



MIMESIS

ESTETICA/MENTE/LINGUAGGI

n. 3

Collana diretta da *Fabrizio Desideri*

COMITATO SCIENTIFICO

Roberto Diodato (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Filippo Fimiani (Università di Salerno)

José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

Jerrold Levinson (University of Maryland)

Giovanni Matteucci (Università di Bologna)

Jean-Marie Schaeffer (CRAL-EHESS, Paris)

Kathleen Stock (University of Sussex)

Alberto Voltolini (Università di Torino)

LA NATURA DELLE EMOZIONI

a cura di
Giovanni Matteucci e Mariagrazia Portera



MIMESIS
Estetica / Mente / Linguaggi

Questo volume è realizzato con il contributo dei Dipartimenti di Lettere e Filosofia delle Università degli Studi di Bergamo e di Firenze, e rientra nell'attività svolta dall'Unità di ricerca locale "Estetica e naturalismo. Genesi dell'atteggiamento estetico e origini antropologiche dell'arte – Aesthetics and naturalism. Genesis of the aesthetic attitude and anthropological origins of art" (Responsabile: Fabrizio Desideri) del Prin nazionale 2009 "Al di là dell'arte. Crisi del concetto di arte e nuovi modelli di esperienza estetica – Beyond the art. The crisis of the concept of art and the new models of aesthetic experience" (Responsabile: Luigi Russo).

© 2014 – Mimesis Edizioni (Milano – Udine)

Collana *Estetica / Mente / Linguaggi*, n. 3

Isbn: 9788857521411

www.mimesisedizioni.it

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

Telefono +39 02 24861657 / 02 24416383

Fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

INDICE

<i>Giovanni Matteucci</i> EMOZIONI E FORME DI VITA. PRESENTAZIONE	7
<i>Mariagrazia Portera</i> A CHE COSA SERVONO LE EMOZIONI? LETTURE DARWINIANE A CONFRONTO	17
<i>Cristina Meini, Alfredo Paternoster</i> SENTIMENTI... CONFUSI: NATURA DELLE EMOZIONI E TEORIE DELLA COSCIENZA IN ANTONIO DAMASIO	33
<i>Massimo Marraffa</i> EMOZIONI, RAZIONALITÀ, DIFESE	51
<i>Mario De Caro, Andrea Lavazza</i> SENTIMENTI STRAWSONIANI: RESPONSABILITÀ, NATURALISMO E MORALE	67
<i>Fabrizio Desideri</i> EMOTICON. GRANA E FORMA DELLE EMOZIONI	89
<i>Roberta Lanfredini</i> LA STRUTTURA FENOMENOLOGICA DELL'EMOZIONE	109
<i>Vincenzo Costa</i> VERSO UNA FENOMENOLOGIA DELLE TONALITÀ EMOTIVE	129
<i>Tonino Griffero</i> L'AUTORITÀ (ATMOSFERICA) DI SENTIMENTI ED EMOZIONI: OBJEZIONI E REPLICHE	145
<i>Filippo Fimiani</i> IL PUBBLICO TRASFIGURATO. RETORICHE DELLE FORME DI VITA ORDINARIA	171

FILIPPO FIMIANI

IL PUBBLICO TRASFIGURATO. RETORICHE DELLE FORME DI VITA ORDINARIA

1. *Muro contro muro*

«L'arte pubblica è il pubblico trasfigurato: siamo noi, nel medium della trasformazione artistica» (Danto 1985, p. 150). Così Arthur Coleman Danto suggellò un dibattito che ha infuocato lungo gli anni Ottanta mezzi di comunicazione di massa e lavori scientifici di *scholars* di diverse discipline e istituzioni culturali nordamericane – storici e critici d'arte, architetti e storici dell'architettura, filosofi ed estetologi, amministratori, politici e politologi, sociologi dei processi culturali, e altri ancora. La frase compare, perentoria, in un articolo consacrato a un'opera commissionata dal Governo nel 1979 per il programma Arts-in-Architecture, realizzata nel 1981 e rimossa nel 1989, di Richard Serra, *Tilted arc*; l'articolo è contemporaneo a un altro intervento (Danto 1985a) in cui l'autorevole filosofo e critico di "The Nation" si schiera apertamente a favore del Memoriale per i veterani del Vietnam, progettato e realizzato da un allora sconosciuto e giovane architetto di origini asiatiche, Maya Lin, che era stato inaugurato a Washington nel novembre del 1982 (per una discussione, si veda Fimiani 2012, quinto capitolo). Anche il progetto della Lin fu subito al centro di accese polemiche, diventando un sintomo, insieme doloroso e critico, delle molteplici e contraddittorie, perfino incompatibili, prospettive in gioco nella scelta, nella costruzione, nella ricezione e nell'interpretazione di un monumento per un evento così drammatico e traumatico per la memoria collettiva, nazionale e sovra-nazionale. Danto ha fatto più volte riferimento alle due opere contrapponendole, mettendo per così dire il muro in Cor-ten, opaco e arrugginito, di Serra contro il muro in marmo nero, lucido e specchiante, della Lin, facendo del Memoriale l'autentico paradigma di un'idea di bellezza, finalmente rivalutata e ripensata vent'anni dopo la sua opera più importante (Danto 1981) e a cui darà una versione esaustiva nel 2003, in *Abuso della bellezza*.

È quasi superfluo segnalare che, nella definizione dell'arte pubblica appunto rappresentata in maniera esemplare e magistrale dal Memoriale, di

contro al modello negativo dall'opera anti-monumentale di Serra, ritorna con precisione proprio la categoria di «trasfigurazione»; è, questa, una categoria-chiave della filosofia dell'arte proposta da Danto, già presente *in nuce* nel primo, celeberrimo, articolo, sul «mondo dell'arte», del 1964, e poi, nella sua forma più completa e matura, nel libro del 1981. Leggiamo dunque quanto scrive in quell'occasione:

le più grandi metafore dell'arte sono quelle in cui lo spettatore s'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. (Danto 1981, pp. 210-211)

La citazione è tratta dall'ultimo capitolo, consacrato alle nozioni di stile e metafora. Qui Danto discute, è vero, dei personaggi di finzione, notoriamente letteraria e pittorica, ma allarga non per caso il suo ragionamento all'illusione artistica in generale e al funzionamento delle arti nel loro insieme. Anche nella definizione generale dell'arte pubblica che ho citato in apertura, ritroviamo quest'indifferenza al supporto, che certo ha a che fare con la costante polemica nei confronti delle letture formaliste o analitiche di una specificità (presunta, o superata) del medium – letture grosso modo riassumibili nell'anti-greenberghismo semiotico di Rosalind Krauss e, parzialmente, nella teoria generale e sistematica delle credenze di Kendall Walton. Quest'indifferenza alla singolarità materiale e formale del medium e al suo statuto di oggetto teorico è un partito preso assai caratteristico e ricorrente in Danto, che meriterebbe una riconsiderazione attenta, qui fuori luogo e fuori tema. Quello che mi preme mettere in risalto nel breve passaggio di *La trasfigurazione del banale* che, mi pare, anticipa alla lettera l'affermazione sull'arte pubblica, è, invece, innanzitutto la nozione di «illusione». Introdotta non senza ironia, non è da intendersi come rappresentazionale o iconica in senso ristretto, mimetico e figurativo, ma riguarda invece un'esperienza insieme più ampia e standard, insieme più generale e generica, per così dire trans- o intra-artistica, forse perfino non-artistica.

Quest'accezione allargata d'«illusione» – ciò che l'arte in generale e di norma realizzerebbe, rappresentandoci e parlandoci in altri termini, i più familiari e abituali o i più estrani e fantastici, di noi stessi –, ebbene non è già affare solo di sensi e percezioni, ma di credenze e pratiche

incorporate, di usi e interpretazioni. Dire che l'illusione dell'arte, inclusa e anzi specialmente quella pubblica, implica una certa maniera di essere a proposito di qualcosa per qualcuno, e di esserlo in maniera rilevante e significativa, così da permettergli di interpretare e riconfigurare altrimenti quello che crede e sente sia, sia stata e possa essere, la sua identità, presuppone insomma la possibilità di una indistinzione tra ciò che pertiene all'arte e ciò che riguarda la vita. È il cosiddetto argomento degli indiscernibili, che, mutuato da Leibniz e applicato da Danto alle *Brillo Box* di Wahrol, è, com'è noto, a più titoli strategico. Innanzitutto, consente di scardinare la gravidanza aspettuale e percettiva come elemento discriminante e sufficiente per distinguere e riconoscere ciò che è arte da ciò che non lo è, con la conseguente duplice messa in mora dell'autosufficienza dell'esperienza estetica e dell'autonomia specifica dell'opera d'arte, almeno così come sono esemplarmente e normativamente proposte dal soggettivismo pseudo-kantiano di Clement Greenberg.

Anche sotto questo aspetto, una buona cartina al tornasole è proprio l'interpretazione data da Danto di *Tilted arc* di Richard Serra, di cui riassumo gli elementi principali. Della rimozione del muro in acciaio Cort-en dalla Federal Plaza, nel cuore di New York, avvenuta dopo anni di durissimi scontri legali (Weyergraf-Serra, Buskirk 1991), Danto fu irremovibile sostenitore, e i suoi argomenti contestano apertamente una superficiale somiglianza di aspetto, forme e stile con l'opera di May Lin a Washington. Capitale è, appunto, ben distinguere tra arte e arte pubblica – e, ancora più sottilmente, arte pubblica memoriale o monumentale; su questo, però, sorvolo¹.

Il punto centrale è, mi pare, questo: in quanto opera d'arte, *Tilted arc* può legittimamente candidarsi a esser visto, toccato e apprezzato sensorialmente più o meno piacevolmente, a essere valutato più o meno positivamente, o no, e lo è in quanto scultura *site-specific*, compresa in base alle relazioni sensibili che lo spettatore in movimento può stabilire con dimensioni, scala, posizione e struttura in riferimento allo spazio e al sito, e così via. In altri termini, l'opera di Serra avrebbe potuto essere oggetto di un'esperienza focalizzata sulle sue qualità concrete visibili e manifeste, apprese attraverso una certa competenza percettiva, o perfino sulla sua natura testuale e notazionale, insomma sulle sue caratteristiche progettuali o simboliche, siano state esse leggibili o ipotizzabili, codificate o immaginabili. Tuttavia, in quanto opera d'arte pubblica, ha malamente fallito,

1 «Erigiamo monumenti per ricordare sempre, e costruiamo memoriali per non dimenticare mai», afferma Danto (1985a, p. 153), discussa in Fimiani (2010).

perché è *anti-environmental*, perché non si è relazionata davvero all'ambiente, non è riuscita a farlo non solo in negativo, contro di esso, ma in positivo, tenendo conto sul serio degli usi e degli stili di vita che in tale ambiente umano e storico si realizzavano quotidianamente. Il pubblico, per Danto, non è una «finzione», come Serra ha affermato in varie occasioni, e l'opera d'arte, come ha sostenuto Peter Eisenman (Serra 1994, p. 155) in una densa intervista con l'artista, non dice affatto come la si deve vedere secondo un'auto-referenzialità non-narrativa. Caratteristica, questa, tipica del Minimalismo, per cui *Tilted arc*, per dirla con Michael Fried, assorbirebbe lo spettatore, in fin dei conti impersonale e disinteressato, impegnato a relazionarsi colla sola specificità materica e formale dell'oggetto artistico e a interagire col solo spazio comportamentale che esso crea. Per Serra, d'altronde, il dettato minimalista e *site-specific* fa sì che la contestazione radicale della monumentalità in quanto tale, più precisamente il rifiuto di ogni «credenza nella nozione di monumento» (Serra 1980, p. 135), implichi innanzitutto una messa tra parentesi preliminare di ogni forma vivente della memoria, individuale e collettiva, di ogni *ethos* e *habitus* sensibile con le forme simboliche materiali in cui tale memoria viene realizzata e vissuta, concretizzata e condivisa, finalmente incorporata in pratiche comuni; ciò che la forma, semplice e auto-referenziale, di *Tilted arc* istituisce è una negazione di ogni funzione di riferimento, a maggior ragione rammemorativo, a qualcosa d'altro da sé.

Sembra che così si rischi un paradosso insieme logico e fenomenologico: essere solo a proposito di se stessa da parte dell'opera, affermare insomma un'intransitività semantica e un'opacità estetica, finirebbe per assolutizzare la percezione rendendola però allo stesso tempo incapace di accedere a quella che si potrebbe chiamare un colpo d'occhio perspicuo o d'insieme. Più banalmente, direi che con *Tilted arc*, lo spettatore è costretto a uno spiacevole esercizio di distinzione e autonomizzazione dalla sua vita percettiva ordinaria e standard, è quasi obbligato a doversi atteggiare in maniera innaturale e disagevole, a disinteressarsi a ogni uso e contesto d'uso, inclusa l'abitudine e la distrazione, a farsi attento al solo aspetto materiale di quanto ha sotto gli occhi e a portata di mano, col rischio di diventare cieco al significato di quello che ha davanti e cui passa tutti i giorni accanto. E vale giusto la pena di parafrasare il celebre esempio urbanistico anti-cartesiano fornito da Wittgenstein (1953, p. 17): non solo la pratica del linguaggio, ma anche quella della percezione – e, più in generale, della comprensione – è come una città composita, mai fatta una volta per tutte, ma in costante modificazione, e per molteplici motivi e cause, interne ed esterne, costituita da una moltitudine di elementi ibridi che non hanno ne-

cessariamente delle proprietà comuni, che possono e che, anzi, sono per lo più disparati, finanche eterogenei, e tuttavia correlati dalle tante regole tacitamente condivise e applicate, dalle innumerevoli routine di ciascuno, sono intrecciati tra loro coi molti fili delle abitudini dei sensi e degli stili d'uso, individuali e collettivi – e con quel filo rosso che, lo rilevava Ulrich, «personaggio diffuso», «uno dei tanti che camminano per la città», è la cifra dell'atteggiamento narrativo proprio della maggioranza degli uomini (cfr. Musil 1933, pp. 629-630; de Certeau 1980, p. 25).

Si può dubitare che i vincoli di tale istanza narrativa, forse trans-culturale e trans-storica, siano andati tutti persi al tramonto della metropoli moderna; certo è che *Tilted arc* è entrato nella cronaca e nella storia, anche legale, dell'arte e dello *junkspace* newyorchese, anche per la sua ambigua non- o anti-monumentalità. Come suggerisce Douglas Crimp intervistando l'artista quando evoca i lavori di Claes Oldenburg e Matta-Clark, l'opera di Serra finirebbe, infatti, quasi per monumentalizzare e assolutizzare la sua negatività, ed essere così, quasi adornianamente suo malgrado, ultimo ed estremo, o, meno drammaticamente, epigonale lascito delle Avanguardie e del Modernismo. All'opposto, per Maya Lin – non per caso accusata allo stesso tempo di derivare dal lessico formale del Minimalismo e di ammorbidirlo e snaturarlo, è capitale proprio la funzione rammemorativa: non solo il Memoriale deve essere a proposito di un evento storico determinato come la guerra in Vietnam, ma anche e soprattutto deve riferirsi, certo facendo i conti coi limiti e le scelte formali, materiali e simboliche, a significati universali come la morte, la perdita, il lutto (Finkelpearl 2001, p. 116).

2. *I'll be your mirror*

Nella contrapposizione tra il Memoriale e *Tilted arc* più volte ribadita da Danto, quello che mi pare essere in definitiva centrale, e fertile per un'ipotesi di lettura alternativa, è una certa contiguità, forse perfino un'indifferenza, tra le forme del mondo dell'arte e le forme di vita ordinarie. A partire ovviamente da Wittgenstein, Cometti (2011) ha recentemente scritto che, tutt'essendo per sua natura singolare,

una forma di vita [...] designa un insieme di pratiche diversificate, che danno alla vita comune dei caratteri propri, per così dire diffusi, esplicitamente o implicitamente presenti nelle credenze, la lingua, le istituzioni, nel senso antropologico del termine, nei modi di azione, nei valori, etc., in tutto ciò che dà a una cultura un volto familiare e i suoi tratti propri.

In questo senso, se si ricorre anche a Michel de Certeau (più che a Pierre Bourdieu) e se s'intende «pratiche» come «arti del fare» quotidiane, ovvero come una molteplicità e una moltitudine di esperienze e di usi, di condotte attenzionali, emozionali, cognitive e valoriali, di stili di vita ordinaria insomma, che realizzano molteplici mondi intermedi o scene – per dirla con Alfonso Iacono e Alfred Schutz, ma senza dimenticare Goffmann – tra il mondo dell'arte e il mondo che arte non è, allora credo si possa suggerire qualche elemento utile per riconsiderare un rapporto d'indiscernibilità tra arte e vita ordinaria (cfr. Formis 2010). Per avvicinarci a tale questione, buona occasione è una metafora e un fenomeno ottico, cui proprio Danto ricorre spesso per illustrare l'indiscernibilità: lo specchio e il rispecchiamento. Devo qui lasciar perdere che in questa metafora sia in gioco la nascita e lo statuto della riflessione, sebbene sarebbe assai interessante sondare i rapporti tra il pluralismo estetico promosso da Danto – contro un presunto «colonialismo estetico» inaugurato da Kant – e il postmodernismo di *Philosophy and the Mirror of Nature* di Rorty, e ancor più, appunto in nome di Kant, la decostruzione della riflessione messa a sistema da Derrida – verso il quale è nota la feroce polemica da parte di Danto – e poi contestualizzata da Gasché in *The Tain of the Mirror*. Non è qui il luogo per seguire tale metafora nelle sue trasformazioni e implicazioni, ma vale comunque la pena riportare le ultime due frasi di *La trasfigurazione del banale*, e una della recente monografia su Andy Warhol:

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, p. 254)

Warhol rappresentava il mondo in cui vivevano gli americani mettendogli di fronte uno specchio in cui guardarsi. (Danto 2009, p. 116; cfr. Snyder 2010)

La questione è ancora una volta l'*aboutness*, ciò a proposito di cui l'opera è, cosa significa e per chi – la domanda concerne insomma ancora e sempre quella «trasfigurazione» del pubblico che noi siamo, della gente comune, messa in scena dall'arte pubblica e popolare, *pop* in ogni senso, o, come sintomaticamente scrive Danto, immersa nel *Lebenswelt*, nel «mondo dell'esperienza ordinaria». La questione è sempre la «trasformazione metaforica» e l'«illusione normale» che l'arte per lo più realizza, che, però, sono messe in opera anche in pratiche valutative e abitudini collettive normali più che normate, in forme di vita culturali tacitamente costruite e

condivise, «diffuse» e «sentite» in un contesto ambientale ampio² – come il «sentimento» o «senso comune» per le regole di cui scrive Wittgenstein (1966, pp. 59 ss., 63).

La metafora del rispecchiamento compariva già in *Artworld*, che si apriva evocando Amleto e Socrate e definiva l'arte *mirror like*, come uno specchio che ci rivela a noi stessi (Danto 1964, p. 571). Il Memoriale per i veterani del Vietnam, le scatole Brillo, i barattoli Campbell, e altro ancora, «siamo noi» (Danto 2009, p. 36). In questo rispecchiamento identitario – e nel suo scarto da un'identificazione – consisterebbe, finalmente, l'utilità per la conoscenza e, più in generale, per la vita di quanto riconosciamo e chiamiamo arte. Lo specchio è troppo concettuale e oggetto teorico più che metafora naturale della *mimesis*, dato che illustra un'ipotesi d'indiscernibilità tra arte e vita che, a partire dal problema leibniziano, serve a Danto per negare che il rapporto di somiglianza e di differenza tra arte e non-arte, tra mondo dell'arte e mondo ordinario, possa essere solo aspettuale e percettiva. È decisivo che il rispecchiamento realizzato e mostrato dall'opera d'arte non solo e non tanto esemplifichi, che cioè non selezioni e intensifichi delle proprietà artistiche di un manufatto o di un atto costruito con lo scopo di attivare relazioni non pratiche e strumentali, ma che aggiunga qualcosa all'ordinario di cui è l'analogo intenzionale, egologico e auto-riflessivo, finzionale e illusorio, o, com'è tipicamente nel caso di un monumento e di un memoriale, sostitutivo e suppletivo. Quest'autenticazione e questa implementazione non concernono la comune regione di manifestazione sensibile tra arte e vita, ma le loro diverse province finite di significato, in cui ciascuna, l'arte e la vita, si distinguono per natura, ontologicamente, e non per funzione, pragmaticamente, e per aspetto, fenomenologicamente.

Il regime d'indiscernibilità, decisivo nell'estetica del significato di Danto, implica insomma una differenza alquanto rigida tra arte e vita – per esempio più intransigente di quella proposta, a partire dalla tradizione pragmatista di Dewey e da Bourdieu, da Richard Schusterman con la nozione di «campo», che prevede invece una ricca gamma di processi di «artializzazione», individuali e collettivi, e una differenziazione di gradi più che di natura. In Danto, tale diversità è finalizzata a evitare sia la loro identificazione, in cui si banalizza l'arte ed estetizza la vita, sia la loro distinzione proposizionale o contestuale. Tanto l'istituzionalizzazione dei

2 Così, lo abbiamo visto, Cometti, allargando un termine riferito invece a istituzioni e credenze del solo mondo dell'arte, pur se «gassose» o «relazionali», secondo Yves Michaud e Nicolas Bourriaud (cfr. Bourriaud 1998, 1999); si veda anche il progetto, dal 2011, di Franck Leibovici e i Laboratoires d'Aubervilliers: Leibovici 2012.

giochi linguistici come modello operativo per descrivere l'esperienza estetico-artistica (per esempio in Morris Weitz e George Dickie), quanto la contestualizzazione soggettivistica delle relazioni estetiche – che va di pari passo a una vaporizzazione sia degli schematismi percettivi e mentali dovuta allo «schematismo della produzione» (per esempio nell'industria culturale per Horkheimer e Adorno, ma anche per Yves Michaud), sia delle proprietà artistiche e delle identità numeriche o fisiche degli oggetti in un'indistinta aria di somiglianza (come ben sappiamo a partire dalla sintesi proposta da Genette) –, sono scavalcate da Danto in nome dell'ontologia. Per lui, non è né la funzione, né la manifestazione sensibile, ma la sostanza a essere diversa tra un fatto ordinario e un manufatto artistico, sebbene tale sostanza sia moderatamente ma decisamente storica. La logica formale leibniziana è insomma declinata in un'ontologia storica o, più precisamente, in un'ontologizzazione della storia sotto mentite spoglie.

La «differenza interna» monadologica è così messa in coppia con la «bellezza interna», che non per caso è hegelianamente opposta alla bellezza esterna naturale e alla bellezza libera kantiana – la quale, da parte sua, finisce per includere anche le forme intransitive e senza mondo, senza usi e senza significati, degli anti-monumenti di Richard Serra. La «bellezza interna» non è, infatti, il contenuto d'una credenza esplicitabile in un enunciato proposizionale; non è nemmeno un attributo, un dato o una qualità sensibile, oggetto di un apprezzamento estetico e di un giudizio di gusto in merito a un manufatto artistico, a maggior ragione senz'altri riferimenti se non a se stesso e alle proprie forme, autonome e autosufficienti, o che al massimo rimandano a una storia ristretta e regionale come la storia dell'arte. Finalmente, «bellezza interna» è il significato incarnato in un'opera d'arte, identificabile, predicabile e vivibile in quanto valore condiviso presso una comunità etica data, col suo orizzonte identitario di aspettative, credenze e condotte, di abiti e pratiche. Scrive Danto:

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. (Danto 2007, pp. 23-24)

Non per caso, a esemplificare questa idea di «bellezza interna» non sono primariamente delle entità autoteliche, senza funzioni pratiche e, in linea di principio, senza riferimenti concreti al mondo; entità siffatte sembrano essere quei prodotti umani riconducibili al dominio ristretto dell'artistico e del mondo dell'arte come dispositivo intenzionale e istituzionale specifico. Al contrario, le occasioni, i luoghi e gli eventi esemplificativi ed esemplari

della «bellezza interna» sono per lo più delle opere dell'uomo appartenenti alla sfera positiva ed effettuale, pratica e storicamente determinata, d'una forma di vita storica e della sua memoria culturale, esteriorizzata in supporti materiali duraturi e funzionali alla costituzione e alla trasmissione di valori fortemente identitari di una collettività³.

Danto, lo abbiamo già visto e ora ne comprendiamo meglio le ragioni, si riferisce spesso a delle opere monumentali, ovvero a delle forme tra le più storicizzate e familiari della vita quotidiana – fino a non esser più tematizzate da una fruizione distratta com'è quella giornaliera –, e tra le più universali – o, più moderatamente e storicamente, note e familiari – per iconografia, contenuti e impatto emotivo. Per rivenire all'esempio del Memoriale di Maya Lin, non è dunque casuale che Danto evochi elementi o aspetti noti, o che tali presumibilmente sono, alla maggioranza dei visitatori. A cosa serve, sul piano dell'argomentazione teorica, evocare alquanto sommariamente vaghe analogie, insieme tipologiche e funzionali, tra il Memoriale per i veterani e il *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria (1798-1805)* di Canova, o perfino San Pietro (Danto 2003, p. 117)? Non è tanto importante ricordare che vale qui un implicito rinvio alla finalità rammemorativa, all'*Ehrengedächtniß* dell'architettura, legittimata in fondo dalla sua adeguatezza materiale all'uso – come, per Kant (1790, p. 146), nel caso di un manufatto ordinario in principio non rubricabile nelle belle arti, per esempio un mobile –, ma piuttosto evidenziare una vicinanza davvero notevole, sebbene inconfessata, all'ermeneutica gadameriana, d'altronde a suo modo erede di Hegel. Soprattutto, è decisivo cogliere che, in tal modo, Danto fa una mossa assai sintomatica. Discretamente, ma non meno fermamente, egli storicizza anche le pratiche percettive e le abitudini estetiche ordinarie e standard in gioco nella fruizione del Memoriale.

Si faccia attenzione, però. Se qui «estetico» sembra avere un senso davvero allargato e indifferente a una distinzione rigida tra significato e ornamento, contenuto e forma, insomma – kantianamente – tra bellezza aderente e bellezza vaga, tuttavia non si tratta d'una relazione soggettivistica, o, peggio, relativistica. Voglio dire che, evocando degli esempi in linea di principio e per lo più noti, e dunque attinenti a una cultura di massa e plausibilmente integrati da conoscenze superficiali ed estensive, Danto riporta a un orizzonte sincronico e contemporaneo, finalmente familiare e ordinario, quella dimensione storica sempre implicita nella struttura giustificativa dell'enti-

3 Danto cita anche *Elegy to the Spanish Republic*, di Robert Motherwell, *Marat assassiné* di Jean-Louis David, e il General Grant National Memorial a New York: tutti esempi a proposito di un significato politico e storico.

mema. D'altronde, lo ricordo di passaggio, è proprio tale struttura retorica a regolare la maniera in cui un'opera agisce sensibilmente, emotivamente e intellettualmente su un pubblico, rendendogli così accessibile il significato profondo e, finalmente, consentendogli di riconoscerli se stesso.

Certo, proprio discutendo della struttura retorica delle opere d'arte, in *La trasfigurazione del banale*, Danto aveva dovuto ammettere che le competenze standard del senso comune possono essere incapaci e inadatte per comprendere, e perfino per sentire, la potenza della metafora implicata e interna all'opera d'arte. In tal senso, potrebbero essere intese anche le aspre polemiche sul Memoriale. Si potrebbe cioè sostenere, come anche Danto sembra fare, che le incomprensioni e le resistenze nei confronti delle forme ben poco monumentali del Muro della Lin siano dovute più a ideologie politiche delle classi dirigenti che a una presunta arretratezza culturale della gente comune o all'ignoranza del pubblico della storia degli stili architettonici e artistici dopo gli anni Sessanta. Un tale argomento, di ascendenze insieme pragmatiste e storiciste, rivaluta il senso comune e vede nell'enorme popolarità del Memoriale l'inveramento e il completamento di quel «sillogismo patetico» che ogni opera incarna e indirizza al pubblico, quasi il compimento d'un *Aufhebung politically correct* nei rituali identitari collettivi e nelle emozioni e nei sentimenti che li nutrono e vivificano.

In ogni caso, è pur sempre possibile se non plausibile che la «dotazione culturale ordinaria» possa essere insufficiente per comprendere e sentire il significato incarnato di un'opera particolarmente ostica o poco familiare (Danto 1981, p. 212). Qui il tono e l'argomento del filosofo entusiasta delle *Brillo box* sembra essere davvero molto simile a quello che si trova nell'iconologia di Panofsky e nell'ermeneutica di Gadamer; in fondo, fatte salve tutte le differenze di oggetti e strumenti, li accomuna una medesima vocazione umanistica. Anche per Danto, infatti, una carenza della comprensione per così dire pubblica può esser causata da molti elementi, storici, sociali, politici, economici etc., e tanto la storia dell'arte, quanto quella della letteratura, dovrebbero prefiggersi di restituire le «informazioni necessarie per rispondere alla potenza dell'opera» – che deve essere *sentita*, e, come il già ricordato *feeling for the rules* per Wittgenstein (1966, p. 63), sentita in maniera durevole e consapevole, non istantaneo e passivamente irriflesso, come d'altronde segna la distinzione tra *emotions* e *bare feelings*, e come già dicevano la retorica e l'estetica classica, per esempio Longino e Lessing.

Lo storico, il critico, e il filosofo, dovrebbero dunque «resuscitare» le metafore morte, o che sembrano tali, per così dire più in letargo che in potenza, nelle opere. Non si tratta di rendere disponibile al pubblico uno o molteplici co-testi virtualmente co-esistenti accanto alle metafore presenti e innanzi-

tutto emozionalmente sentite, ma, direi più modestamente, di «riattivare» le routine estetiche adeguate al funzionamento di tali metafore, le quali – ecco il punto che vorrei invece sottolineare senza ricorrere a un’ipotesi formalista – sono pur sempre in atto, virtualmente e parzialmente recuperabili, anche negli «oggetti estetici», e non solo nelle opere d’arte⁴. Se, malgrado tutto, non si può ancora oggi non sperare che sia possibile restituire o riavviare l’esperienza e la comprensione estetica non solo delle opere d’arte decadute dall’orizzonte di attese e di precomprensioni della coscienza estetica *strictu sensu*, si può però essere sospettosi sul ruolo di tale aspettativa nella teoria dell’arte di Danto; sospetto dovuto, com’è noto, alla ripresa del paradigma teleologico e del tema della «morte dell’arte», già hegeliano e forse ormai troppo abusato per descrivere criticamente l’arte contemporanea⁵. Ma, soprattutto, ci si deve interrogare su quanto tale fiducia ermeneutica sia determinata da una filosofia della storia e quanto questa a sua volta determini il regime etico (nel senso hegeliano ripreso da Rancière 2004, pp. 39-42) dell’esperienza estetica di un’arte pubblica e, dunque, politica.

Anche per questo il Vietnam Veterans Memorial, la cui intelligibilità è comunque resa possibile a partire da condizioni storiche ed effettuali, è un buon banco di prova, giacché la «bellezza interna» del Muro, scrive infatti Danto, non è solo quasi istantaneamente e soggettivisticamente «sentita», ma collettivamente e storicamente «compresa con un riferimento al “pensiero” [perché] parte del significato dell’opera» (Danto 2003, p. 120). La popolarità del Memoriale costruito da May Lin sarebbe insieme verifica e attestazione di tale rispecchiamento – nelle cui apparenze e illusioni ottiche, come in un fotomontaggio naturale, l’identità collettiva del «noi» rischia però sempre una defigurazione, di confondersi in una rassomiglianza spettrale e perdersi come in una folla anonima di comparse⁶.

Certo, normalmente, e salvo particolari situazioni, non si può non esser commossi visitando un cimitero e un monumento per i caduti in guerra – giacché «ci sono cose che sappiamo di dover sentire, data una certa caratterizzazione della condizione in cui ci troviamo» (Danto 1981, p. 206) –. E tale quasi immediatezza del *feeling* – qui inteso come classe di sentimenti estetici e morali, gravidi di riflessione e paticità, ma non disinteressati e

4 Mi riferisco alla nozione di «implementazione», specie in *Art in Action* (1992); cfr. Cometti (2000, pp. 237-243; 2011, p. 39).

5 Si pensi al paradigma del rinascimento vasariano (e hegeliano), discusso da Didi-Huberman (1990, pp. 55-64).

6 Sullo «specchio oscuro» del Memoriale, come lo definisce lo stesso Danto, rimando ancora a Fimiani (2012, pp. 122-126). Per una riflessione su *figure / figurants*, si vedano Xavier Vert (2009) e Didi-Huberman (2012).

non riferiti percettivamente all'artisticità dell'oggetto in quanto tale – non è riconducibile a un relativismo o a un automatismo, né psicologico, né contestuale. Da una parte, il relativismo psicologico identificherebbe le risposte emotive, più o meno irriflesse, a tale arte radicata nelle forme di vita sociali e culturali a partire da una dimensione interna, privata, insomma dall'interiorità di una vita mentale proiettata sull'oggetto o l'ambiente circostante; dall'altra parte, il relativismo contestuale distinguerebbe queste risposte grazie a elementi esterni, ambientali e pubblici, insomma grazie all'esteriorità della vita sociale e culturale, istituzionale ma non meno intenzionale, che istruirebbe e schematizzerebbe le tonalità emotive e le condotte ben poco estetiche dei fruitori. La quasi immediatezza del sentire presso il monumento funebre, per sua natura materiale e perché destinato a un uso intersoggettivo (già lo notava Kant [1790], evocando precisamente edifici pubblici, memoriali e cenotafi), afferma insomma una continuità pragmatica tra mondo dell'arte e mondo della vita ordinaria, tra la produzione artistico-monumentale e la sfera, non estetica ma morale e, appunto, pratica, delle percezioni, dei sentimenti e delle emozioni.

Mi sembra che tale continuità non è solo riconducibile al riferimento e alla significazione che l'opera realizzerebbe. La continuità tra arte e vita non è dovuta solo al fatto che il significato ultimo e la bellezza morale dell'opera monumentale concernerebbero non solo il popolo nord-americano e le sue vittime di guerra, ma tutti noi esseri umani, che sarebbe a proposito di noi stessi, che ci riguarderebbe genericamente e universalmente nella nostra umanità. Se le cose stessero solo così, se, cioè, il Memoriale fosse solo come uno specchio deformante, per così dire capace di universalizzare il sentire, il credere e l'essere di una data forma di vita storica, di trasfigurare il suo pubblico nell'umanità in generale, questo sarebbe possibile perché sarebbe esemplarmente una struttura intenzionale: solo perché costruita retoricamente in un certo modo per essere metaforicamente a proposito di qualcosa, ed esserlo in maniera appropriata ed efficace per qualcuno in un certo momento e in una certa situazione, quest'opera d'arte pubblica attiverebbe e prescriverebbe condotte sensoriali, emotive e cognitive adeguate, cioè, in ultima istanza, tanto universali, quanto normate.

Credo invece che proprio l'esempio del Memoriale di Washington per i caduti del Vietnam ci permetta di riflettere diversamente sul rapporto tra forme di vita ed emozioni. Questa volta alla luce di un principio d'indiscernibilità, che, però, non sia già implicitamente e teleologicamente votato a privilegiare l'opera d'arte, neppure pubblica, non perché apprezzabile per delle qualità estetiche intrinseche o sopravvenienti, istituite dal mondo dell'arte, ma, più profondamente, perché medium capace di «trasfigurare»

e dunque significare il mondo della vita ordinaria e le esperienze dell'*ordinary people*.

È d'altronde evidente che se per esempio due oggetti o due gesti non possono essere indiscernibili che a condizione di condividere lo stesso dominio di esistenza e la stessa regione di manifestazione, insomma lo stesso aspetto, questa eventualità non deve essere necessariamente eccezionale; anzi, può essere ed è la normalità in un mondo intermedio tra mondo dell'arte e mondo della vita ordinaria. Tale mondo intermedio è il mondo estetico in senso largo, il campo o l'ambiente esperienziale di percezioni e sentimenti, di emozioni e attenzioni, di attitudini e comportamenti, di pratiche dei sensi e del senso, indifferentemente riferiti a contesti riconosciuti come artistici o come ordinari. Mondo estetico è, così intesa, la scena in cui si realizzano stili di vita sensibile che sono, quanto a loro, non speciali e non circoscritti all'artistico, pur essendo artificiali e storici, acquisiti e sedimentati, fino a cristallizzarsi in quanto *habitus* di un mondo sociale rappresentato, ma non per questo non meno criticamente disarticolabili e nuovamente fluidificabili e trasformabili da parte di possibili condotte estetiche alternative.

3. *Implicature, convenzioni, invenzioni*

È pur vero che il principio d'indiscernibilità, e più precisamente d'ind decidibilità, che propongo a partire dall'evidenza fenomenologica e pragmatica della continuità tra mondo dell'arte e mondo della vita ordinaria e di una non-coincidenza tra estetico ed artistico, ha una sua importante premessa nella retorica. È una sola e medesima «struttura giustificativa» a essere all'opera nelle emozioni e nelle condotte attivate non solo dalle opere d'arte *strictu sensu*, ma nelle più varie esperienze e pratiche ordinarie. Su questo punto è lo stesso Danto a insistere. A patto, però, di ben intendere che si tratta d'una retorica allargata e generalizzata, d'una retorica costitutiva ai fenomeni sensibili e alle specificità qualitative delle apparenze, inesistenti al di fuori del percepire e del sentire. Soprattutto, a patto di ben vedere che tale retorica è svincolata da un polo egologico intenzionale e che, al contrario, è incarnata espressivamente in cose sub-umane, in quelle quasi-cose e quasi-persone che sono – come ci hanno mostrato le proposte esternaliste di Tonino Griffero e Nathalie Heinich⁷, fenomenologica l'una,

7 Penso alla rilettura dell'*Agency* a partire da Gell, in Heinich (1993, pp. 25-55). Cfr. anche Heinich (2012).

sociologica l'altra –, le atmosfere di un posto qualsiasi, date alcune condizioni. Scrive dunque Danto:

come le credenze e le azioni [rispettivamente oggetti dei sillogismi teorici e pratici], anche le emozioni 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 di 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. (Danto 1981, p. 206)

«Ci sono cose che sappiamo di dover sentire»: e questo non solo a teatro o al cinema, al museo o passando distratti accanto a un'installazione o una performance di arte pubblica o di azione pubblicitaria, al cimitero o al Luna Park, in ospedale o al supermercato, o in un'aula universitaria o parlamentare, ma in qualunque occasione della vita ordinaria, per quanto deboli siano i suoi vincoli percettivi, labili le sue cornici pragmatiche e simboliche, instabili o latenti le sue pregnanze aspettuali, e, finalmente, congetturali, irrilevanti o inesistenti le sue istanze di produzione intenzionale. A partire da una comune struttura retorica così intesa, si può allora avanzare l'ipotesi cui accennavo di un'indecidibilità tra mondo dell'arte e mondo ordinario, forse – ma questo aspetto lo tralascio qui – anche di una diffusività espressiva tra forme di vita e mondi o inter-mondi estetici.

Si noterà, nel passo che ho appena citato, tratto da *La trasfigurazione del banale*, la funzione del «per lo più» (Aristotele, *Rhet.*, 1402b, 1357a, e *An. Pr. II*, 27), desunta dalle analisi aristoteliche del già evocato entimema: condizione necessaria ma non sufficiente e premessa verosimile e probabile, ma non naturalmente necessaria, d'un credere, d'un fare e d'un sentire, designa una conoscenza tacita condivisa in una data comunità in un dato momento storico⁸. L'entimema patetico, sempre corporalmente incarnato, è preso dunque a modello del funzionamento e dell'efficacia dell'esperienza estetica in generale, e proprio perché si basa sull'uso comune d'implicature e pre-comprensioni, che trascendono però – con buona pace d'una ecologia della comunicazione, per esempio alla Grice – sia una dimensione proposizionale del sapere, sia una dimensione contestuale o, all'inverso, soggettivistica del sentire e del fare. Finalmente, è la partecipazione a una forma

8 E tuttavia si potrebbe costatare l'efficacia di luoghi comuni patetici e riprendere un'idea di universali affettivi costanti in diverse forme di vita, non solo trans-culturali e trans-storici, ma, secondo l'attuale dibattito promosso dalle scienze cognitive, perfino trans-specifici.

di vita estetica storicamente determinata – ma il gradiente storico è variabile e posizionale, può anzi essere fenomenologicamente sospeso – e a uno sfondo pre-predicativo, non tematizzato, familiare e ordinario, di credenze vissute, di procedure e di forme comuni del sentire, a istruire l'evidenza stessa del significato della bellezza e la bellezza del significato. Ora, tale esibizione, retoricamente costruita, realizza un regime non tanto e non solo d'indiscernibilità aspettuale, ma d'indistinzione o perfino di ambiguità (cfr. Foss 1986, p. 229 ss.) fruitiva tra arte e non-arte, tra orizzonti istituzionali e discorsivi di aspettative di senso e orientamenti quotidiani e atteggiamenti ordinari dei sensi, tra autonomia ed eteronomia dell'artistico e dell'esperienza estetica, insomma tra mondo dell'arte e mondo della vita ordinaria. E qui, lo si noti, «mondo dell'arte» sembra poter esser assunto meno nel senso d'una rigida teoria istituzionale o d'una filosofia regionale del linguaggio ordinario, che d'una fenomenologia trans-artistica, per esempio come quella proposta da Dufrenne; «mondo dell'arte» sembra dunque poter essere inteso come un mondo sempre diverso, creato dalla coappartenenza dinamica tra l'intersoggettività dei fruitori e l'individualità dell'opera, come un mondo strutturalmente aperto aldilà della coscienza estetica e dei suoi processi identitari pubblici, verso un completamento ideale.

Ribadirlo – senza generalizzare la singolarità del Memoriale, i cui molteplici fattori qui non posso analizzare – ci permette di evitare il duplice rischio di un facile contestualismo, più o meno moderatamente storicista, da una parte, e di una più subdola risemantizzazione dell'ordinario da parte dell'artistico, dall'altra. Se si può descrivere e capire come funziona un'opera d'arte indiscernibile da un oggetto o da un gesto e un fatto ordinario, e se si ammette che tale interpretazione è parte integrante sia del giusto riconoscimento dell'identità sostanziale dell'opera, sia della struttura giustificativa che vincola in maniera efficace l'intenzione artistica alla sua capacità di far riferimento a un significato in cui ne va della forma di vita (storica) in cui vive lo spettatore, bisogna tuttavia ricordare, di tale teoria, una premessa giusta e denunciarne una fallace.

La premessa giusta consiste nel fatto che è la struttura retorica dell'entimema a istruire una potenzialità d'indeterminazione estetica, grazie alla quale una forma di vita ordinaria può resistere a ogni forma di trasfigurazione nell'artistico, compresa l'estetizzazione, o, all'opposto, la stilizzazione (nel senso per esempio di Foucault). D'altronde, la struttura retorica dell'entimema non riguarda solo l'artisticità di un manufatto o di un evento artistico. Si può certo spiegare come funziona un'opera d'arte per esser singolarmente tale, si può analizzare la tecnica retorica per cui si riferisce metaforicamente a qualcosa d'altro, ma resta sotto gli occhi di tutti – ed è fatto

estetico, insieme inemendabile e normale – che non solo un'opera d'arte ma anche un qualsiasi oggetto o evento ordinario colpisce, piace, convince, emoziona, fa pensare o fare, oppure no – che qualsiasi cosa può insomma fungere da occasione e veicolo di trasformazione e di conoscenza. La struttura retorica dell'entimema che regola ogni relazione artistica o estetica, speciale o ordinaria, in ogni caso sensibile e incarnata, non è dunque solo giustificativa nel senso contestuale e storico, o proposizionale: essa è aperta al possibile e all'imprevedibile, un po' come nella dinamica perlocutoria degli atti performativi, ricordata altrove da Danto (1985, p. 90).

La premessa fallace, che invece declassa strumentalmente la relazione d'indiscernibilità tra esperienza artistica ed esperienza ordinaria, è questa: porre la struttura intenzionale della rappresentazione, l'esser-a-proposito di qualcosa, come proprietà costitutiva dell'opera d'arte e della sua identità ontologica (numerica o specifica), significa non solo porla insieme come surrettiziamente ipostatizzata e intuibile dall'interpretazione (Danto ontologizza Goodman), ma anche distinguerla in opposizione gerarchica all'intera classe degli eventi e degli oggetti delle forme di vita ordinaria. Forme di vita che sono presupposte come ontologicamente uniformi e indifferenziate, senza salienze percettive ed emergenze emozionali e cognitive, al più marcate solo da segnali pratici e strumentali, o informativi.

Tale indeterminazione è invece specifica e irriducibile, dato che è solo per convenzione, ce lo ricorda Wittgenstein, che si considera e ci si comporta come se il mondo quotidiano andasse da sé. Prenderne atto non significa necessariamente evidenziare, come fa scetticamente Stanley Cavell, il lato inquietante, *uncanny*, del familiare. In una prospettiva di un'estetica e d'una retorica dell'ordinario, si può invece portare innanzitutto alla luce rapporti tra le cose, gli eventi e le persone, che esistono in modo latente e laterale nelle forme di vita che pratichiamo e apprendiamo mai una volta per tutte, e di tematizzarli poi come realizzazione, di volta in volta singolare, e come attualizzazione, di volta in volta differente, delle identità che abitano e costituiscono con noi il mondo. L'indeterminazione specifica dell'ordinario consiste, in definitiva, nella potenzialità, di volta in volta incarnata nelle esperienze le meno eclatanti e nelle forme di vita le meno eccezionali, di smarcamento estetici – cioè sensibili – da una conformità passiva e da una corrispondenza inerte a quanto si crede di sapere di dover sentire, credere, fare ed essere, in una comunità etica data, positiva ed effettuale. Esteticamente, sensibilmente, possiamo sempre differenziarci dalle forme di consenso in cui si sclerotizzano le forme di vita in cui diventiamo chi siamo, e possiamo ancora riattivarne altre possibilità di sensatezza e altre maniere alternative di mettere in forma l'esistere in comune (cfr. Fimiani 2011).

Bibliografia

- Bourriaud, N., 1998: *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon.
- Bourriaud, N., 1999: *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Editions Denoël, Paris.
- de Certeau, M., 1980: *L'invention du Quotidien*; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- Cometti, J.-P., 2000: *Activating Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 58, n. 3, pp. 237-243.
- Cometti, J.-P., 2011: *Formes de vie*, "Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers", http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/jdl_mai-août_2011_web.pdf.
- Danto, A.C., 1964: *Artworld*, "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19, pp. 571-584.
- Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace*; trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Danto, A.C., 1985: *Tilted arc and public art*, "The Nation", 22 giugno; poi in Id., *The State of the Art*, Prentice Hall Press, New York 1987, pp. 90-94; poi in G. Horowitz, T. Huhn (eds.), *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Routledge, London 1998, pp. 157-151.
- Danto, A.C., 1985a: *The Vietnam Veterans Memorial*, "The Nation", 31 agosto 1985; poi in Id., *The State of the Art*, Prentice Hall Press, New York 1987, pp. 112-117.
- Danto, A.C., 2003: *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*; trad. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, postmedia, Milano 2008.
- Danto, A.C., 2007: *Embodied Meanings as Aesthetical Ideas*; trad. it. *Significati incorporati come idee estetiche*, in T. Andina, A. Lancieri (a cura di), *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, "Rivista di Estetica", n.s., 35, vol. 2, no. 47, pp. 23-24.
- Danto, A.C., 2009: *Andy Warhol*; trad. it. *Andy Warhol*, Einaudi, Torino 2010.
- Didi-Huberman, G., 1990: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- Didi-Huberman, G., 2012: *Peuples exposés, peuples figurants*, Minuit, Paris.
- Fimiani, F., 2010: *Dal mondo dell'arte al regno delle ombre (e ritorno). Arthur Danto, Maya Lin e la bellezza interna*, "Aisthesis", vol. 3, n. 2, pp. 253-280.
- Fimiani, F., 2011: *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, pp.115-152.
- Fimiani, F., 2012: *Fantasmii dell'arte. Sei storie con spettatore*, Liguori, Napoli.
- Finkelpearl, T., 2001: *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Formis, B., 2010: *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris.
- Foss, S., 1986: *Ambiguity as Persuasion: The Vietnam Veterans Memorial*, "Communication Quarterly", vol. 34, n. 3, pp. 326-340.
- Heinich, N., 1993: *Les objets-personnes: Fétiches, reliques et oeuvre d'art*, "Sociologie de l'art", n. 6, pp. 25-55.

- Heinich, N., 2011: *Dialogue posthume avec Alfred Gell*, "Aisthesis", vol. 5, n.1, pp. 183-194.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilkraft*; trad. it. *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1972, rist. BUL 1982.
- Leibovici, F., 2012: *Formes de vie. Une écologie des pratiques artistiques*, Questions théoriques, Paris.
- Musil, R., 1933: *Der Mann ohne Eigenschaften*; trad. it. di A. Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972.
- Rancière, J., 2004: *Malaise dans l'esthétique*; trad. it. *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009.
- Serra, R., 1980: *Richard Serra's Urban Sculpture. Interview by Douglas Crimp*, in Id., *Writings/Interviews*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 125-139.
- Serra, R., 1983: *An Interview by Peter Eisenman*, in Id., *Writings/Interviews*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 141-155.
- Snyder, S., 2010: *Arthur Danto's Andy Warhol: the Embodiment of Theory in Art and the Pragmatic Turn*, "Leitmotif", n.s., n. 0, pp. 135-151.
- Vert, X. (ed.), 2009: "De(s)générations", n. 9.
- Weyergraf-Serra, C., Buskirk, M. (ed.), 1991: *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Wittgenstein, L., 1953: *Philosophical Investigations*; trad. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1974.
- Wittgenstein, L., 1966: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*; trad. it. a cura di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano 1968.