere il monumento come una visione che appare ai visitatori, spiegando e loro espressioni estatiche.

Probabilmente c'è un'analogia con un fenomeno naturale, la superficie di una distesa d'acqua calmissima in cui si riflette il cielo, come nelle immense pitture di Monet di ninfee, che è il mio esempio per pensare al Muro, giacché queste pitture rendono visibile il modo in cui le nuvole e i fiori sembrano occupare lo stesso spazio.

Qualunque sia la spiegazione della bellezza sentita del muro, è compresa con un riferimento al 'pensiero'. È parte del significato dell'opera. [...] Nel *Memorial*, il pensiero appartiene all'opera e ne spiega la bellezza. Nella bellezza naturale, la bellezza è esterna al pensiero, nell'arte la bellezza è interna all'opera. (Danto [2008]: 120)

The beauty of the *Memorial* is almost instantly felt, and then perhaps analyzed and explained by reference to the way the visitors, many of whom come to see the name of someone they knew or loved, and to do a rubbing of it to carry home, see themselves reflected in the same wall that carries the name of the dead, as if there were a community of the living and the dead, though death itself is forever. It is possible to see the three soldiers reflected in the wall, and one can even read them as seeing themselves reflected there, as well as in having their names inscribed in the Book of the Dead. If one is sympathetic, one can even see the memorial as a vision that appears to them, explaining their rapt expressions.

Possibly there is an analogy to a natural phenomenon, the surface of a very still body of water in which the sky is reflected, as in Monet's immense paintings of water-lilies, which is my model for thinking about the Wall, since those paintings make visible the way clouds and flowers seem to occupy the same space.

Whatever the explanation on felt beauty of the Wall, it is understood with reference to the 'thought'. It is part of the meaning of the work. [...] In the *Vietnam Veterans Memorial*, the thought belongs to the work and explains the beauty. In natural beauty, the beauty is external to the thought, in the art the beauty is internal to the work. (Danto [2003]: 100)

Colpisce la complessità dei riferimenti e delle analogie messe in scena da Danto. Tale complessità suscita una qualche perplessità innanzitutto in merito a quelle conoscenze tacite e di sfondo o, a volerle chiamare così, a quei pregiudizi di comprensione e di compassione entimematicamente presupposti e assunti come strutture giustificative nell'orizzonte di attese storicamente date nel contesto dei visitatori del monumento funebre. Certo, non si può non esser commossi di fronte un'architettura funeraria – giacché, lo ripetiamo con le parole di Danto ([1981]: 206), «ci sono cose che sappiamo di dover sentire, data una certa caratterizzazione della condizione in cui ci troviamo» –, ma l'imme-

diatezza del sentire che afferma una continuità⁵ tra la produzione artistico-monumentale e la sfera dei sentimenti, tra manufatti ed effetti e affetti, e che testimonia che il significato ultimo, non operativo⁶, e, dunque, che la bellezza morale dell'opera consiste nel fatto che dice di noi, che è a proposito di noi stessi, che insomma ci riguarda genericamente nella nostra umanità, ebbene tale senso comune, tale consenso insieme estetico ed etico, è illustrato e spiegato ricorrendo ad argomenti filosofici ed esempi storico-artistici che non necessariamente, anzi ben poco verosimilmente sono noti ai visitatori anonimi e quotidiani. Non solo: tali esempi e argomenti mi sembrano assai problematici anche rispetto la filosofia dell'arte promossa da Danto e sembrano finalmente rivelare, forse auto-rivelare – come uno specchio – qualcosa di ignoto alla sua stessa teoria.

Proverò a dirlo in altro modo, sotto un profilo più metodologico, e poi evidenzierò questi elementi delicati. Ma prima è il caso di soffermarsi su un altro elemento del testo, e non meno problematico: l'ironia.

5. Rimembranza del Reale e commemorazione del mito

È difatti inequivocabilmente ironica la locuzione a proposito dell'ombra delle tre statue di bronzo; forse, non è invece univoca la sua finalità. Nell'articolo per "The Nation" tale accento ironico è del tutto assente, mentre sono invece discusse distesamente, e diversamente, sia le ragioni della commissione e installazione del gruppo statuario realizzato da Frederick Hart nel 1985⁷, sia le sue funzioni, tanto per la percezione quanto per la comprensione. In quella sorta di ipotesto di *The Abuse of the Beauty*, Danto illustra una complessa e molteplice relazione di rispecchiamenti e riflessi tra il gruppo statuario, gli spettatori e il triangolo con ai vertici il *Memorial*, il *Lincoln Memorial* e il *Washington Monument*, ai due estremi della cosiddetta *reflecting pool*, nel National Mall, centro del-

⁵ Secondo il modello "etico" dell'efficacia dell'arte (non necessariamente mimetica), dissolto nell'indistinzione artistico/extra-artistico del "regime estetico" di cui, allora, il *Vietnam Veterans Memorial* può esser un buon esempio: mi riferisco ai paradigmi proposti da Jacques Rancière, per es in Rancière (2008): 58-59, che ho discusso in Fimiani (2010a), a cui mi permetto di rimandare.

⁶ Al contrario di quanto sostenuto in Wagner-Pacific, Schwartz (1991): 416 ss.

⁷ *Three Fighting Men*, cui fa seguito, nel 1993, il *Vietnam Women's Memorial*, un altro gruppo in marmo, scolpito da Glenna Goodacre e collocato poco lontano, tacciato di essere «a contemporary version of the *Pietà*» michelangiolesca e di riproporre «the archetypal image of woman as caretaker». Cfr. Sturken (1998): 365 ss. «Index of postmodernism», affianca il gruppo bronzeo, «a pastiche-like supplement to the abstractness of its wall. Tradition is thus appended to the avant-garde», ovvero al *post-modern*. Così in Wagner-Pacific, Schwartz (1991): 409-410; ma si veda anche Blair, Jepsen, Pucci (1991): 263-288.

la capitale americana. Tale relazione speculare, evidenziata anche da altri, è introdotta da una filosofia dell'architettura *in nuce* che fonde, non senza problemi, fenomenologia dell'esperienza spettatoriale e semantica delle forme simboliche intorno al plesso della memoria culturale, individuale e collettiva. All'interno dell'architettura funeraria, il *Vietnam Veterans Memorial* esemplificherebbe così fine e significato dell'*idealTyp* del Memoriale, giacchè «ritualize remembrance and mark the reality of ends», di contro al *Washington Monument*, che, invece, «commemorate the memorabile and embody the myths of origins»; il primo, anche se eretto, «presses down and is a meditation in stone» (così, per Danto, il *Lincoln Memorial*, «temple of submission»), il secondo, il cui «obelisk of triumph» si riflette nella cosiddetta *reflecting pool* sul lato ovest e s'inscrive in una tipologia iconografica del potere secolare e spirituale⁸ – Augusto, Costantino, Napoleone... – ed è «vertical, is a celebration, like fireworks». Insomma: «we erect monuments so that we shall always remember, and build memorial so that we never forget» (Danto [1985]: 153). In questo, il *Vietnam Veterans Memorial* sarebbe prototipo (insieme anti- e post-modernista) del «therapeutic Memorial» (Savage [2009]: 261-270).

I tre soldati in bronzo, da parte loro, in quanto *rückenfiguren* e figure-mediatrici (cfr. Koch [1965], Kemp [1983], Banu [2000]) che danno le spalle all'asse tra questi due prototipi dell'architettura della memoria, impersonificherebbero un'errata e invertita ricezione spettatoriale. Incarnerebbero, infatti, un oblio di tali «historical meanings» – e della loro disfatta (Mitchell [1990]: 888) – riflessi sulle pareti specchianti, sarebbero «mirror images of one another», e notoriamente del *Memorial*, delle sagome degli alberi, elementi di un bello naturale disciplinato e aderente, e degli stessi visitatori, fruitori collettivi di quella *bellezza interna* del sito monumentale ben più che del manufatto architettonico isolato. La fattura delle figure in bronzo, realizzate secondo un «exacting [and] figurative realism» tale da giustificarne al massimo una eventuale presenza in un museo bellico, è allora, scrive non a caso Danto utilizzando un aggettivo centrale nella sua estetica, «intrinsically banal»: separata dal «moral landscape» disegnato da una planimetria di destinazione ideale più che dall'orizzonte di percezione reale, isolata dal contesto d'uso e dal cotesto di significato, la loro sola qualità fisica sarebbe oggetto del tutto inadeguato per un apprezzamento artistico, dato che quello che conta è, invece, l'interpretazione della loro trasfigurazione semantica e delle loro proprietà sopravvenienti e relazionali «by a miracle of placement». Scrive Danto:

⁸ E fallico, almeno per Sturken (1998): 362ss. Per un'ampia semantica storica, Curran, Grafton, Long (2009).

Like innocents who look at the pointer rather than to which it points, they see only rows and columns of names. They are dazed and stunned. The walls reflect their obsessed gaze, as they reflect the flag to which the servicemen's back is also turned, as they reflect the Monument and the Memorial. The gently flexed pair of walls, polished black, is like the back of Plato's cave, a reflecting surface, a dark mirror. The reflections in it of the servicemen, the flag, the Monument and the Memorial are appearances of appearances. It also reflects us, the visitors, as it does the trees. Still, the living are in it only as appearances. Only the names of the dead, on the surface, are real. (Danto [1985]: 154)

È assai probabile che troviamo qui una prima giustificazione dell'ironia delle pagine di *The Abuse of Beauty*. Già in *The Transfiguration of the Commonplace*, discutendo di gusto, senso e condotta morale, di senso estetico e *sense of humour*, Danto affermava che «avere *sense of humour* è come aver una filosofia», giacché implica delle credenze rispetto all'oggetto su cui si esercita (Danto [1981]: 117). Detto in altri termini, meta-pragmatica (Russo Cadorna [2009]: 22-31), istruita da una reiterata dimensione analogica e finzionale e saldamente ancorata alla situazione, l'ironia o l'umorismo dell'argomentazione di Danto denunciarebbero l'inadeguatezza e l'inassumibilità dello sguardo disincarnato e disumano delle figure in bronzo in quanto modello e abito rituale di fruizione del *Memorial*. All'interno di una complessa dinamica indicale, tra riflessi, vettori d'attenzione e nomi propri, e in forza di un problematico rimando al Settimo Libro de *La Repubblica* di Platone (*Resp.*, 514b-520a), sembra infatti che Danto affermi che la simpatia con cui lo spettatore in carne ed ossa sente l'Altro in se stesso e prende il punto di vista *dazed and stunned* delle statue inanimate trova la sua condizione di verità e di significato solo nel Reale, ovvero nella presa d'atto del comune destino mortale e della condivisa difettività ontologica della totalità degli enti, viventi e immagini inclusi.

L'ironia esercitata sull'inverosimile sguardo collettivo del gruppo bronzeo, assunta come figura-riflettore e come luogotenente di una relazione spettatoriale negata ed esclusa – com'è, forse, nel Minimalismo di cui la Lin è stata accusata, Minimalismo qui, ancora una volta, implicitamente criticato (Abramson [1996]: 705) –, è però duplice e ambivalente. Da una parte, denuncia non tanto l'insufficienza di un modello simpatetico o latamente emozionale e non riflessivo in relazione al determinato contesto d'uso e significato del bello del *Memorial*, quanto la pericolosa compromissione – realizzata in simili declassificate relazioni estetiche irriflesse, se non, direi, *estatiche* – dell'efficacia rituale e dell'accordo sociale precostituito e delle conoscenze tacite condivise che fanno da sfondo, e che sono esemplarmente illustrate nell'entimema. Dall'altra parte, l'ironia di Danto distanzia ed esorcizza una più arcaica e rituale fascinazione dell'immagine e della dimensione simbolica in generale, allorquando s'impone non nella sua valenza mi-

metica in quanto *rappresentazione* ma nella sua evidenza presentazionale e indicale in quanto *apparizione*.

Avvertiti a tale ironia bifida – forse malgrado le intenzioni di Danto –, rileggiamo ancora le pagine di *The Abuse of Beauty*. È evidente, dicevo, che i riferimenti inanellati dall'autore non sono riconducibili a un uso storiografico di un repertorio di fonti o motivi iconografici del *Memorial*, giustamente riconosciuto come «antigenre and polysemous» e, per questo, polarmente oscillante tra patriottismo e disillusione (ivi: 685). Sono piuttosto costruiti, direi, secondo una retorica dell'argomentazione assai stratificata e complessa della meta-critica di Danto, che presume una storia dell'arte come storia delle teorie filosofiche dell'arte e che assume elementi microstorici del dibattito sul *Memorial* di Maya Lin – per es. la polemica sulla filiazione dal Minimalismo delle *Earthworks* e da *Spin-out (for Robert Smithson)* (1972-1973) di Richard Serra avviata da Tom Wolfe dalle colonne del “Washington Post”, la metafora del Libro e la funzione simbolica dell'angolo centrale, «uncannily overdetermined», dove s'incontra il primo e l'ultimo dei nomi dei defunti in sequenza cronologica, insieme «high point and turning point» del tempo storico e, per la Lin, «essence of the design» (Danto [1985]: 157; cfr. Griswold [1986]: 79-112, Mitchell [1990]: 888; Abramson [1996]: 688) –, categorie psicologiche e antropologiche non solo della storia dell'estetica – per es. quella di “visione” –, rilievi fenomenologici – per es. l'ombra, il riflesso speculare e l'illusorietà percettiva –, elementi stilistici o formali della storia dell'architettura, della pittura e delle teorie della pittura – Monet, ma anche Canova ecc. –. Si tratta di un'interdiscorsività e di un'intertestualità per così idiosincratiche, ma che pur parlano a partire da e su un luogo simbolico di prima importanza sotto il profilo sia della finalità universale dell'arte sia di un'identità storicamente e socialmente determinata, che hanno insomma a che fare con le relazioni tra la bellezza ideale e posizioni discorsive e significati, diverse pratiche e procedure di significazione collettive e individuali del visuale.

6. Orizzonti della metafora

Si noti allora la pervasiva e differenziata dimensione analogica, autentico fuoco retorico di quel chiasmo asimmetrico, cui accennavo prima, tra bello naturale e bello artistico, tra *pulchritudo vaga* e *pulchritudo adhaerens*. Non è allora per caso che il raddoppiamento del fenomeno ottico naturale da parte dell'immagine artistica mimetica è introdotta da Danto, ben più significativamente che nell'articolo per “The Nation”, nel nome di Monet – dietro di cui fa capolino ancora Greenberg, su cui tornerò – e da un cursorio

ma eloquente, appunto ambigualmente ironico, impiego del termine «sympathetic». Occorrenza che la dice lunga sull'emergenza di un tratto di una dimensione irriflessa e affettiva, di un sentire l'Altro nello Stesso e, direi, di un animismo più primitivo e originario dell'*affordance* primaria, dell'usabilità relazionale di maggior rilievo, ovvero pragmatica e semantica, sia essa fattuale o ideale. E tale raddoppiamento non solo rende temporaneamente indecidibile le frontiere percettive, cognitive e ontologiche, tra bello naturale e bello artistico⁹, ma sembra affermare una forma definitiva di *Aboutness*, una forma ultima di significato che, in maniera letterale e allucinatoria e, dunque, incompatibile con quella *falsificazione letterale* che è l'«identificazione artistica» (Danto [1986]: 75 ss.), riguarda i visitatori del *Memorial* e noi tutti in quanto esseri della medesima specie. Riflesse sul monumento, finalmente non più semplice superficie ma supporto proiettivo o piano d'immanenza di un ritorno dei possibili, di un ritorno (impossibile) d'una moltitudine invasiva e invasata di fantasmi come nell'XI Libro dell'*Odissea*, le immagini incorporano e assorbono gli spettatori.

Certo, si tratta di un'involontaria sospensione dell'incredulità, del *disbelief* dello spettatore che permette la credenza e la fruizione cognitivamente consapevole, con la coda dell'occhio, del "mondo intermedio" e provvisorio dell'illusione¹⁰. Ma, in tale indecidibilità, in questo gioco di specchi in cui i riflessi si sovrappongono ai corpi, l'Altro si sostituisce allo Stesso, i morti si scambiano di posto coi vivi, le immagini speculari si animano e interpellano gli spettatori a una relazione estetica ambivalente. È *come se* l'incorporazione del significato non attuasse più la bellezza interna dell'artefatto, in quanto oggetto d'interpretazione nell'orizzonte storico di attese condivise, ma realizzasse nell'opera, in quanto supporto di partecipazione in un ambiente pre-predicativo di credenze vissute, un'apparizione del Reale. Di contro all'anestetizzazione, alla disincarna-

⁹ Che ritorna nel commento di un allievo di Danto, Jonathan Gilmore, alle *Paul Carus Lectures* del 2003, di cui vale la pena di riportare un passo: «Maya Lin's Vietnam Veterans' Memorial would have been *naturally, that is externally*, beautiful, whatever its meaning turned out to be. But the beauty of the form – produced in part by its horizontal orientation, the way, as one approaches, it only gradually comes in to view – is in fact internal, explained by its meaning, its disavowal of any triumphal message or political expression to reflect in the first instance on those whose names are inscribed. The black granite serves as a mirror in which visitors see themselves and others reflected, their mourning or remembrance joined.» J. Gilmore (2005): 148 (*cors. mio*).

¹⁰ Mi riferisco alle riflessioni di Alfonso Iacono raccolte in Iacono (2010), specie pp. 67-87. Il principio della *willing suspension of disbelief for a moment* è, com'è noto, affermato da Samuel Taylor Coleridge nel XIV capitolo della *Biographia literaria* (1814), a proposito delle *shadows of imagination* e della *poetic faith*.

zione e all'immaterialità del *Meaning* spesso obiettata a Danto¹¹, qui è *come se l'Embo-diment* regredisce a *Verkörperung* – e realizzasse un *entimema patico* o, addirittura, *em-patico*. Si può dunque dire che il *come se*, l'*as-if* del regime finzionale delle metafore che sono le opere d'arte, è qui come preso *alla lettera*, quasi in una fugace *Fleischwerdung*, in un'incarnazione aleatoria in riflessi instabili ed effimeri di funzioni se non mitiche, arcaiche e magiche, dell'immagine cui Aby Warburg¹² ci ha reso, una volta per tutte, particolarmente sensibili e attenti. E, proprio ripercorrendo quella genealogia antropologica della nozione di rappresentazione che Danto abbozzava sulla scia di Nietzsche nel libro del 1981, si deve dire che, nella descrizione della visita al *Memorial*, l'illusorietà diventa allucinatoria, la rappresentazione mimetica regredisce ad apparizione magica, la messa in scena simbolica ritorna ad essere epifania arcaica, la relazione di denotazione s'inverte in relazione d'identità¹³. Si potrebbe perfino azzardare, nella descrizione della scrittura teoretica di Danto, un sintomo di quella «ekphrastic fear» tipizzata da Mitchell ([1992]: 154) precisamente come «the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually».

Ma si insista poi, seppur brevemente, su una semiotica elementare dell'aspetto dell'immagine riflessa. Come già nella *Logique* di Port-Royal, si tratta di un segno-indice naturale: l'ombra riflessa sulla superficie specchiante del *Memorial*, immediatamente percepita e, dice Danto, *almost instantly felt* dagli spettatori è una marcatura aleatoria e istantanea, incapace di modificare fisicamente il suo supporto di manifestazione. Ed è attante frontale, segno illocutorio e dialogico nei confronti di coloro che lo percepiscono e sentono (Schapiro [1964]: 38-39; Bal [1999]: 139; Spinicci [2008]: 44-66). Tuttavia, l'ombra riflessa, dice Danto quasi richiamando Schapiro e, certo suo malgrado, quasi riecheggiano Oldenburg¹⁴, sembra «occupare lo stesso spazio» dello spettatore – e, dico

¹¹ Penso soprattutto agli interventi critici di Matteucci (2008): 71-84, e Pizzo Russo (2008): 85-132, nonché di Costello (2007b) e Lancieri (2007). Infine, mi permetto di rimandare Fimiani (2010a).

¹² E, dopo di lui, Didi-Huberman e Belting.

¹³ Danto (1981): 24-28, sulla «struttura di simulazione», ivi: 201-211; su incarnazione magica come assimilazione iconica vs rappresentazione come distinzione figurativa, precisamente evocando Nietzsche, Boehm (1994).

¹⁴ «It is a sculpture involved with its whole surroundings—baseball games, lovers, squirrels, worms, a helicopter passing overhead.» Così, a proposito del *Placid Civil Monument*, Claes Oldenburg a Paul Cummings, in un'intervista del 1973, *Sculpture Stirs Interest* (cit. in Boettger [2002]: 17). D'altronde, la stessa Maya Lin, nella presentazione del progetto, ribadisce la filiazione dal Minimalismo insistendo sulla relazione tra cinetismo percettivo e significato e, soprattutto, postula la reversibilità del-

io, lo stesso *tempo*: il passato immemoriale e senza tempo del Regno dei Morti sembra condividere il presente vissuto della relazione estetica sensibile in atto, del con-senso come condivisione spazio-temporale di *aisthesis* ed *ethos*. In una sola cornice percettiva ambientale e in una sola superficie sensibile convivono, dunque, i regimi di storicità dell'arte pubblica e delle aspettative degli spettatori, e le temporalità acroniche della natura e dei defunti senza sepoltura. E tale montaggio non artefatto ed effimero è anche, per impiegare il lessico di Jacques Rancière, «un montaggio specifico di dimostrazioni», è, cioè, un operatore di soggettivizzazione che, a partire dalla presentazione muta di tali «iscrizioni di uguaglianza, per quanto fragili e fugaci siano» e per quanto labili e deboli siano i loro vincoli topologici di manifestatività, disarticola regioni e istituzioni, processi e identità, competenze cognitive e facoltà sensibili dell'esperienza estetica data (Rancière [1995]: 65). Libera da quella che Lyotard avrebbe chiamato la *dia-déictique* (Lyotard [1971]: 37), l'indessicalità puntuale e mobile dell'apparizione dell'ombra riflessa si diffonde, dunque, in uno spazio e in un tempo eterotopici se non utopici, e si fa così esibizione estetica d'una comunità e, insieme, d'una confusività tra soggetto e oggetto. Se qui sembra quasi di vedere all'opera quella logica per contatto e contagio della *Sympathetic Magic* messa in luce a suo tempo da Frazer ([1906-1912], parte III, § 3), è certo più probabile, ma non meno sintomatico, che è in Greenberg, e non a caso proprio a proposito di Monet e, ancora una volta, la scultura¹⁵, che Danto ha trovato un siffatto *divenir-spazio* della pittura, la cui sostanza e materia, interamente ottica e non-mimetica, si fa miraggio e ambiente tridimensionale, quasi un'eterotopia estetica, finalmente estetica.

Finalmente, come ci ha mostrato Pierre Fédida¹⁶ proprio rielaborando la dimensione indicale nel ripensare la *Sachvorstellung* freudiana, l'ombra-riflesso dei morti sullo schermo scuro del *Memorial* è emanazione quasi fisica, è impronta e fossile spettrale del di-

l'incorporazione allorquando asserisce per es. che «the Memorial is composed not as an unchanging monument, but as a moving composition to be understood as we move into and out of it», e che «more typical are those works that focus on purely aesthetic levels of experience, works that invite the viewer in, that ask the viewer to notice a change in shape, color, or light [...] to allow a place of contemplation, sometimes an incorporation of history, always a reliance on time, memory, a passage or journey.» Cito da Edkins (2003): 81.

¹⁵ Greenberg (1958): 60: «Rendering substance entirely optical, and form, whether pictorial, sculptural or architectural, as an integral part of ambient space—this brings anti-illusionism full-circle. Instead of the illusion of things, we are now offered the illusion of modalities: namely, that matter is incorporeal, weightless, and exists only optically like a mirage».

¹⁶ Penso soprattutto a Fédida (2003-4): 195-201; si vedano anche David-Ménard (1994): 245-254, e Stone-Richards (2003): 51-61.

menticato, è presentazione arcaica del non-ente e del senza-luogo, del Reale. *Chacun est l'ombre de tous*, dice Eluard e possiamo ridere così, ora davvero malgrado Danto, l'universalità della bellezza interna del *Memorial*: le ombre di tutti, le ombre dei morti, abitano e s'installano in ciascuno degli spettatori che noi tutti siamo e, di fronte alla piattezza verticale sostitutiva della mancata sepoltura, l'orizzontalità definitiva, la giacenza piatta dell'inanimato si erge, s'incrypta e s'incista, sopravvive come memoriale senza ricordo nella verticalità dei corpi vivi e s'istituisce, per riprendere Andrea Zanzotto ([2004]: 174), come l'«orizzonte comune di tutti».

7. Scritture d'ombra

D'altronde, c'è un'altra sovrapposizione o piuttosto sovraesposizione dello statuto indesiderabile che finisce per produrre opacità empatica invece di trasparenza pragmatica, e turbare così esteticamente, cioè sensibilmente, l'esibizione incarnata del significato universale e morale nel *Memorial*. Rieccoci, insomma, a quella perversione-regressione dell'*Embodiment* in *Verkörperung* che ho già evidenziato. Nell'esperienza fruitiva ed estetica descritta da Danto, il significato è, infatti, privo d'immagine, s'incarna cioè in una forma antierorica e anti-monumentale¹⁷ estranea alla figura e, dunque, alla percepibilità estetica, ed è destinata a una leggibilità antinarrativa e, direi, eidetica: «The walls are nonfigurative, of course, but – scrive Danto ([1985]: 156) – they are deeply representa-

¹⁷ Mitchell (1990): 888. La definizione del *Memorial* come «anti-monument», data dalla stessa Lin e altri (Mitchell, Abramson, Toby Clark), andrebbe però discussa, non solo in riferimento al «nonvisible monument» di Claes Oldenburg – la celeberrima buca a misura di tomba, scavata e ricoperta in Central Park il primo ottobre 1967, e commentata (male) anche da Gérard Genette (1994-7); su questi temi, Boettger (2002): 1-22, Rose (1970): 103-114 (ringrazio Bertrand Rougé di queste precisazioni, e rimando a Rougé [2010]). Con grande varietà di soluzioni progettuali ed esecutive, di materiali e contesti espositivi, gli interventi più significativi di tale a-tipologia architettonica ed artistica – tra gli altri, di Hans Haacke a Graz (il progetto *Und Ihr habt doch gesiegt* per un memoriale dell'Olocausto, del 1988, *Gedenkstätte für Opfer des Nationalsozialismus am Militärschießungsplatz Graz, "Feliferhof"*, del 1995, e *Am Eisernen Tor*, del 1996), di Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz (*Mahnmal gegen Faschismus* ad Amburgo, nel 1986, e *2146 Steine-Mahnmal gegen Rassismus* a Saarbrücken, 1990-3), di Horst Hohiesel (*Aschrott-Brunnen* a Kassel, nel 1987, e l'installazione permanente *Denk-Stein Sammlung*) – sono appunto «Gegenmonumente», «counter-monuments» (Young [2003]: 130-164), «Negativform», «vanished form» (Spitz [2005]: 419-433), latenze o forme immersive (Pinotti [2009]: 23-48), addirittura «fearless speech-acts» (Wodiczko [1987]: 41-53; per una ricostruzione, Clark [1997], Michalski [1998]), che intendono negare e invertire innanzitutto gli stessi elementi costitutivi percettivi prima che simbolici (verticalità, frontalità, visibilità ecc.) della relazione spettatoriale. Su questi temi, mi permetto di rimandare Fimiani (2010b).

tional, given the textual nature of memorial art (of all art, when it comes to that)». Vale qui il principio della «bellezza interna» e dell'estetica del significato, giacché tale natura testuale esclude per principio la percezione – l'aspetto materiale è semanticamente secondario rispetto al testo – ed esige una leggibilità che la realizzi pragmaticamente e soddisfi le precondizioni sociali e simboliche della sua intellegibilità: «Everything about [the *Memorial*] is part of a text» (ivi: 154). Solo che, come ci ha mostrato l'ambiguità dell'accento ironico commentata più sopra e come ci ha insegnato una volta per tutte Derrida (e poi Bryson e Bal)¹⁸, «un testo resta sempre impercettibile» e la sua leggibilità si profila non solo sullo sfondo delle credenze condivise e della forma di vita simbolica data ma sul crinale indecidibile d'una visibilità cieca.

Nell'articolo per "The Nation", Danto ([1985]: 154, 158) insiste sulla dimensione scrittorica del *Memorial*, paragonato al Monumento per la battaglia di Termopoli raccontata nel Settimo Libro delle *Storie* di Erodoto (203-238) e detto «a collective cenotaph». Ma, invece che leggerli, innanzitutto si vedono i nomi dei defunti senza sepoltura, continuamente aggiornati, e se ne fa, o se ne fa fare, una riproduzione autografia per calco o ricopiatura, per *rubbing*, che sarà incorniciata poi¹⁹. Colpisce l'insistenza sulla scrittura e sul nome proprio – ma *What's in a name?* Danto non si ripete, però, la domanda cratilea che ossessiona Giulietta o Marcel e altri, ma neanche riesce a negare che, prima o poi, il significato di un nome proprio si disincarni dall'individuo vivente e regredisca a pura e semplice denotazione e che la lettera, l'intaglio istologico del *graphein*, incarni l'idea della morte e abbia per questo una sua terribile forza incessantemente rinnovata (Danto [1985]: 158).

Forse, ritorna anche qui, in questo girare a vuoto del potere rituale, affiliativo e accomunante della memoria onomastica individuale e collettiva, un effetto del testo kantiano. Per richiamare ancora una volta il § 14 della *Kritik der Urteilskraft* (Danto [2007]: 23), si può infatti dire che i nomi incisi *bedeuten nichts*, che i segni marcati non significano niente ma consentono di obliterare la memoria vivente con dei promemoria materiali, di annullare definitivamente la leggibilità dello scrittorio a favore dell'ornamentale e del calligrafico *deutungslos*, senza significato, oggetto di un'estetizzazione feticistica che autonomizzerà e renderà vaga e senza significato una qualità estetica dapprima e corret-

¹⁸ Derrida (1968): 45. «Context – leggiamo a partire da Jonathan Culler – [...] is a text itself, and it thus consists of signs that require interpretation. What we take to be positive knowledge is the product of interpretive choices». Così Bal, Bryson (1991): 176-180; cfr. Bryson (1992): 66-78.

¹⁹ Cfr. Feldman (2003): 296-304; sul significato politico dei nomi e del loro costante aggiornamento, Wagner-Pacific, Schwartz (1991): 400 ss.

tamente eteronoma, non-libera, fissata a uno scopo. Non solo. Analogamente all'antiguardo spettatoriale del gruppo bronzeo, allucinato e cieco al significato, anche i visitatori possono essere espropriati della lettura dal solo sentimento estetico ed esclusi dall'intelligibilità della bellezza del *Memorial*. È quello che accade allorché vedono se stessi riflessi nel supporto in cui sono incisi i nomi-ornamento dei morti: «Only the names of the dead, on the surface, are real» (Danto [1985]: 154). E tale visione, riducendo l'effetto di separazione e gerarchizzazione della lista incolonnata verticalmente, non solo ingloba il testo nell'immagine – non senza ricordare quell'«unità topica» tra iscrizione e scena e tra testo e immagine sottolineata da Lyotard²⁰ a proposito della *Darstellbarkeit* freudiana –, ma, in forza di quella logica empatica (magica?) del *come se*, illimita le cornici del campo visivo e ne afferma la co-appartenenza a un medesimo spazio percettivo (allucinatorio?) ben più che pragmatico e semantico (Kunze [1998]: 28): lo spazio comune tra vivi e morti, come quello tra cielo e acqua presentato nelle tele di Monet o nell'*environmental Sculpture* delle *earthworks* di Oldenburg.

In tale slittamento del leggere al vedere è dunque in gioco, tra le altre cose, un altro effetto dell'indecidibilità dell'incorporazione tra naturale e artistico, tra reale e significato di cui dicevo prima. A tale effetto è sottoposta anche la denotazionalità e finanche l'indessicalità arbitraria e identificante, finalmente relazione e sociale, del nome proprio, qui spodestata dal segno-indice naturale e de-individuante, aleatorio e presentificante – ma opposto a ogni *Vergegenwärtigung*, a ogni ri-presentificazione storico-ermeneutica e memorativa²¹ – dell'ombra: in tale sovrapposizione di deissi su deissi, l'ombra come apparizione e incarnazione dell'invisibile doppia e cancella il nome proprio come marcatura singolare o come elemento significante in un sistema classificatorio, ne fa una pseudo-grafia. Tale smarcatura indicale da parte di un segno esso stesso indicale, del nome da parte dell'ombra, è una *mise en abîme* dell'indessicalità e della dimensione di storicità e di individualità che essa attesta. Se, come afferma Peirce ([1901]: 2.0304), un segno-indice smette di esser tale quando viene meno la sua matrice ma non in assenza d'un interpretante, e se, come ripeterà Mieke Bal non a caso commentando una sovrapposizione tra immagine e parola, tra icona e grafia (Bal [1999]: 123), la storia è ri-presentata indessicalmente nell'ombra, così, finalmente, la ri-presentazione descritta da Danto, appunto della storia, individuale e collettiva, per sovrapposizione e raddoppiamento tra

²⁰ Lyotard (1971): 261-270, specie 267. Sulla visualizzazione per colonna o per fila nel *Memorial*, Sève (2010): 28-9.

²¹ Su spazializzazione o "teatralizzazione" della relazione al passato, da una parte, ed epifania, presentificazione e deissi nell'esperienza estetica, dall'altra, Gumbrecht (2004): 91-131.

ombra-riflesso e nome, perverte tale persistenza ontologica del segno indessicale e della sua significazione. E tale alterazione spettrale, ancora una volta, si realizza grazie a un'indecidibilità della distinzione tra naturale e artistico, tra letterale e figurato, tra reale e fittivo, tra referenziale e denotato, tra funzione constativa e performativa, distinzione che pur la metafora presuppone e che, per l'autore di *Transfiguration of the commonplace*, è essa stessa il presupposto per l'incarnazione del significato nell'entimema estetico (cfr. Rougé [2009]: 153-182).

Anche la duplice e asimmetrica analogia con il fenomeno naturale e l'artefatto artistico per spiegare, prima, ed esibire, poi, il significato della bellezza interna del *Memorial* va in questo senso. È finalmente il momento di prestare maggiore attenzione al rimando a Monet e alla sua funzione nella riflessione, verrebbe quasi da dire nella *Meditatio* di Danto sulla bellezza e il monumento funebre.

8. Retoriche e credenze del sublime

Quasi una parafrasi del celebre monito con cui si apriva *Schöpferische Konfession* (1920) di Paul Klee – «l'arte non ripete le cose visibili ma rende visibile» –, il rendere visibile, il *sichtbar machen* delle *Nymphéas* di cui scrive Danto può essere assunto come una sin-dedoché della pittura o dell'arte visiva in generale; come disse tra gli altri Cesare Brandi sul "Corriere della sera" nel giugno 1972, qui «il quadro ci fa capire cos'è la pittura o, se non si capisce, la fa ignorare per sempre.»

Il rendere visibile della pittura di Monet è, difatti, affare innanzitutto di spazio – come non può non essere per la pittura, arte dello spazio e della contiguità-simultaneità dei segni –, ma, l'ho già detto, anche di tempo. Al miraggio ottico e alla compresenza illusoria di nuvole e fiori, all'inversione di alto e basso, di cielo e acqua nelle «immense pitture» che, distaccandosi dal genere paesaggistico *en plein air*, aboliscono il confine percettivo ortogonale tra superno e infero, tra il di sopra e il di sotto, tra reale e riflesso, corrisponde, nell'impegno percettivo, emotivo e cognitivo dello spettatore nei confronti del *Memorial*, della sua bellezza e del suo significato, non tanto la saldatura tra presente e passato nel ricordo luttuoso e nella ripetizione commemorativa finanche feticistica, quanto l'unione antifrastica e antiperformativa tra l'apparizione di un passato immemorabile, di nessuno, letteralmente *assoluto*, e una rammemorazione impossibile, distaccata da ogni ritualità simbolica e costruzione di sensatezza.

Il predicato artistico "immenso" non è, dunque, casuale, e non è né solo descrittivo né solo espressivo. In sordina, Danto lo introduce non per aggiungere un esempio tra gli

altri ma per istituire precisamente, aldilà del giudizio di gusto, l'esemplarità in quanto tale e, dunque, la significatività della bellezza interna come oggetto non di un giudizio estetico sensibile ma del pensiero stesso: le *immense paintings* di Monet sono citate, dunque, addirittura come il «model for thinking about the Wall»²². Il predicato artistico, non si limita, in altri termini, né solo a constatare la proprietà fisica delle tele di Monet, le loro grandi dimensioni, né solo a implicare – come c'insegna *The Transfiguration of the Commonplace* (Danto [1981]: 234-236) – una valutazione e, magari, a veicolare una fallacia emotiva di colui che lo impiega. Al contrario, il predicato artistico scelto non per caso da Danto davvero entra nella spiegazione e nella comprensione, nel sentimento estetico e morale – nel *to feel* – del significato incarnato dell'opera. Esso dice, infatti, di una qualità afferente al sublime e alla sua tradizione. E connota, in forza della esemplarità che esso stesso introduce, sia le pitture seriali e polittiche di Monet, sia la superficie specchiante del *Memorial*, ma anche per es. una delle tele *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1) di Barnett Newman: in tutti questi casi, lo spettatore, lo ricorda puntualmente Danto²³, «sa di essere là», è consapevole, cioè, di occupare in quanto corpo e non solo sguardo disincarnato e ideale un luogo fisico che è allo stesso tempo uno spazio metafisico²⁴.

In questo senso, il predicato “immenso”, impiegato a proposito delle pitture di Monet, non è solo, all'interno di *Abuse of Beauty*, una prolessi del capitolo sul Sublime americano di Newman, ma è anche e soprattutto un indizio ulteriore d'una revisione anti-formalista di Greenberg, e ben al di là della polemica sul Minimalismo del *Memorial*. D'altra parte, a rileggere in originale il passo su Monet si resta colpiti da un'ambiguità della preposizione che ne introduce l'esemplarità per la riflessione in quanto tale:

²² Danto (2003): 100; (2008): 120. Sulla citazione e l'esemplarità nella storia e nella filosofia dell'arte: Mitchell (1985): 6-7, Elkins (1988): 355-6; sull'esemplarità in Kant, mi limito a Derida (1978): 55 ss.; ma si veda anche Griffero (2009).

²³ Danto (2008): 176 ss. Nello *Statement*, Maya Lin scrive che «each of my works originates from a simple desire to make people aware of their surroundings, not just the physical world but also the psychological world we live in. [...] I create places in which to think, without trying to dictate what to think. [...] But more typical are those works that focus on purely aesthetic levels of experience, works that invite the viewer in, that ask the viewer to notice a change in shape, color, or light».

²⁴ Danto rimanda addirittura, a proposito dell'*awareness* spettatoriale sublime, al *Dasein* di Heidegger. Ma qui, credo, si tratti di un confronto a distanza, assai ellittico, con Michael Fried, che ricorre proprio al filosofo tedesco per analizzare l'impegno spettatoriale – corporale ed empatico, dunque non solo visivo e cognitivo, come ha recentemente sottolineato David Freedberg – nella dialettica teatralità/assorbimento e ridiscutere il formalismo modernista. Cfr. Freedberg (1989): XXIX; Fried (1980): 200, e (2008): 85-63.

Possibly there is an analogy to a natural phenomenon, the surface of a very still body of water in which the sky is reflected, as in Monet's immense paintings of water-lilies, which is my model for thinking about the Wall, since those paintings make visible the way clouds and flowers seem to occupy the same space. (Danto [2003]: 100)

Ora, "since" è tanto preposizione causale quanto temporale. Se la prima opzione fornisce meno un argomento che una domanda tutta ristretta a una fenomenologia della visione – perché, infatti, cioè secondo quali vincoli percettivi la pittura di Monet si offrirebbe come tale illusione spaziale? –, la seconda stuzzica meno una verifica delle opere di Danto – quando e dove lo ha già detto? non nell'articolo del 1985 – che un'interrogazione dei suoi rapporti con altri discorsi e altre teorie – da quando è legittima in estetica e storia dell'arte, finalmente in una storia filosofica delle teorie dell'arte, un'interpretazione simile di Monet? –. La risposta è semplice e ci riconduce ancora una volta agli *endoxa* secondo Aristotele, ma questa volta alle «opinioni notevoli» tra «quelle che costituiscono opinione di tutti, o dei più, o dei sapienti, e, se di questi, o di tutti, o dei più, o dei più noti e stimati fra tutti» (Aristotele, *Top.*, I, 1, 100b 21-23), notoriamente tra gli appartenenti all'*Artworld*, tra gli storici e i teorici dell'arte: da quando Clement Greenberg ha individuato nell'ultimo Monet, e proprio nelle serie delle *Nymphéas* realizzate, com'è noto, quasi certamente dall'artista ormai quasi cieco a partire da una visione mnemonica e interiore assimilata al flusso stesso della natura, un antecedente del formalismo auto-riflessivo Modernista. Già in *After the End of the Art* (Danto [1997]: 166-169), Danto contrasta questa interpretazione, che faceva delle zone di colore sulle tele del pittore impressionista non più segni trasparenti per *designata* oggettuali e/o percepiti ma solo delle «nonmimetic features», elementi, cioè, di una composizione cromatica e luminosa tendenzialmente assoluta e immanente, auto-consapevole dell'autonomia del medium pittorico di contro alla presunta «invisibilità logica» del medium nell'arte mimetica, finalmente esibitiva d'uno spazio interamente ottico – e, l'ho già notato, allucinatorio²⁵ – contro l'illusorietà tridimensionale e alla teatralizzazione narrativa della pittura figurativa.

Ora, tale personificazione animistica dell'immagine-riflesso come *Verkörperung* spettrale e apparizione dei morti è comunque disforicamente inscritta e normalizzata in un lavoro del lutto individuale e collettivo anche grazie alla positività storica della monumentalità (anche del *Memorial*). Malgrado tutto, il *monumentum* è progettato ed eretto, o comunque posto frontalmente innanzi allo spettatore, per *monere* – per far ricordare

²⁵ Sulla differenza tra mezzo o supporto e materia, tra *medium* e *matter*, Danto (1981): 183 ss., 193 ss.

ma anche avvertire e ammonire, esortare e predire, per far infine pensare. *Malgrado tutto*, tale immagine-riflesso è, per Danto, un'esibizione la cui finalità estetica è e resta morale e universale perché è a proposito dell'uomo, perché *lo significa*. Sebbene si possa giustamente sospettare che proprio in tale enunciato il tropo magico dell'immagine animata come *Verkörperung* sia all'opera (cfr. Mitchell [2005]: 5), Danto²⁶ non si stanca mai, infatti, di citare la prima pagina dell'*Einleitung alle Vorlesungen über die Ästhetik* raccolte dagli allievi di Hegel sulla *Kunstschönheit* come *aus den Geistes geborene und wiedergeborene*, sulla bellezza artistica come «generata e rigenerata dallo Spirito». Le *eidola* sul muro del *Memorial* presentano comunque un'anticipazione magistrale del destino mortale dell'uomo in generale. Esibizione tuttavia indecidibilmente sospesa tra iper-visibilità allucinatoria e invisibilità rimossa, tra memoria vivente, rammemorazione artificiale e oblio, giacché il riflesso prolettico descritto da Danto incarna non solo il significato della bellezza interna ma anche – o, forse, *solo* – ciò che (il Reale) non apparterrà mai a nessuno, a nessuna immagine – mentale o sostitutiva, interna o esterna, impronta interiore o marca materiale, sia essa indicale o iconica.

In quanto Reale non iscrivibile né nel supporto estesico del corpo vivente, né in quello patemico dello psichico – entrambe fragilissimi –, ma neppure in nessuno degli artefatti e degli artifici più o meno consistenti e continui cui diamo il nome di monumenti (Derrida [1968-1972]: 98-99, 105 ss.), le ombre riflesse sulla superficie specchiante del *Memorial*, insomma, non faranno mai parte della classe, per chiamarli con Platone, degli *hypomnemata*. Non faranno mai parte, pur restando nel mondo degli uomini, dei dispositivi mnemici esterni, degli antidoti o *pharmaka* rammemorativi e degli oggetti materiali intenzionalmente concepiti e fatti – o ritrovati e risignificati a tal fine – da parte di una comunità o di una cultura documentale²⁷ per custodire la memoria vitale di un nome, di un luogo, di un evento.

Bibliografia

Abramson, D., 1996: *Maya Lin and the 1960s. Monuments, Time Lines, and Minimalism*, "Critical Inquiry", 22, 4, pp. 679-709.

Andina, T., 2010: *Arthur Danto, filosofo pop*, Carocci, Roma.

Andina, T., Kobau, P. (a cura di), 2008: *Il futuro dell'estetica*, "Rivista di Estetica", n.s., 38.

²⁶ Per es. Danto (2008): 35 ss; il *locus classicus* è Hegel (1836-1838): 6.

²⁷ Penso qui evidentemente ai lavori di Maurizio Ferraris, specie Ferraris (2009).

- Andina, T., Lancieri, A. (a cura di), 2007: *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, "Rivista di Estetica", n.s., 35.
- Bal, M., 1999: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Bal, M., Bryson, N., 1991: *Semiotics and Art History*, "The Art Bulletin", 73, 2, pp. 174-208.
- Banu, G., 2000: *L'homme de dos. Peinture, théâtre*, Adam Biro, Paris.
- Blair, C., Jeppeson, M.S., Pucci, E. jr, 1991: *Public Memorializing in Postmodernity: The Vietnam Veterans Memorial as Prototype*, "Quarterly Journal of Speech", 77, 3, pp. 263-288.
- Boehm, G., 1994: *Bildersfrage*, in Id. (a cura di), *Was ist ein Bild?*, Fink, München. Trad. it. *La questione delle immagini*, in Boehm (2009).
- Boehm, G., 1996: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in H.-G. Gadamer (a cura di), *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, Bernd Klüser, München. Trad. it. *Crescita dell'essere. Riflessione ermeneutica e arte figurativa*, in Boehm (2009).
- Boehm, G., 2009: *La svolta iconica*, a cura di M. Di Monte e M.G. Di Monte, Meltemi, Roma.
- Boettger, S., 2002: *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley.
- Bryson, N., 1992: *Art in Context*, M. Bal, J.E. Boer (a cura di), *The Point of Theory. Practices of cultural analysis*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Carroll, N., 1993: *Essence, Expression, and History. Arthur Danto's philosophy of Art*, in Rollins, M. (a cura di), *Danto and his critics. After the end of art and art history*, Blackwell Publishers, Oxford-Cambridge (Mass.), pp. 79-106.
- Costello, D., 2004: *On late Style: Arthur Danto's The Abuse of Beauty*, "The British Journal of Aesthetics", 44, 4, pp. 424-439.
- Costello, D., 2007a: *Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Theory*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 65, 2, pp. 217-228.
- Costello, D., 2007b: *Cosa mai è successo all'incorporazione? L'eclisse della materialità nell'ontologia dell'arte di Danto*, in Andina, Lancieri (2007), pp. 113-128.
- Costello, D., 2008: *Kant and Danto, Together at Last?*, in Stock, K., Thomson-Jones, K. (a cura di), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave MacMillan, London, pp. 244-266.
- Costello, D., 2009: *Retrieving Kant's Aesthetics for Art Theory after Greenberg. Some Remarks on Arthur C. Danto and Thierry de Duve*, in Halsall, F., Jansen, J., O'connor, T. (a cura di), *Re-Discovering Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford, pp. 117-132.
- Curran, A., Grafton, A., Long, P., 2009: *Obelisk, A history*, MIT, Boston.
- Danto, A.C., 1964: *Artworld*, "The Journal of Philosophy", 61, 19, pp. 571-584.

- Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard UP, Cambridge (Mass.)-London. Trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Danto, A.C., 1985: *The Vietnam Veterans Memorial*, "The Nation", 31 August, poi in Id., *The wake of art: criticism, philosophy, and the ends of taste*, a cura di G. Horowitz, T. Huhn, G+B Arts International, Amsterdam 1998.
- Danto, A.C., 1986: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York. Trad. it. *La destituzione filosofica dell'arte* 2^{da} ed., Aesthetica, Palermo 2008.
- Danto, A.C., 1994: *Beauty and Morality*, in Id., *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditation*, Farrer Straus Giroux, New York, pp. 362-374.
- Danto, A.C., 1997: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton UP, Princeton. Trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- Danto, A.C., 2001: *The Madonna of the future. Essays in a pluralistic art world*, University of California Press, Berkeley.
- Danto, A.C., 2003: *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago. Trad. it. Danto (2008).
- Danto, A.C., 2007: *Embodied Meanings as Aesthetical Ideas*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 65, 1, pp. 121-9. Trad.it. *Significati incorporati come idee estetiche*, in Andina, Lancieri (2007).
- Danto, A.C., 2008: *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano.
- Danto, A.C., 2009: *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven & London.
- Danto, A.C., Gilmore, J., Horowitz, G.M., Rush, F., 2005: *Symposium: Arthur Danto's The Abuse of Beauty: Internal beauty*, "Inquiry", 48, 2, pp. 145-200.
- Derrida, J., 1968-1972: *La pharmacie de Platon*, in Id., *La Dissémination*, Seuil, Paris. Trad. it. *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 1989.
- Derrida, J., 1975: *Economimesis*, in aavv, *Mimesis des articulations*, Flammarion, Paris. Trad. it. *Economimesis. Politiche del bello*, Jaca Book, Milano 2005.
- Derrida, J., 1978: *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris. Trad. it. *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981.
- Edkins, J., 2003: *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Einaudi, J.-L., Loraux, N., Lyotard, J.-F. (a cura di), 1988 : *Politiques de l'oubli*, "Genre humain", 18.
- Elkins, J., 1988: *Art History without Theory*, "Critical Inquiry", 14, 2, pp. 354-378.

- Fédida, P., 1970 : *La Relique et le travail du deuil*, in Id., *L'Absence*, Gallimard, Paris 1978, pp. 53-59.
- Feldman, K., 2003: *The shape of mourning: reading, aesthetic cognition, and the Vietnam Veterans Memorial*, "Word & Image", 19, 44, pp. 296-304.
- Ferraris, M., 2009: *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- Fimiani, F., 2010a: *Embodiments and Artbeliefs*, "RES. Anthropology and Aesthetics", 57-58, pp. 283-298.
- Fimiani, F., 2010b: *A la rencontre du contre. Anti-images et anti-mémoires du témoignage*, in Rougé, B. (a cura di), *L'Inversion*, Presse Universitaires de Pau, Pau (in corso di stampa).
- Foss, S., 1986: *Ambiguity as Persuasion: The Vietnam Veterans Memorial*, "Communication Quarterly", 34, 3, pp. 326-340.
- Frazer, J.G., 1906-1912: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, abridged ed. R.Fraser, Oxford UP, Oxford 1994. Trad.it. *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Newton Compton, Roma 2006.
- Freedberg, D., 2009: *Prefazione a Il potere delle immagini*, trad. it., Einaudi, Torino (ed. or.: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago 1989).
- Fried, M., 1980: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley.
- Fried, M., 2008: *Why Photography matters as Art as never before*, Yale University Press, New Haven.
- Gadamer, H.-G., 1960: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen. Trad.it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- Gilmore, J., 2005: *Symposium: Arthur Danto's The Abuse of Beauty: Internal beauty*, "Inquiry", 48, 2, pp. 145-200.
- Greenberg, C., 1958: *Sculpture in Our Time*, in Id., *The Collected Essays and Criticism*, a cura di J.O'Brian, vol. IV: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, The Chicago University Press, Chicago 1995.
- Griffero, T., 2009: *Afferrarsi per il codino? Münchhausen e l'esemplarità dell'esempio*, "Jura Gentium. Rivista di filosofia del diritto internazionale e della politica globale", V/1 [<http://www.juragentium.unifi.it/it/forum/ferrara/griffero.htm>].
- Griswold, Ch.L., 1986: *The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography*, in Mitchell, W.J.T. (a cura di), *Art and the Public Sphere*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, pp. 79-112.

- Gumbrecht, H.U., 2004: *Production of Presence. What meaning cannot convey*, Stanford University Press, Stanford.
- Harrison, P.R., 2003: *The Dominion of the Dead*, Chicago, Chicago University Press. Trad. it. *Il dominio dei morti*, Fazi, Roma 2004.
- Hegel, G.W.F., 1836-8: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in Id., *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, a cura di H.Glockner, Bd.12, Frommann- Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1956. Trad. it. di N.Merker e N.Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1963.
- Iacono, A., 2010: *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urtheilskraft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Akademie Textausgabe, Bd.5, Reimer Verlag, Berlin 1913. Trad. it. di A. Gargiulo rivista da V. Verra, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1972, rist. 1982.
- Kemp, W., 1983: *Der Anteil des Betrachters. rezeptionsaesthetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Maeander, München.
- Kieran, M., 2004: *Revealing art*, Routledge, London.
- Koch, M., 1965: *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*, Aurel Bongers, Recklinghausen.
- Kunze, D., 1988: *Architecture as Reading; Virtuality, Secrecy, Monstrosity*, "Journal of Architectural Education", 41, 4, pp. 28-37.
- Lancieri, A, *I significati incorporati di Danto*, Andina, Lancieri (2007), pp. 259-276.
- Lin, M., 2000: *Boundaries*, Simon & Schuster, New York.
- Lupu, N., 2003: *Memory Vanished, Absent, and Confined. The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany*, "History & Memory", 15, 2, pp. 130-164.
- Lyotard, J.-F., 1971: *Discours, figure*, Klincksieck, Paris.
- Lyotard, J.-F., 1993: *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris.
- Mai, E., Schmirber, G. (a cura di), 1989: *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*, Prestel, München.
- Matteucci, G., 2008: *Ciò che Testadura non sa*, in Andina, Kobau (2008), pp. 71-84.
- Michalski, S., 1998: *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London.
- Mitchell, M.T., 1985: *Introduction. Pragmatic Theory*, in Id. (a cura di), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, M.T., 1990: *The Violence of Public Art*, "Critical Inquiry", 16, 4, pp. 880-899.
- Mitchell, M.T., 1994: *Ekphrasis and the Other* (1992), in Id., *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, The Chicago University Press, Chicago.

- Mitchell, M.T., 2005: *What do Pictures want? The lives and loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago.
- Nelson, R.S., Olin, M. (a cura di), 2003: *Monuments and Memory, Made and Unmade*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- Peirce, C.S., 1901: *Dictionary of Philosophy & Psychology*, in Id., *Collected papers*, a cura di Ch.Hartshorne, P.Weiss, A.W.Burks, Belknap Press of Harvard UP, Cambridge 1958-1966.
- Pinotti, A., 2009: *Monumento e antimonumento. Emergenza e immersione della memoria materiale*, "Locus Solus", 7, pp. 23-48.
- Pizzo Russo, L., (2008): *La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, in Andina, Kobau (2008), pp. 85-132.
- Proust, M., 1922: *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y.Tadié et alii, vol. 4, Gallimard, Paris 1989.
- Rancière, J., 1995: *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Galilée, Paris.
- Rancière, J., 2008: *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris.
- Rose, B., 1970: *Claes Oldenburg*, Museum of Modern Art - New York Graphic Society, New York.
- Rougé, B., 2009 : *Le littéralisme est un illusionnisme, ou l'erreur des Modernes. Autour de Manet, Stella, Warhol et Danto*, in Brogowski, L., Frangne, P-H. (a cura di), *Ce que vous voyez est ce que vous voyez*, Presse Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 153-182.
- Russo Cardona, T., 2009: *Le peripezie dell'ironia*, Meltemi, Roma.
- Savage, K., 2009: *Monument Wars: Washington, D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, University of California Press, Berkeley.
- Schapiro, M., 1964: *Frontal and Profile as Symbolic Forms*, in Id., *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, The Hague 1972. Trad. it. *Posizione frontale e profilo come forme simboliche*, in Id., *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche, Parma 1985.
- Sève, B., 2010: *De haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil, Paris.
- Spinicci, P., 2008: *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Borinighieri, Torino.
- Spitz, E.H., 2006: *Loss as vanished form. On the anti-Memorial sculptures of Horst Hoheisel*, "American Imago", 62, 4, pp. 419-433.
- Stone-Richards, M., 2003: *Depression and the logic of separation. Situating Pierre Fédida's "La Relique et le travail du deuil"*, "Journal of Visual Culture", 2, 1, pp. 51-61.
- Sturken, M., 1998: *The Wall, the screen and the image*, in Mirzoeff, N. (a cura di.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, pp. 163-178.

- Wagner-Pacific, R., Schwartz, B., 1991: *The Vietnam Veterans Memorial. Commemorating a difficult past*, "The American Journal of Sociology", 97, 2, pp. 376-420.
- Wodiczko, K., 1987, in Foster, H. (a cura di), *Strategies of Public Address. Which Media, Which Publics? Discussions in Contemporary Culture # 1*, DIA Art Foundation, Bay Press, Seattle, pp. 41-53.
- Young, J.E., 1992: *The counter-monument: Memory against itself in Germany today*, "Critical Inquiry", 18, 2, pp. 267-296.
- Young, J.E., 1993: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale, New Haven (Conn.).
- Zanzotto, A., 2004, *Postfazione* a Harrison (2003).