

SENTIRE E PENSARE

Tra Kant e Husserl

a cura di

Maria Teresa Catena e Anna Donise



MIMESIS
Percorsi di confine

Volume pubblicato con il contributo MIUR PRIN 2008 - Dipartimento di Filosofia
"A.Aliotta" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

In copertina: Umberto Boccioni, "*Stati d'animo. Quelli che vanno*"

© 2013 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

Collana: *Percorsi di confine* n. 7

Isbn: 9788857518015

www.mimesisedizioni.it

Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

FILIPPO FIMIANI

QUANDO SAPPIAMO COSA SENTIRE. CREDENZE, RETORICHE ED ESPERIENZE ESTETICHE

1. *Forme senza significato*

In un articolo per molti versi riassuntivo e programmatico, Arthur Coleman Danto scrive: «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»¹.

Il riferimento alla *Critica della facoltà di Giudizio* è, per più ragioni, sintomatico. Innanzitutto, perché insinua e istituisce un'ermeneutica del testo kantiano insieme a una particolare, e non poco parziale, storia della sua ricezione. La *pulchritudo vaga* è, infatti, esemplificata dalla sola decorazione ornamentale, e questa è implicitamente soltanto pittorica, dato quanto afferma, appunto con effetto retroattivo sullo statuto dell'esempio privilegiato per illustrare la nozione kantiana, il parallelo tra Kant e la *colorfield Painting*, la pittura astratta nord-americana del Secondo Dopoguerra promossa da Clement Greenberg. E in questa riduzione epitomale della bellezza libera prima all'ornamentale come produzione non figurativa e non mimetica, poi al formalismo pittorico del Modernismo, auto-riflessivo e senza riferimenti al mondo, è all'opera anche un'altra strategia interpretativa nei confronti del testo kantiano: non posso qui che segnalarlo, ma va

1 A.C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche*, in "Rivista di Estetica", numero monografico a cura di T. Andina e A. Lancieri, *artworld & artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, n.s. 35, 47, 2 (2007), pp. 23-4. Già in un'intervista a Natasha Degen per "The Nation", del 18 agosto 2005, Danto ribadiva che ha sempre sottoscritto un'«estetica dei significati piuttosto che un'estetica delle forme [e che gli interessa] trovare i significati e spiegare come sono incarnati [*embodied*] nelle opere d'arte».

detto che Danto elide, senza nominarlo, un grande lettore di tali questioni kantiane quale fu Jacques Derrida².

Tuttavia, non mi soffermerò né su tale esclusione, né su questa inclusione di Kant nel Modernismo, in cui si annodano molti fili testuali e molte filiazioni teoriche; ne lumeggerò solo alcuni aspetti, utili all'argomentazione complessiva. M'interessa piuttosto evidenziare qualche elemento in gioco nell'esplicito accoppiamento tra Kant e Greenberg³, l'ultimo dei grandi narratori della storia dell'arte moderna secondo Danto e anche per questo antifrastico punto di riferimento da cui parlare in quanto critico, sostenitore di un pluralismo estetico, e in quanto filosofo dell'arte, hegelianamente post-storica. Questo dialogo, però, non lo prenderò in esame frontalmente, ma ne mostrerò piuttosto alcuni punti problematici nelle riflessioni più importanti e più distese di Danto sulla bellezza.

Sempre nell'articolo del 2007, leggiamo allora che la qualifica di 'kantiana' va riferita a una concezione secondo la quale «l'eccellenza artistica è tutt'uno con l'eccellenza estetica, che a sua volta è intesa come un piacere distinto da quello della gratificazione sensibile ed è vista in stretta connessione con un ideale di contemplazione disinteressata»⁴. Si tratterebbe di un ideale normativo che, riducendo l'estetica kantiana alla sola Analitica del bello e del giudizio di gusto, farebbe barriera al pluralismo del gusto e, addirittura, imporrebbe un «colonialismo estetico»⁵. Come che sia, e mettendo da parte quanto ci sia di Kant in questo Kant di Danto – ma ce n'è un altro: quello del genio e, soprattutto, delle idee estetiche –, contro Kant e contro Greenberg, il punto decisivo è che, a partire dall'assunto dell'*aboutness* del bello artistico – ovvero dall'assunto che ogni forma e opera arti-

2 Mi riferisco specialmente a J. DERRIDA, *Economimesis. Politiche del bello*, tr. it. di F. Vitale, Jaca Book, Milano 2005, e Id., *La verità in pittura*, tr. it. di G. Pozzi e D. Pozzi, Newton Compton, Roma 1981. Mi limito a segnalare M. WIGLEY, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Cambridge 1993, pp. 83-96, e P. GUYER, *Kant and the Philosophy of Architecture*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Special Issue edited by D. Goldblatt and R. Paden, *The Aesthetics of Architecture: Philosophical Investigations into Art of Building*, 69,1 (2011), pp. 7-19.

3 Su cui, D. COSTELLO, *Kant and Danto, Together at Last?*, in K. STOCK, K. THOMSON-JONES (eds), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave MacMillan, London 2008 pp. 244-266, e Id., *Retrieving Kant's Aesthetics for Art Theory after Greenberg. Some remarks on Arthur C. Danto and Thierry de Duve*, in F. HALSALL, J. JANSEN, T. O'CONNOR (eds), *Re-Discovering Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 117-132.

4 A.C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche*, cit., p. 19.

5 Ivi, p. 20.

stica non può essere auto-referenziale ma sempre a proposito di qualcosa, di qualcosa del mondo storico, del mondo della vita o del mondo dell'arte –, Danto sceglie senza esitazione un'opzione vigorosamente semantica. È un'opzione insieme moderatamente pragmatica⁶ e nettamente storicistica, su cui tornerò. All'opposto, l'"estetica del *medium*" di Greenberg assumerebbe la pittura astratta come bellezza libera in quanto oggetto innanzitutto di percezione visiva e, poi, d'una contemplazione disinteressata modellata sull'occhio normativo del critico, e questo proprio perché «irrispettosa di ciò che le forme possono significare»⁷.

Come mostrerò precisamente riguardo all'esempio per lui maggiore della bellezza interna e su cui intendo soffermarmi, ogni opera è, per Danto, sempre rappresentazionale, si riferisce cioè sempre a qualcosa d'altro rispetto non solo alla sua oggettività materiale percepibile, prodotto intenzionale di un insieme di procedure tecniche oggetto di un'attenzione aspettuale più o meno soddisfacente, ma anche alla sua forma in quanto polo oggettuale di una relazione estetica non solo sensibile ma contemplativa, intellettuale e disinteressata⁸. Se un'opera d'arte è tale perché è riguardo a qualcosa, perché possiede un significato e veicola un'istanza di significazione in linea di principio efficacemente esprimibile e adeguatamente comprensibile, cioè apprezzabile esteticamente e interpretabile criticamente, e se tale condizione necessaria è certo non sufficiente affinché ci sia qualcosa che sia arte, essa tuttavia basta almeno a «rendere evidente l'inadeguatezza del formalismo come filosofia dell'arte»⁹. Prestare attenzione soltanto all'aspetto estetico, ovvero sensibile e manifestativo, dell'artefatto, è dunque insufficiente a comprendere le proprietà più importanti dell'opera d'arte in questione. In maniera complementare all'eccedenza del significato sul fenomenico, ogni relazione estetica non è, contro il Kant di Greenberg ma anche con Hegel contro Kant, mai pura, mai contemplativa, mai disinteressata, ma suo malgrado determinata da un'eccedenza del

6 Com'è noto, l'istituzionalizzazione dei giochi linguistici come modello operativo per descrivere l'esperienza estetico-artistica, teorizzata per esempio in Morris Weitz e George Dickie, non è per Danto sufficiente.

7 A.C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche*, cit., p. 20. Cfr. A.C. DANTO, *L'arte dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, tr. it. N. Poo, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 59-78.

8 «Nel cercare di distinguere le opere d'arte da ciò che chiamo 'semplici cose reali', usavo come principio di differenziazione la *referenzialità*. È condizione necessaria che un'opera d'arte riguardi qualcosa». Così Danto in *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, tr. it. di C. Italia, intr. di M. Senaldi, postmedia, Milano 2008, p. 84.

9 A.C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche*, cit., p. 18.

passato storico che la costituisce e la nutre, da un'emergenza sempre in divenire delle pre-comprensioni e delle inferenze emotive e cognitive che ne esprimono, anche suo malgrado, la fatticità storica ed esistenziale. Non per caso, Danto non si stanca mai di ripetere la prima pagina dell'*Einleitung* alle *Vorlesungen über die Ästhetik*, dove si legge che la *Kunstschönheit* è *aus den Geistes geborene und wiedergeborene*, è «generata e rigenerata dallo Spirito»¹⁰.

Uno dei sottotesti evidenti della definizione di Danto d'una bellezza del significato è la sinossi illustrativa tramite esempi introdotta da Kant per distinguere *pulchritudo vaga* e *pulchritudo adhaerens*. A partire dal principio della bellezza come finalità senza fine esibita in una forma percepibile ma senza scopo, tale sinossi, è forse utile ricordarlo, è introdotta al §14 e poi al §16 della *Critica della facoltà di giudizio*, e serve a illustrare e definire l'«oggetto proprio del giudizio di gusto». Sono, com'è noto, luoghi assai problematici e discussi della Terza Critica¹¹, in cui è questione dell'ornamento, *die Schmuck*, e dei fregi, *parerga*. Non ho intenzione di soffermarmi su tale questione – in merito alla quale, però, come dicevo, certo si fa sentire l'assenza di un confronto con Derrida –, ma mi sembra più opportuno sottolineare che, nell'elencazione kantiana, si tratta di elementi tanto naturali quanto artistici: fiori come il tulipano, uccelli esotici come il pappagallo, il colibrì, l'uccello del paradiso, e più classiche e mediterranee conchiglie, ma anche – ed è quanto appunto richiama Danto mettendolo in relazione con la pittura astratta del Modernismo in generale – disegni liberi e linee ornamentali *à la grecque*, fregi architettonici o motivi di tappezzerie, e panneggi vestiari in scultura e pittura. Si tratta, insomma, di forme che, tutte, siano esse classiche o barbare, naturali o manufatte, *bedeuten nichts*, non significano niente. Come scrive Kant¹², tali forme o figure non devono essere necessariamente conosciute per quello che sono in termini di utilità, funzione e scopo in generale, giacché «non dipendono da alcun concetto determinato eppure piacciono». Più precisamente, ed è qui che vale l'aggancio di Kant a Greenberg nella rilettura che Danto fa di entrambi, esse afferiscono a un piacere della riflessione e non alla sola piacevolezza sensoriale e all'attrattiva sensibile.

In vista di una discussione della definizione di Danto della bellezza interna come opposta a quella libera, mi sembra già significativo che gli

10 Cfr., A.C. DANTO, *Abuse of Beauty*, cit., pp. 12 ss, 35 ss; il *locus classicus* è G.W.F. HEGEL, *Estetica*, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1963, p. 6.

11 I. KANT, *Critica del Giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, riv. da V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1972, §§4, 14, 16 di Sezione I, Libro I.

12 Ivi, pp. 39 sgg., 54 sgg., 59 sgg.

esempi kantiani siano tratti anche dall'arte, o più precisamente dalle belle arti, siano esse liberali, figurative, plastiche e architettoniche, ma anche minori e artigianali. Tornerò rapidamente sull'architettura, ma mi pare che si possa già dire, in maniera più generale, che questa aria di famiglia tra bellezza libera e bellezza aderente abbia a che fare anche, se non soprattutto, con l'aspetto sensibile degli elementi in questione. Voglio dire che, nella sinossi kantiana, sembra valere un principio analogico il quale però, da parte sua, da un lato, sembra affermare come tratto comune tra alcuni fenomeni artificiali e altri naturali un'aspettualità senza finalità e senza significato, e, allo stesso tempo, pare escludere il naturale come, appunto, ambito d'una manifestatività e d'una percepibilità senza senso e priva di significato.

2. *Quale bellezza?*

È proprio questa apparente o parziale condivisione sotto il profilo percettivo e aspettuale che m'interessa mettere in luce nella ripresa la più significativa e sintomatica di tali famosi luoghi dell'Analitica del bello da parte di Danto. Mi riferisco a una delle Paul Carus Lectures poi confluite in volume nel 2003, *L'Abuso della Bellezza*, in cui il filosofo di New York dà la definizione più pregnante di bellezza interna e, ancora una volta, ricorre negativamente alla distinzione kantiana tra bellezza libera e aderente. Quello che mi preme evidenziare è l'utilizzo di tipologie esemplificative che mi sembra restino sempre kantiane, benché siano assai ambigue e problematiche, tanto da metter forse in discussione, o da gettar un'altra luce sulla filosofia dell'arte di Danto e sul primato del significato sul percepire, quasi fino a svelare, in maniera impreveduta, un ruolo di primo piano del sentire che accompagna comunque l'esperienza estetica.

Ma restiamo innanzitutto al testo kantiano. E a un esempio evocato marginalmente al §15 del Libro Primo della Sezione prima dell'Analitica del bello. Si tratta di un esempio di bello naturale che è quasi un analogo di un bello manufatto funzionale a uno scopo ludico, o anche estetico: un filare circolare di alberi scorto, improvvisamente, come adatto a una danza campestre. Un esempio simile era già stato vagliato dalla fisiologia della percezione in Burke¹³, che ben mette in luce come quello che conta è la successione e l'uniformità di elementi visivi, siano alberi d'un viale o d'un parco, oppure colonne in cerchio d'un portico o d'un tempio. È una tale

13 E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, tr. it. di G.Sertoli e G.Miglietta, *Aesthetica*, Palermo 1987, pp. 98-100.

somiglianza aspettuale percepita ad essere tra le condizioni di possibilità di un'esperienza tutta sensibile del sublime. Tale primato fenomenologico delle dinamiche sub-simboliche del percepire precede ogni considerazione di tratti o qualità secondarie, per esempio una fenomenologia degli stili architettonici: si pensi all'opera di Bernini a San Pietro, in cui gli elementi dorici dei sostegni verticali – colonne, pilastri e lesene – convivono con altri ionici, privi cioè di triglifi, nella trabeazione, così da creare un contrasto semplice e percettivamente poco attraente e un contrapposto, questo sì avvertito, con l'altezza e la magnificenza dell'ordine corinzio della facciata. Quel che conta, a prescindere dunque dalle proprietà stilistiche e dalla loro stessa ontologia – naturale, nel caso di un filare di alberi, o artefatta, nel caso del colonnato di Bernini –, è la successione e l'uniformità, che provocherebbero nell'occhio prima, e nel pensiero poi, un effetto sublime, un effetto cioè di accrescimento senza un limite percepito, e, finalmente, il sentimento e l'idea di vastità.

Significativamente, in Danto c'è anche questo esempio del filare degli alberi, in Burke prima e in Kant poi – e in entrambi sul crinale d'una quasi indifferenza tra artisticità e naturalità, certo entro cornici discorsive molto diverse: in riferimento all'esperienza sensoriale di un sublime proto-matematico, per il primo, e al giudizio di gusto, per il secondo –. Ancora una volta, tale probabile ripresa kantiana è realizzata in una maniera tale che le distinzioni in principio così nette, appunto a partire da Kant e contro Kant, tra bello naturale libero e bello artificiale aderente sono come indecise, quasi confuse.

Per illustrare la bellezza libera e il giudizio di gusto soggettivo, Danto evoca infatti delle pagine in cui è questione di un'esperienza visiva in cui, senza forzature, mi sembra riecheggii ancora l'esempio burkiano e kantiano. Sono pagine non meno famose della *Recherche*, in cui Proust descrive l'*éblouissement* di Marcel a Balbec, di fronte agli «alberi di mele, fin dove gli occhi potevano arrivare, [...] d'un lusso inaudito, [...] l'orizzonte lontano del mare dava come il fondo d'una stampa giapponese [...] come se un *amateur* d'esotismo e di colori avesse artificialmente creato questa bellezza. Ma faceva venire le lacrime perché, malgrado andasse tanto lontano nei suoi effetti d'arte raffinata, si sentiva che era naturale, che questi meli erano là, in piena campagna, come dei contadini su una grande strada della Francia»¹⁴. In queste righe proustiane Danto legge una esemplificazione di come il giudizio di gusto, malgrado possa essere puro e non applicato, resti

14 M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié et al., vol. 4, Gallimard, Paris 1989, pp. 177-8; A.C. DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., pp. 98-99.

sempre soggettivo. Sia nel caso di colui che scopre per caso degli alberi in cerchio e vi coglie il luogo adatto a una danza campestre, in Kant, e ancor prima nel caso di colui che percepisce e immagina un'infinità guardando un colonnato naturale o artificiale, in Burke, sia nel caso di Marcel *connoisseur* che rivede nei filari degli alberi un paesaggio dipinto da Hokusai¹⁵ prima e l'incedere dei *campagnards* francesi poi, in Proust, il giudizio di gusto resta comunque affare di sentimenti e atteggiamenti estetici dello spettatore. È sempre questione, insomma, d'una finalità soggettiva, certo rappresentata mentalmente e intuita, col supporto dell'immaginazione, a partire da alcune proprietà aspettuali dell'oggetto, ma del tutto avulsa dalla sua finalità oggettiva.

È per questo che Danto prende le distanze dalla bellezza in quanto «finalità soggettiva formale»¹⁶. E questo vale ancor di più nei confronti di Greenberg e del giudizio di gusto del suo *practiced Eye*, cui è opposto un "settimo senso" del critico, non riferito all'aspetto e alle forme ma al significato e al dispositivo retorico che, lo vedremo, ne regola l'efficacia sensibile e intellettuale, sentimentale e conoscitiva, una facoltà per così dire oltre-sensibile, certo anch'essa specifica e perfettibile, e anch'essa culturalmente e storicamente determinata. Si tratta, quindi, di una bellezza in cui, certo, forma e contenuto e rappresentazione e rappresentato coincidono, ma secondo un'indifferenziazione estetica o un'assimilazione iconica¹⁷ che, in Greenberg, sarebbe tutta risolta nell'aspetto e nel percepibile delle qualità estetiche, e che invece, in Danto, implicherebbe l'intenzione semantica e quanto c'è di interpretabile di ciò a proposito di cui l'opera è.

Si può dunque dire che quello che Danto chiama la "bellezza interna" è la bellezza non come attributo, dato o qualità sensibile, oggetto di un apprezzamento estetico e di un giudizio di gusto, e nemmeno la bellezza come contenuto d'una credenza esplicitabile in un enunciato proposizionale. "Bellezza interna" è la bellezza come significato incarnato in un'opera d'arte, come significato identificabile e, soprattutto, vivibile in quanto valore condiviso presso una comunità etica data col suo orizzonte identitario di aspettative, credenze e condotte. Non per caso, per esemplificare questa idea di "bellezza interna" Danto non privilegia delle opere d'arte, ovvero

15 Probabilmente fonte dell'*echpraxis* proustiana è una stampa di HOKUSAI, *Sarumaru Daiyū*, tra le *promenades japonaises* del Musée Guimet di Parigi.

16 I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., p. 59.

17 Utilizzo categorie di H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 114-6, 172 sgg., e di G. BOEHM, *La questione delle immagini e Crescita dell'essere. Riflessione ermeneutica e arte figurativa*, in Id., *La svolta iconica*, tr. it. di M.G. Di Monte, Meltemi, Roma 2009, pp. 76-79, 149.

delle entità autoteliche, senza funzioni pratiche e senza riferimenti concreti al mondo, come sembrano essere quei prodotti umani riconducibili al dominio ristretto dell'artistico e, quindi, del mondo dell'arte come dispositivo intenzionale e istituzionale specifico. Sebbene citi la serie *Elegy to the Spanish Republic*, di Robert Motherwell, e, altrove, *Marat assassin* di Jean-Louis David¹⁸, l'esempio maggiore della "bellezza interna" è un'opera appartenente pienamente alla sfera positiva d'una forma di vita storica. Danto, infatti, si riferisce a un'opera architettonica monumentale, ovvero a una delle forme materiali dell'arte pubblica tra le più importanti per la trasmissione vivente d'una memoria culturale e d'una identità collettiva, fin nelle sue prassi irriflesse le più quotidiane e condivise.

Se il contro-esempio di un'arte legittimata in quanto tale solo da suo presunto valore estetico e formale e da un "disinteresse ambientale" è *Tilted arc*¹⁹ di Richard Serra – della cui rimozione dalla Federal Plaza, nel cuore di New York, Danto fu, infatti, influente sostenitore –, ancora una volta, questa scelta è kantiana ma contro Kant. È sempre nella *Critica della facoltà di giudizio*, infatti, che si trova una riflessione assai significativa e strategica sull'architettura e il suo inemendabile debito sia materiale, sia pragmatico. Tale debito è il discrimine, entro l'ambito dell'arte bella, tra le opere plastiche e i manufatti architettonici, che, dice Kant, sono «cose possibili solo nell'arte e la cui forma non ha il principio determinante nella natura, ma in un fine dell'arbitrio». Il tratto distintivo dell'architettura,

18 A.C. DANTO, *The Future of Aesthetics*, in F. HALSALL, J. JANSEN, T. O'CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics. Transdisciplinary Voices From Art History, Philosophy, and Art Practice*, cit., pp. 103-116. All'artista americano, Danto consacra pagine importanti in *The Abuse of Beauty* (cit. pp. 128-131, in relazione a *Guernica*) e altri testi – in *Robert Motherwell on Paper*, in occasione di una retrospettiva alla Columbia University del 1997, la «soluzione metodologica interamente ricostruttiva» della sua pittura è messa in relazione colla rifondazione trascendentale, e prima ancora cartesiana, della conoscenza. Va ricordato anche un articolo nello stesso anno di quello dedicato al Memorial, poi solo parzialmente rifluito nelle lezioni pubblicate in *L'abuso della bellezza*: cfr. rispettivamente, *The Vietnam Veterans Memorial*, in "The Nation", 31 agosto 1985 (poi più volte ripubblicato in volume), e *Robert Motherwell*, in "The Nation", 19 gennaio 1985.

19 Mi riferisco, tra i vari interventi sull'opera di Serra, specie agli articoli apparsi il 22 giugno 1985 e il 19 aprile 1986 in "The Nation" e poi nel volume *The State of the Art, Richard Serra e Tilted Arc and Public Art*; quest'ultimo, nella versione pubblicata nell'antologia curata da G. Horowitz e T. Huhn nel 1988, *The Wake of Art. Criticism, philosophy, and the ends of taste*, precede l'articolo del 1985 sul Memorial, che è d'altronde evocato e contrapposto all'opera dell'artista di San Francisco.

anzi, il suo fine principale [*die Hauptsache*], è un certo uso, «ein gewisser Gebrauch des künstlichen Gegenstandes»²⁰.

Un'altra buona ragione per il privilegio concesso da Danto a tale esempio architettonico sta, a mio avviso, nella natura del suo impatto sul sentire del fruitore. Se di fronte al dipinto di David è fortemente auspicabile, addirittura necessario, conoscere l'evento storico che rappresenta e, aggiungo, un minimo della storia dell'arte per comprendere il senso della tonalità emotiva – Danto evoca Heidegger – che l'immagine ci trasmette, ovvero per cogliere a pieno il significato politico della somiglianza tra la postura di Marat e quella del Cristo depresso, al contrario, nel caso architettonico discusso da Danto per illustrare la “bellezza interna”, tale prevalenza o precedenza del conoscere e dell'interpretare sul sentire cede il passo a un'esperienza più irriflessa, starei per dire più ingenua o – per evocare gli atti perlocutori di Austin, significativamente ricordati dal filosofo newyorchese²¹ – meno convenzionale e meno vincolata a un patrimonio di conoscenze e competenze pregresse che sono, tra l'altro, socialmente e culturalmente distintive e, dunque, tendenzialmente meno condivise e meno universali.

È ora di riportare qualche frase di Danto sul *Vietnam Veterans Memorial* costruito da Maya Lin a Washington nel 1982, che è, appunto, l'opera convocata per argomentare cosa intende per “bellezza interna”: «La bellezza del *Memorial* è sentita in maniera quasi istantanea, e quindi andrebbe forse analizzata e spiegata con il riferimento ai visitatori [...]. 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»²².

Certo, normalmente, e salvo particolari situazioni, non si può non esser commossi visitando un cimitero e un monumento per i caduti in guerra, giacché, con altre parole di Danto su cui tornerò subito, «ci sono cose che sappiamo di dover sentire, data una certa caratterizzazione della condizione in cui ci troviamo»²³. Va anche detto, per sgombrare il campo da ogni malinteso, che tale quasi immediatezza del sentire, del *feeling* – qui inteso come classe ampia, in cui stanno anche esperienze sensibili ed emotive, e

20 I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., p. 146.

21 Il riferimento ad Austin compare nella versione di *Tilted Arc and Public Art* pubblicata prima in “The Nation” e poi nell'antologia *The State of the Art*, Prentice Hall Press, New York 1987, p. 90.

22 A.C. DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., p. 120.

23 A.C. DANTO, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, tr. it. di S. Velotti, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 206.

non solo sentimenti estetici e morali – non è riconducibile a un relativismo né psicologico, né contestuale. Il primo, identificherebbe le risposte emotive all'arte e alle forme di vita che nelle opere s'incarnano, si significano e identificano, a partire da una dimensione soggettiva interna, privata, insomma dall'interiorità della vita mentale o dello stato d'animo proiettata sull'oggetto, l'azione o l'ambiente circostante; il secondo, le distinguerebbe grazie a elementi esterni, ambientali e pubblici, insomma all'esteriorità della vita istituzionale ma non meno intenzionale, che istruirebbe le tonalità emotive e le condotte estetiche dei fruitori.

La quasi immediatezza del sentire presso il monumento funebre afferma invece una continuità tra mondo dell'arte e mondo della vita ordinaria, tra la produzione artistico-monumentale e la sfera, non estetica ma nemmeno già solo morale, dei sentimenti e delle emozioni. Ma quale ne è il fondamento?

3. Retoriche e credenze

In effetti, è la retorica a fornire a Danto il modello del funzionamento e dell'efficacia dell'esperienza estetica in quanto coglimento del significato dell'opera d'arte. Nel capitolo su metafora, espressione e stile di *The Transfiguration of the Commonplace*, che ho già evocato e su cui bisogna ora soffermarsi, è più precisamente l'entimema²⁴, o sillogismo retorico, o abbreviato o difettivo, a fornire la chiave del funzionamento dell'*aboutness* e dell'*embodiment*, del significato che l'opera incarna.

Scriva Danto: «come le credenze e le azioni [rispettivamente oggetti dei sillogismi teoretici e pratici], a differenza delle semplici percezioni e dei meri movimenti corporei, le emozioni, a differenza forse dei semplici sentimenti [*bare feelings*], 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»²⁵.

Anche le emozioni, dunque, sarebbero regolate da una specifica struttura giustificativa e sarebbero l'effetto adeguato messo in essere da quegli oggetti assai particolari che sono le opere d'arte, intese come manufatti

24 Cfr. ARISTOTELE, *Analitici Primi*, II, 27.

25 A.C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 206.

prodotti intenzionalmente per significare qualcosa in maniera non permutabile, non sostituibile e non parafrasabile, non riducibile ai suoi elementi formali o stilistici, materiali o sintattici. La struttura delle opere d'arte è, infatti, identica a quella delle metafore²⁶: il critico può descriverne il funzionamento, mostrarne le tecniche e comprenderne gli impliciti, può insomma cercare di dotare il destinatario o il fruitore in generale delle «informazioni necessarie per rispondere alla potenza dell'opera», ma tale “potenza”, quella che la retorica classica chiama la *vis*, tale forza della metafora interna all'opera deve essere *sentita*, e sentita in maniera durevole e consapevole – non istantaneo e passivamente irriflesso, come segna la distinzione tra *emotions* e *bare feelings*, e come già dicevano la retorica e l'estetica classica, per esempio Longino e Lessing –, altrimenti non è.

L'entimema, è noto, si basa su premesse condivise e conoscenze tacite – il *locus* è la corona come premio dei giochi olimpici, usanza ignota solo ai Barbari –, che trascendono la dimensione formale e soggettiva del giudizio, per esempio di gusto: è dunque l'appartenenza a uno sfondo non tematizzato di credenze, di procedure sociali e prassi collettive a istruire l'evidenza del significato dell'opera d'arte e a fondarne la significatività e la bellezza. Si tratta di un'esibizione retorica²⁷ e, appunto, integralmente storica, di un significato sfaccettato e per così dire multistrato, superficiale e profondo, che riguarda, cioè, le più varie enciclopedie culturali e le pratiche sociali dei fruitori, dalle più effimere alle più specialistiche, dall'opinione pubblica o *audience* – nome contemporaneo del senso comune globalizzato e della dimensione del “per lo più”²⁸ e di ciò che “tutti sanno” senza bisogno di esplicitarlo²⁹ –, al giudizio di gusto, a quello critico e alla riflessione filosofica.

Condizione di possibilità necessaria ma non sufficiente di tale esibizione è, inoltre, una familiarità innanzitutto percettiva, poi conoscitiva in senso lato e diluito, con fenomeni, forme e stili, non solo della storia dell'arte ma della cultura e della vita ordinaria. Una rifondata «psicologia dell'estetica quotidiana»³⁰ mostrerebbe che tutti i significati incarnati, sia in opere d'arte, sia in immagini in generale – anche quelle di massa, anche quelle diffuse e vaporizzate negli ambienti delle nostre esperienze le più abituali

26 Ivi., 211-213.

27 Cfr. S. FOSS, *Ambiguity as Persuasion: The Vietnam Veterans Memorial*, in “Communication Quarterly”, 34, 3 (1986), pp. 229 ss.

28 *Epi to poly*, secondo l'espressione non sostantivata di ARISTOTELE, *Retorica*, 1402b.

29 ARISTOTELE, *Retorica*, 1357a.

30 A.C. DANTO, *L'abuso dell'arte*, cit., p. 29.

–, sono intercessori di sentimenti culturali e mediatori d'interazioni sociali, sono metafore di forme di vita storiche e di processi identitari e valoriali, con le loro esclusioni e istituzioni, con le loro negoziazioni e negazioni.

Prima di dare finalmente la parola a Danto, appunto, sull'opera di Maya Lin e la "bellezza interna", vale la pena di richiamare brevemente ancora una volta quanto scriveva Kant sull'architettura. Un *Kunstabau* esibisce concetti di cose non presenti in natura in quanto tale, ma arbitrariamente e artificialmente prodotti in vista di uno scopo – il che non esclude né un suo apprezzamento, né un suo uso estetico (p.es. ludico, come nel caso dei già evocati alberi adatti a una danza campestre, o di un colonnato, perfetto per giocare a nascondino), entrambi istruiti da una finalità soggettiva supportata dal gusto o dall'immaginazione –. Essendo la finalità oggettiva dell'artefatto l'adeguatezza a uno scopo, l'esibizione delle idee estetiche che esso realizza e incarna materialmente è, conclude Kant³¹, necessariamente condizionata, limitata e insufficiente. Ora, Danto non solo ritroverà, rileggendo e privilegiando il § 49 sul genio, proprio le idee estetiche, ma recupererà, malgrado Kant, la finalità pragmatica dell'artefatto, la sua materialità inemendabile e, dunque, le sue qualità estetiche intrinseche e il loro uso in una routine percettiva ordinaria; tutto questo concorrerà a costituire quell'insieme di condizioni necessarie e sufficienti di un'esperienza antiestetica – ovvero semantica e non solo formale e aspettuale – del sublime. Se, insomma, il filosofo americano sostiene che la sua teoria dell'arte pone addirittura come sinonimi *embodied meanings* e *aesthetical presentation of ideas*, e se ribadisce come e quanto le qualità estetiche percepibili contribuiscano al significato dell'opera che le possiede³², non per caso ricorre a un esempio che, per varie ragioni, ha molto a che fare col sublime e che ha, finalmente, ben poco a che veder con un'opposizione netta e rigida tra bellezza aderente e bellezza naturale.

Non per caso, infatti, ma qui posso solo anticiparlo ma non approfondirlo, Danto cita le *immense paintings* delle *Nymphéas* di Monet – uno dei predecessori del Modernismo per Greenberg – come il suo «model for thinking about the Wall»³³. Ora, posto il Memoriale come significato incorporato della morte, ovvero di ciò che, irreversibile, riguarda universalmente l'umano e il vivente in generale ma eccede ogni rappresentazione mentale e razionale e si dà sensibilmente, in quanto quasi immediatamente sentito

31 I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., p. 146.

32 A.C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche*, cit., 15.

33 A.C. DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., p. 120; sul recupero delle idee estetiche, A.C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche*, cit., 15. Cfr. I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 139-143.

e patito come oggetto di riflessione «più di quanto possa esser compreso e pensato chiaramente», nell'espressione di Danto che ho appena citato sembra quasi riecheggiare la definizione capitale e celeberrima delle idee estetiche come le «rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però nessun pensiero o un concetto possa esse loro adeguato»³⁴.

Prossimo al regime analogico in gioco nell'idea estetica è, mi sembra, quello del “come se” che Danto appunto introduce in riferimento a una comunità del vivente e del defunto, comunità che, sebbene si dia alla percezione visiva ma ai limiti dell'indiscernibilità aspettuale, eccede la sensibilità e l'intelletto e impegna la ragione. È quanto afferma la pagina sull'architettura di Maya Lin, che finalmente riporto interamente: «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 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 le loro espressioni estetiche.

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 modello 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»³⁵.

L'affastellarsi dei riferimenti e delle analogie, lascia perplessi, sebbene la loro funzione sia chiara e ancora più evidente nell'articolo apparso su “The Nation”: Danto intende evocare elementi o aspetti noti, o che tali presumibilmente sono, alla maggioranza dei visitatori del Memoriale. Così,

34 I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 139-140

35 A.C. DANTO, *L'abuso della bellezza*, cit., pp. 119-120. Tr. it. leggermente modificata.

subito prima, schizza una genealogia morfologica dell'opera architettonica – il *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria (1798-1805)* di Canova, San Pietro³⁶ –, laddove, nell'articolo del 1985, ne approfondisce una più articolata distinzione tipologica – il Vietnam Veterans Memorial esemplifica il tipo ideale del Memoriale, mentre il *Washington Monument* quello del Monumento, giacché «erigiamo monumenti per ricordare sempre, e costruiamo memoriali per non dimenticare mai»³⁷ –.

Ora, anche a prescindere da questa distinzione funzionale – oggetto di un'antropologia e d'una psicologia storica delle tipologie architettoniche –, qui è ancora una volta a Kant che Danto guarda, implicitamente o inconsapevolmente. Negli esempi kantiani a proposito dell'architettura e del suo ruolo nel sistema delle belle arti, compaiono appunto varie forme di «ricordo monumentale» costruito ed eretto, di una *Baukunst* che è per sua stessa finalità rammemorativa, *Ehrengedächtniß*: templi, archi di trionfo, mausolei e cenotafi³⁸. Ma è ancora più significativo il fatto che l'adeguatezza all'uso, denunciato da Kant³⁹ come invalicabile limite strutturale di un'opera architettonica monumentale e pubblica, ma anche di un manufatto quotidiano come un mobile, è da Danto storicizzata finanche nella declinazione di un uso percettivo, d'un *habitus* estetico ordinario e standard. Se qui “estetico” sembra avere un senso davvero allargato e, lo si noti, indifferente a una distinzione rigida tra significato e ornamento, contenuto e forma, insomma bellezza aderente e bellezza vaga, tuttavia non si tratta d'una relazione soggettivistica, o, peggio, relativistica. È per questi motivi che è mi sembra sintomatico che, per insinuare una qualche presunta familiarità con i *rubbings*, con i calchi fatti a mano dei nomi dei defunti sul Muro, Danto non teme di richiamare i graffiti e la *Hip Hop* e *B-boy culture* metropolitana newyorchese, documentata da *Style Wars*, pellicola realizzata da Tony Silver e Henry Chalfant del medesimo anno e candidato al Sundance nel 1984. Questa volta, la dimensione storica implicita nella struttura giustificativa dell'entimema, che, lo ricordo, costituisce la maniera di significare e di agire sensibilmente – cioè di attivare quello che ho chiamato uso o routine estetica – dell'opera presso lo spettatore, è tutta sincronica e contemporanea.

36 Ivi, p. 117.

37 A.C. DANTO, *The Vietnam Veterans Memorial*, cit., pp. 153, 157-158.

38 Danto non esita a paragonare il suo esempio architettonico di ‘bellezza interna’ al Monumento per la battaglia di Termopoli raccontata nel Settimo Libro delle *Storie* di Erodoto (203-238), e a definirlo «a collective cenotaph». A.C. DANTO, *The Vietnam Veterans Memorial*, cit., p. 158.

39 I. KANT, *Critica del Giudizio*, cit., p. 146.

Ci sarebbe molto da dire e da chiedersi sulle premesse e sui limiti di tale metodologia, qui davvero prossima all'ermeneutica gadameriana. Per esempio: basta questo regime di storicità del significato a legittimare un appiattimento della tipologia architettonica a delle pratiche pseudo-artistiche? Bisognerebbe poi interrogarsi sul silenzio di Danto su altri graffiti contemporanei di un altro monumento, anzi di un altro anti-monumento – *Mahnmal gegen Faschismus*, torre di 12 metri eretta da Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz ad Harburg nel 1986, su cui la popolazione iscriveva i propri sentimenti, le proprie emozioni e le proprie convinzioni, fino a quando non sparì lentamente nel terreno, del tutto invisibile e illeggibile.

Lasciando tali domande da parte, con tutto il loro peso politico, va ricordato che in *The Transfiguration of Commonplace* Danto aveva già ammesso che le competenze standard del senso comune possono essere incapaci a sentire e capire la potenza della metafora interna all'opera d'arte. La «dotazione culturale ordinaria», ammette, può essere insufficiente per comprendere e completare il significato incarnato di un'opera in quanto «sillogismo patetico»⁴⁰. Il tono sembra essere prossimo all'iconologia panofskiana e all'ermeneutica gadameriana, ma anche all'etica della metafora ricoeuriana, e alla loro vocazione schiettamente umanistica. Tale carenza può, infatti, esser dovuta a molti motivi storici, sociali, politici, economici etc., e la storia dell'arte e della letteratura avrebbero il compito e le capacità di “resuscitare” le metafore morte e, verrebbe da dire con Goodman, di “riattivare” le routine estetiche loro adeguate⁴¹. Se non si può non sperarlo, si può però essere sospettosi sul ruolo di tale aspettativa nella teoria dell'arte di Danto e, in generale, in ogni riflessione sull'estetica e sull'arte che non si rifaccia, anche senza saperlo, a un paradigma teleologico⁴² e non voglia essere in alcun modo normativa. E ci si dovrebbe interrogare su cosa implica tale modello metodologico ed epistemologico – per esempio, quanto sia implicitamente determinato da una filosofia della storia e quanto a sua

40 A.C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 212.

41 Penso alla nozione di “implementazione”, usata in *Ways of Worldmaking* (1978), *Of Mind and Other Matters* (1984) e specialmente in *Art in Action* (1992), su cui J-P. COMETTI, *Activating Art*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 58, 3 (2000), pp. 237-243, e *La Fabrique de l'art. Médiation et activation*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, numero monografico a cura di F. Fimiani e P. Kobau, *Etichettare Descrivere Mostrare*, 2/2011, pp. 102-110, <http://www.aisthesisonline.it/wp-content/uploads/2012/02/07-cometti.pdf>.

42 Come quello del rinascimento vasariano (e hegeliano), discusso da G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990, pp. 55-64, 76.

volta determini il regime etico⁴³ dell'esperienza estetica di un'arte pubblica e, dunque, politica, come è il Vietnam Veterans Memorial, la cui intelligibilità è comunque data a partire da condizioni di possibilità storiche ed effettuali. Ma questo sarebbe un'altra storia.

43 Nel senso implicitamente hegeliano di J. RANCIÈRE, *Il disagio dell'estetica*, tr. it. di P. Godani, Pisa, ETS, pp. 39-42, su cui mi permetto di rimandare al mio *Lo spettatore indecidibile. L'emancipazione estetica tra poetica e retorica*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011, pp. 115-152.