

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Realismo in ontologia, idealismo in arte. Una tensione mortale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/120464> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Realismo in ontologia, idealismo in arte. Una tensione mortale

TIZIANA ANDINA

Università degli Studi di Torino
tiziana.andina@unito.it

Invited Article

Keywords: Danto, Ontologia
dell'arte, Filosofia
dell'arte, Realismo,
Percezione

Pages: 29 – 45

Abstract

The aim of this paper is to discuss the theoretical structure of the philosophy of art sketched by Arthur Danto and it suggests a possible reconsideration of his theory involving the role of the aesthetics in the philosophy of art. The aesthetics – this is the main thesis of the paper – may usefully integrate the researches in the philosophy of art, also in the Dantian's theory, through the study of the structure of the human perception, which is a fundamental part of the human cognition, as well as of the main features of the aesthetics proprieties of the works of art.

1. Materia e spirito

Si può pensare che il mondo presenti dei vincoli inaggrabili e, insieme, che per comprendere a pieno un oggetto d'arte non siano sufficienti considerazioni sulla natura fisica di quell'oggetto – per esempio, sulle sue proprietà estetiche – ma che siano assolutamente indispensabili nozioni che attengono a una sfera diversa, quella dello spirito?

Credo di sì, nel senso che la posizione di Arthur Coleman Danto è forse quella che oggi meglio esprime la meticolosa ricerca di equilibrio tra l'affermazione di un deciso realismo ontologico e il riconoscimento che tale realismo non può limitare la sfera dell'espressività e della semantica del mondo dell'arte. Per la verità, nell'economia complessiva del suo discorso¹, Danto ha certamente privilegiato il secondo corno della questione – e cioè la sua volontà di sostenere una concezione anti-riduzionistica dell'arte – e tuttavia non possiamo in alcun modo sollevare dubbi sul realismo che esprime la sua scelta di fondo in ontologia (A.C. Danto, 1989: pp. 90 e ss.).

I motivi per cui si è sempre preoccupato di affermare l'irriducibilità dell'arte all'estetica – e, nello specifico, a una qualche teoria della percezione – sono in fondo nettamente riconducibili al suo contesto filosofico di provenienza: per un filosofo analitico, che incomincia a lavorare negli anni Sessanta del secolo scorso, il realismo costituiva certamente una opzione praticabile, mentre era decisamente più azzardato dichiarare, in tutta scioltezza come fa Danto, che l'arte poteva porre importanti problemi anche alla metafisica o che, all'inverso, era possibile utilizzare la metafisica per fornire delle buone risposte nell'ambito della filosofia dell'arte. A dirla tutta, per un filosofo analitico che inizia la sua attività accademica in quegli anni era già abbastanza particolare decidere di non occuparsi di logica, di filosofia della scienza o di filosofia del linguaggio, le uniche discipline che conservavano un valore immutato per la tradizione analitica.

In questo contesto, in cui si trovava a dover giustificare le due scelte, entrambe eccentriche, che aveva compiuto – occuparsi di arte e per giunta da una prospettiva non riduzionistica – è ovvio che Danto si è soprattutto preoccupato di chiarire, ogniqualvolta ne ha avuto la possibilità, l'idea che la sua filosofia dell'arte, ma più in generale ogni buona teoria filosofica dell'arte, non poteva giocarsi su di un piano riduzionistico, né dal lato delle proprietà estetiche degli oggetti, né dal lato della percezione del soggetto. In mezzo ai tanti tentativi di

¹ Da quando ha cominciato a occuparsi d'arte in modo sistematico, prima da giovane studente della Columbia University, poi da filosofo analitico appassionato allo stesso tempo di metafisica e di arte, Danto non ha più abbandonato questi interessi di ricerca. Perciò dal 1964 – anno in cui pubblica il notissimo *The Artworld* sul "Journal of Philosophy" – a oggi, la riflessione di Danto su queste questioni è stata continua e assidua. Tuttavia in uno dei suoi lavori più recenti – *The Abuse of Beauty* – è lo stesso filosofo americano che ci indica le linee interpretative fondamentali a cui ricorrere per intendere correttamente il senso del suo lavoro. Sono le tappe di una trilogia: *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981, in cui Danto fornisce il quadro ontologico di riferimento della sua filosofia dell'arte; *After the End of Art*, 1997, che è pensato per essere una storia filosofica dell'arte e, appunto a chiudere la trilogia, *The Abuse of Beauty*, 2003, il testo che sviluppa in senso sistematico le tre *Carus Lectures* tenute da Danto nel 2001, davanti all'American Philosophical Association e dedicato a una proprietà estetica, una delle tante – è vero – e tuttavia la sola di cui si possa dire che è anche un valore, insieme alla verità e al bene. *La bellezza*.

ridurre la mente al cervello e lo spirituale al fisico, Danto ha sempre risposto opponendosi con decisione e considerando il mondo dell'arte come una dimensione che per nessuna ragione può essere spiegata in base alla componente fisica degli oggetti e percettiva dei soggetti. Quindi, dal suo punto di vista, in un senso è necessario riconoscere l'autonomia della filosofia dell'arte rispetto al lavoro fatto dalle scienze cognitive e, comunque, rispetto alla tradizione che identifica l'estetica con l'*aisthesis* e questa con la filosofia dell'arte; in un altro senso è parimenti necessario – cosa che ci è indicata da tutta l'arte post-espressionista – riconoscere che, spesso, non basta guardare con attenzione alle proprietà fisiche di un dipinto per capirlo, o per capirlo meglio.

Sarebbe davvero troppo poco ridurre la ricerca filosofica a questi due piani, soprattutto in considerazione del fatto che, in taluni casi, non solo non siamo in grado di distinguere un oggetto ordinario da un oggetto d'arte in tutto e per tutto uguale alla sua controparte comune, ma che anche in riferimento all'arte astratta spesso permangono delle difficoltà evidenti.

La scommessa di Danto è grosso modo questa: provate a spiegare i significati racchiusi in un Mondrian utilizzando soltanto una indagine spettrometrica della tela o, a un livello più sofisticato, chiamando in causa una qualche teoria della percezione o riferendovi al funzionamento di qualche area particolare del vostro cervello. Vi accorgete piuttosto velocemente che, così facendo, non vi torneranno i conti. Dovrete cioè ammettere di non riuscire a spiegare *perché* due scatole Brillo tutto sommato identiche trovano ospitalità in luoghi così diversi (per esempio, in un supermercato e in un museo); così come dovrete ammettere – con il Danto protagonista del suo stesso racconto in *The Transfiguration of the Commonplace* (A.C. Danto, 1981: pp. 1 e ss.) – di non sapere rispondere alla domanda del signor J, l'artista che un po' provocatoriamente sfida Danto a spiegargli *perché*, stanti i parametri di giudizio su cui si basa l'arte moderna, egli stesso non dovrebbe poter decidere della qualità della sua arte. Nelle prime pagine di *The Transfiguration* il filosofo americano espone accuratamente un curioso catalogo in cui i casi strani fanno davvero concorrenza alle scatole Brillo. Danto ci dice di immaginare una serie di quadrati su sfondo rosso, tutti uguali e indistinguibili dal punto di vista percettivo, in pratica, degli indiscernibili. Intanto, il quadrato rosso che tanto è piaciuto a Søren Kierkegaard e che, nella sua lettura, avrebbe significato così bene tutta quanta la sua vita. In quel quadrato che porta la curiosa didascalia dell'artista², Kierkegaard coglie tutti i significati del mondo o, almeno, del suo mondo: il senso della sua esperienza religiosa, la fine del rapporto con Regina Olsen, i travagli della sua anima. Tutto lì, in quel quadrato rosso e il bello è che sempre nel medesimo quadrato l'artista che l'ha dipinto ha certamente visto delle cose diverse da quelle che poteva aver visto Kierkegaard o che potrebbe vedere chiunque di noi decida di osservarlo. Dunque, Danto apre il suo catalogo chiedendoci di immaginare una tela nemmeno troppo eccentrica per quelli che sono gli standard dell'arte contemporanea: un quadrato rosso che raffigurerebbe, stando all'artista, la fuga degli Ebrei dall'Egitto. Il filosofo americano poi affianca la stessa tela – vale a dire un quadro con le stesse,

² “Il popolo ebraico ha già attraversato e gli Egiziani sono stati sommersi”.

identiche caratteristiche fisiche – alla prima tela, il quadro tanto amato da Kierkegaard. Ma l’inventario di Danto non si ferma qui (A.C. Danto, 1981: pp. 1-2.).

Preso dal gioco, il filosofo americano non si limita alle prime due tele e suppone che la sua collezione si arricchisca di altri quadrati rossi: una veduta di Mosca, un esempio di arte geometrica, poi “Nirvana” un’opera di soggetto metafisico e ancora “Red Table Cloth”, dipinto da un discepolo di Matisse... Come si vede, Danto costruisce con molta cura il suo catalogo: fenomenologicamente parlando tutti i lavori sono identici, assolutamente identici, indiscernibili. A guardarli con tutta l’attenzione del mondo non scorgeremmo differenze ed è difficile pensare che il “semplice vedere”, pure con la migliore educazione artistica di cui possiamo pensare di disporre, ci permetta di aggiungere qualcosa.

Notiamo intanto un punto: in *The Transfiguration* Danto sottolinea come il problema posto dall’arte astratta e dalle scatole Brillo sia prima di tutto un problema di ordine ontologico. Se un tal signor J volesse aggiungere un nuovo quadrato rosso alla collezione di Danto, un quadrato dipinto da lui stesso con le stesse esatte caratteristiche fisiche di tutti gli altri e sempre J decidesse che *quel* quadrato è un capolavoro alla stregua di tutti gli altri, il povero Danto non avrebbe argomenti da opporgli per escludere il lavoro dalla sua collezione. In altre parole, la conclusione a cui arriva il filosofo americano è che allo stato – e cioè nel momento storico in cui noi e lui lavoriamo – non possiamo utilizzare nessuna teoria per distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è. O, meglio, tutte le passate definizioni (A.C. Danto, 1981: pp. 7-32.) si sono dimostrate insufficienti, oppure inefficaci alla prova dei fatti.

Le scatole Brillo, se possibile, costituiscono un esempio ancora più intrigante: non solo qualsiasi teorico dell’arte o qualsiasi filosofo è imbarazzato di fronte alla richiesta di spiegare per quale ragione la Brillo di Warhol valga una fortuna (A.C. Danto, 1981: p. 44.), mentre la stessa Brillo disegnata da Harvey valga solo pochi dollari, ma poi anche perché la scatola Brillo di Warhol – questa è la posizione adottata da Danto in *The Transfiguration* – è a tutti gli effetti indiscernibile dalle scatola Brillo di Harvey, un oggetto d’uso quotidiano, tanto è vero che normalmente lo troviamo stipato sugli scaffali dei supermercati americani. Dunque, una delle conseguenze rilevanti del post-espressionismo è certamente quella per cui cade la distinzione tra oggetti d’uso e oggetti d’arte: dal punto di vista delle proprietà estetiche o percettive non si annoverano più differenze rilevanti tra le due tipologie di oggetti. In una parola, i limiti che separano il mondo ordinario dal mondo dell’arte sono diventati così vaghi che abbiamo serissime difficoltà tutte le volte che tentiamo di capire cosa appartenga a questo mondo e cosa ne debba rimanere fuori.

Se non esistono ragioni perché J non possa decidere di essere un grande pittore, J ovviamente è autorizzato a chiedere che il suo dipinto possa essere inserito in una qualsiasi collezione. E, vi incalza Danto, provate a fare differenza tra il quadrato rosso in cui l’autore raffigura la fuga degli Ebrei dall’Egitto e quello di J, in cui è rappresentato il “puro nulla”; provate a sostenere discutendo

con J, sulla base delle sole differenze fisiche istanziate dalle due opere – che so, per esempio leggere differenze nella gradazione del colore – che una è artisticamente migliore dell'altra. Vedrete che l'operazione non è per niente semplice (A.C. Danto, 1981: pp. 3 e ss.). È chiaro che il punto è più evidente se ci confrontiamo con un lavoro di Mondrian piuttosto che con un'opera di Leonardo, tuttavia la questione, per Danto, non cambia, visto che tanto Mondrian quanto Leonardo entrano a pieno titolo e, soprattutto, allo stesso titolo nel mondo dell'arte.

È evidente che l'arte post-espressionista pone degli interrogativi difficili da risolvere e, insieme, estremamente particolari: da un lato, il trionfo di oggetti ordinari in tutto e per tutto simili a oggetti d'uso, dall'altro il distacco progressivo e sistematico dalla proprietà estetica che ha forse la storia più illustre. La bellezza. Come è ampiamente noto, la Brillo Box ordinaria è una scatola che contiene pagliette metalliche vendute nei supermercati americani. La creazione della Brillo-per-detersivi si deve all'ingegno di James Harvey, noto designer americano morto prematuramente, mentre la "riscoperta" della Brillo-da-museo si deve a Andy Warhol. La scatola di Harvey è un oggetto dal design raffinato ma probabilmente, se non fosse stato per il gesto eccentrico di Warhol, nessuno avrebbe pensato di esporla alla Stable Gallery di Manhattan. E Warhol ha pensato di portare la scatola di un detersivo in un museo per ragioni che, almeno in parte, prescindono dalla bellezza del suo design. Le proprietà estetiche della Brillo Box sono dunque *relativamente* irrilevanti per comprendere il lavoro di Warhol, controprova ne è il fatto che se portate un cinese che non conosca nulla dell'arte moderna occidentale a vedere i lavori di Warhol o di Duchamp probabilmente avrà qualche difficoltà a leggere questo genere di opere.

In produzioni come quella di Warhol la bellezza è un elemento quasi del tutto accessorio, in Duchamp è addirittura evitata intenzionalmente. Senza arrivare agli esempi limite di opere d'arte prese per discariche o discariche considerate opere d'arte³, che talvolta incontriamo nelle nostre metropoli, basta pensare a lavori come *Donna con cappello* di Matisse per capire come la bellezza, nei fatti, non è più la protagonista dell'arte figurativa del Ventesimo secolo.

³ È di qualche giorno fa la notizia di un fatto curioso accaduto a Palermo. In una piazza della "Vucciria" – uno dei luoghi più caratteristici della città – l'artista austriaco Uve aveva realizzato una propria installazione. Fonte dell'ispirazione dell'artista sono stati niente di meno che i residui del quartiere: bottiglie, pezzi di mobili, resti di materiale plastico, cassonetti dell'immondizia, il tutto a formare una croce eretta sul primo piano di una casa senza tetto, in piazza Garaffello. Niente di strano – si penserà – di installazioni di questo tipo in fondo sono piene le metropoli di tutto il mondo. Il punto però è che l'installazione del povero Uve, costatagli la bellezza di sette anni di lavoro, è stata rimossa in quattro e quattro otto dal comune (per la precisione in cinque ore e mezzo) senza che nessuno si sia sognato di consultare l'artista. In cinque ore e mezzo quaranta persone – vigili del fuoco, personale del comune e operai – semplicemente hanno fatto sparire quella che, a tutti gli effetti, poteva sembrare una discarica e le discariche, è risaputo, in genere non sono per niente belle. Il tutto con buona pace dello sconsolato artista e degli abitanti del quartiere che continuano a domandarsi, soprattutto questi ultimi in verità, perché il comune abbia deciso di rimuovere una cosa così imponente e *bella*, lasciando per altro tutto intorno numerose altre discariche, che nessuno ha mai pensato di ripulire. Senza aggiungere, poi, che mentre il Comune di Palermo ha rimosso l'opera d'arte sostenendo che si trattava di una discarica, la Provincia di Palermo, che precedentemente aveva pubblicato un centinaio di copie di un catalogo avente per tema l'installazione di Uve, con quest'atto - solo un anno prima - aveva sancito che quella discarica *era* un'opera. Un bel pasticcio.

Danto sottolinea con molta attenzione questo punto: allorché Matisse espose, nel 1905 al Salon, la sua *Donna con cappello* non ci fu nessuno che trovò quel quadro bello, almeno non nel senso della bellezza classica. E nemmeno è molto semplice sostenere, come fa a più riprese Roger Fry (R. Fry, 1928), che a forza di guardare il quadro un osservatore prima o poi non potrà che vederlo bello. Danto considera la bellezza una proprietà naturale, dunque o c'è – e in questo caso non possiamo non percepirla quando la incontriamo – oppure non c'è, e allora si ha un bel cercare di imparare a coglierla. La *Donna con cappello* non diventerà perciò mai bella nello stesso senso in cui può essere considerata bella la *Dama con l'ermellino* di Leonardo o la *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio. In questo senso Danto è perfettamente convinto della sostenibilità di una ontologia naturale e realista, il problema è che dal suo punto di vista sostenere una ontologia realista equivale a una condizione necessaria per costruire una buona filosofia dell'arte, ma certamente non si tratta di una condizione sufficiente.

La *Donna con cappello*, dicevamo, non è bella o, almeno, non lo è in senso proprio. Se qualcuno ci chiedesse cosa pensiamo di questo quadro di Matisse sarebbe ovvio rispondere che la *Donna con cappello* raffigura benissimo quello che vuole raffigurare: Amelie Matisse era una donna forte e determinata, capace di sostenere la famiglia nei periodi, a tratti anche lunghi, in cui Matisse non vendeva pressoché nulla. I colori sono posati sulla tela in maniera quasi violenta, Matisse non mostra alcuna preoccupazione estetica per l'effetto di poca raffinatezza della pennellate grosse e sovrapposte; e tuttavia il dipinto trasmette una straordinaria energia, l'energia della donna Amelie. Matisse non dipinge un quadro bello perché *non vuole* dipingere un quadro bello; dunque non ha davvero senso pretendere – come vorrebbe la posizione di chi, come Fry, pensa che si possa “costruire” culturalmente o criticamente l'approccio alle qualità estetiche fondamentali – che quel quadro rappresenti ed esprima bellezza.

Non sempre un artista vuole dar corpo alla bellezza, può capitare – e il Novecento è stato di sicuro il secolo in cui questa scelta è stata avanzata con maggior vigore – che intenda rappresentare qualcosa che non ha minimamente a che vedere con il bello, qualcosa di completamente diverso. Per esempio, può capitare che voglia rappresentare la guerra o un quartiere-discard, o altro ancora. In tutti questi casi la bellezza è una qualità non necessaria. Il problema è che talune volte non è in gioco soltanto la necessità di allargare il numero e il computo delle proprietà estetiche delle opere – ammettendo, per esempio, il disgustoso oltre che il bello – risultato che si può ottenere modificando di volta in volta le teorie filosofiche di riferimento, fino a farle diventare, almeno si spera, davvero universali⁴.

⁴ Si tratta per altro di uno dei problemi più sentiti da Danto: rientra tra i compiti del filosofo non solo quello di elaborare una teoria filosofica dell'arte, ma soprattutto la costruzione di una teoria filosofica *universale* dell'arte; una teoria che cioè abbia la legittima aspirazione di riuscire a includere qualsiasi artefatto artistico prodotto in un qualunque momento storico. L'idea di fine dell'arte sviluppata da Danto in *After the End of Art* (1997) va proprio in questa direzione: la sua ontologia – messa a fuoco in *The Transfiguration of the Commonplace* – per essere sostenibile aveva bisogno di una filosofia della storia che è appunto l'idea a cui lavora Danto, sulla scorta di Hegel, nel testo del 1997. Fino a che l'ambito “mondo dell'arte” rimane aperto fino a che, cioè, qualcuno in qualche angolo del mondo può produrre un artefatto che sconvolga la definizione storica e corrente di arte, il lavoro del filosofo è destinato alla

Ciò detto è da notare che la distinzione tra estetico e artistico è introdotta da Danto con sistematicità almeno a partire da *Beyond the Brillo Box* (A.C. Danto, 1992: pp. 20 e ss.), per due ragioni fondamentali: in primo luogo per meglio definire lo scarso spazio che nella sua argomentazione ha il ricorso all'idea di una estetica come *aisthesis*, poi perché la poca attenzione verso temi classici per una certa tradizione del pensiero estetico (teorie della percezione, attenzione alla sensibilità, ecc.) rischiavano di produrre, soprattutto nel lettore che non è di provenienza analitica, l'idea – sbagliata – che Danto inclinasse verso una filosofia non fondazionale dell'arte, accondiscendendo più o meno apertamente a posizioni ermeneutiche radicali quelle secondo cui, per intenderci, vale lo slogan secondo cui non esisterebbero fatti, ma solo interpretazioni. Danto non ha mai tratto queste conclusioni, però è facile capire come, per gli studiosi di formazione continentale, alcuni punti della sua teoria richiamino importanti passi in questa direzione.

In realtà, la separazione tra estetica e arte non è una novità di Danto, ma piuttosto è stata il frutto del lavoro teorico di Marcel Duchamp il quale rese esplicita questa distinzione attraverso l'introduzione dei Readymade, oggetti (d'arte) che, nelle sue intenzioni, dovevano essere al di là del buono e del cattivo gusto, dunque (anche) del bello e del brutto. Il punto di Danto è che i Readymade non sono oggetti che istanziano particolari proprietà estetiche, casomai, è vero proprio il contrario: sono oggetti del tutto ordinari che diventano unici solo in quanto sono “anche” oggetti d'arte, e cioè solo dopo che Duchamp ha preso la decisione unilaterale di *farli diventare* oggetti d'arte. Questa decisione però – rileva Danto – non ha richiesto nessuna particolare scelta in ambito percettivo. In una prima fase – quella in cui Danto tratteggia la sua ontologia – quadrati rossi, Readymade e scatole Brillo sono dunque trattati tutti allo stesso modo e cioè sono considerati dal filosofo americano delle varianti di uno stesso ordine di problemi.

2. Tra le pieghe di una metafisica descrittiva dell'opera

Tuttavia, nonostante la grande passione di Danto che ha lungamente ragionato sull'argomento degli indiscernibili prendendo come esempio lo strano caso delle scatole Brillo, a un certo punto il filosofo americano fa un passo indietro, introducendo un distinguo. Le Brillo Box sono state per Danto l'esempio perfetto, filosoficamente ben congegnato e per di più vero, create apposta – parrebbe – perché qualcuno, dotato della fantasia necessaria, ne facesse un

stessa fine delle fatiche di Sisifo. Una filosofia dell'arte che si voglia universale può essere pensata solamente in un certo momento storico – quello in cui ci troviamo noi, ora e in cui, per fortuna sua, si è trovato Danto; quando cioè diventa possibile constatare la fine dell'arte come fenomeno storico, con la conseguente apertura di una fase post-storica. In pratica, da un certo momento in avanti – che Danto identifica con il post-espressionismo – gli artisti diventano filosofi e l'arte, nella sua dimensione storica più tradizionale, è destinata all'estinzione (cfr. per esempio Danto, 1986: pp. 85 ss.). Danto difende una dimensione progressiva dell'arte in un senso per altro prossimo alla scienza: il che significa che anche la storia dell'arte è scandita da conquiste tecniche e da miglioramenti continui; la differenza, rispetto alla scienza, è che Danto intravede per l'arte una fine storica per questo processo.

argomento filosofico elegante. Si tratta dell'esempio che ha colpito l'immaginario di filosofi, storici dell'arte e non specialisti in forza del paradosso che incarna. E tuttavia – ecco il punto di cui Danto si rende conto in *Art and Meaning* (A.C. Danto, 2000) – le Brillo Box non sono oggetti ordinari dello stesso tipo dei Readymade e cioè oggetti privi di proprietà estetiche e percettive salienti, piuttosto sono oggetti d'arte commerciale, creati da un designer straordinario per comunicare alcuni messaggi. Inoltre – dettaglio non trascurabile – sono belle (A.C. Danto 2003: pp. 3-12).

The Transfiguration of the Commonplace è notoriamente dedicato a rispondere a una domanda fondamentale: quale definizione di arte possiamo elaborare dopo che scatole Brillo, Readymade e quadrati rossi hanno invaso le collezioni dei nostri musei? Se sono arte anche gli oggetti ordinari (per esempio le scatole Brillo), allora cosa distingue un'opera d'arte in quanto tale da un oggetto qualunque, da un normale oggetto quotidiano? E chi è che può decidere cosa è arte e cosa non lo è se quasi ogni cosa può entrare o uscire a piacere dal mondo dell'arte? Il problema di Danto – lo abbiamo detto – è quello di trovare una definizione sufficientemente universale per poter dire che cosa è arte e che cosa non lo è, da qualsiasi punto di vista e da qualsiasi epoca storica si tenti di rispondere a questa domanda. In altre parole, intende elaborare una definizione sufficientemente universale che possa includere tutto quel che è stato prodotto sino a parte del Novecento, perché dal post espressionismo in avanti Danto è convinto che si apra una dimensione post-storica, in cui si farà certamente arte ma si tratterà di un'arte non più storicizzabile o, almeno, non storicizzabile per mezzo delle categorie tradizionali.

In questa sede lascerò da parte i problemi legati alla filosofia della storia che Danto usa a supporto della sua teoria e mi soffermerò, invece, sui versanti che riguardano la sua ontologia da un lato e la sua definizione generale dall'altro.

I punti fermi della definizione in *The Transfiguration* sono due:

- i) primo: tutti gli oggetti d'arte debbono essere *intorno a qualcosa*; devono cioè avere un contenuto e/o un significato.
- ii) Secondo: per essere un oggetto d'arte un oggetto deve incorporare il suo contenuto.

Oltre a questi che sono e rimarranno i capisaldi della teoria di Danto abbiamo, per dir così, una premessa in negativo, che attraversa *The Transfiguration of the Commonplace*:

- iii) in vista di una buona filosofia dell'arte è utile tenere separati estetico e artistico: nella sostanza, la sfera della nostra sensibilità è sostanzialmente ininfluyente per aiutarci a venire a capo dei paradossi aperti da scatole Brillo, quadrati rossi e Readymade.

Per usare lo slogan di Danto: “no appreciation without interpretation” (A.C. Danto 2003: p.113), un po' l'analogo dello slogan in filosofia della scienza, secondo cui non esistono osservazioni senza teorie. Nell'accezione del filosofo americano l'interpretazione consiste nella possibilità di determinare la relazione

che esiste tra un oggetto d'arte e la sua controparte materiale. Ma dal momento che nulla di simile è implicato nel caso degli oggetti d'uso quotidiano, è consequenziale pensare che la risposta estetica a un oggetto d'arte presupponga un processo cognitivo dedicato che, nella sostanza, rimane estraneo agli oggetti ordinari (A.C. Danto 2003: pp. 116 e ss.). Insomma se vogliamo lavorare a una filosofia dell'arte ci servirà a poco occuparci di percezione (che evidentemente per Danto ha poco o nulla a che vedere con la cognizione), sarebbe invece molto più utile comprendere limiti e possibilità delle nostre attività interpretative: «un oggetto o è allora un oggetto d'arte solo all'interno di una interpretazione I , dove I è una specie di funzione che trasfigura o in un artefatto: $I(o)=W$. Allora, anche se o è una costante percettiva, le variazioni di I danno luogo a diversi lavori. [...] Si può essere un realista riguardo agli oggetti, ma un idealista riguardo agli oggetti d'arte» (A.C. Danto, 1981: p. 125).

L'idea di Danto è che quando guardo un semplice oggetto (la scatola Brillo di Harvey) e quando invece guardo un oggetto d'arte (la scatola Brillo di Warhol) faccio due operazioni estremamente differenti e il di più – nel secondo caso – è dato tutto dall'atto di interpretazione del soggetto che guarda la scatola *sapendo* di guardare un'opera. In effetti la scatola Brillo di Warhol rimanda a significati aggiuntivi rispetto alla scatola Brillo di Harvey, però la Brillo di Warhol non fa di fatto mai a meno della Brillo di Harvey.

Ora, dicevo poco sopra, il nucleo essenziale della ontologia nonché della filosofia dell'arte di *The Transfiguration* rimane pressoché invariato, tranne che in un punto che però, come cercherò di mostrare, è decisivo.

Abbiamo visto che Danto avverte la necessità teorica di ripensare i termini del suo esempio preferito: qualcosa non funziona nel discorso sulle scatole Brillo, nel senso che considerare una Brillo Box alla stregua di uno dei Readymade di Duchamps è – per ammissione dello stesso Danto – un vero e proprio errore categoriale. Mentre i Readymade *sono* oggetti ordinari che trovano posto nei musei grazie al gesto di Duchamp, le scatole Brillo – a partire da *Art and Meaning* – diventano oggetti d'arte commerciale che, grazie a Warhol, vengono considerati oggetti d'arte colta. Dunque i primi sono oggetti ordinari che entrano a far parte di una categoria – gli oggetti d'arte – e la dilatano, forzandola al di là delle sue determinazioni tradizionali (qualcosa che non è mai stato considerato arte lo diventa tutto d'un tratto); i secondi, invece, a quella categoria appartengono già seppure a un livello, per così dire, meno nobile. Seguiamo da vicino il ragionamento di Danto.

Le Brillo Box autentiche, quelle disegnate da James Harvey, sono – in questa nuova versione del suo esempio – oggetti d'arte commerciale a tutti gli effetti. Si tratta di oggetti d'arte commerciale, arte meno sofisticata – è vero – ma pur sempre arte: «ma da allora mi è diventato chiaro che le Brillo Box “reali” dovrebbero essere considerate arte loro stesse e che ciò che le distingue dagli altri oggetti costruiti da Warhol è la differenza che esiste tra arte bella e arte commerciale» (A.C. Danto, 2000: p. 136.). Vale la pena seguire questo passaggio di Danto, una bellissima operazione di metafisica descrittiva concentrata in poche righe e dedicata al suo esempio preferito, perché vi ritroviamo una superba

descrizione di quello che vediamo quando guardiamo la Brillo Box e poi perché a livello teorico, in pochi tratti, Danto fa una precisazione importante. Ma procediamo con ordine.

Le scatole di Harvey, e le riprese di Warhol, sono percettivamente ben congegnate: due strisce rosse, che assomigliano a onde increspate del mare, e che contengono uno spazio bianco in cui campeggia il marchio Brillo, scritto con lettere che alternano blu a rosso. Sia l'effetto visivo sia quello cromatico sono eccellenti. Blu, rosso e bianco – fa giustamente osservare Danto – sono i colori del patriottismo americano, così come l'onda è associata tanto all'iconografia dell'acqua quanto a quella di una bandiera mossa dal vento.

L'idea commerciale è dunque resa con straordinaria forza visiva, dando corpo a una serie di idee ingenuie e proprio per questo comuni e, in un senso, anche universali: la forza di un'onda, la pulizia portata da un gettito d'acqua e quell'insieme di colori che richiamano alla mente di qualunque Americano la bandiera del proprio paese. Un piccolo capolavoro di comunicazione giocato su un sapere ingenuo ed estremamente efficace, oltre che sulle potenzialità della memoria collettiva.

E che dire del nome, del marchio “B-r-i-l-l-o”? È quello che in inglese si definisce “a Dog Latin”, e cioè la trasformazione di una parola inglese in modo che ricordi una espressione latina: “I shine!” diventa “Brillo”. Sino a qui abbiamo seguito il Danto che fa il metafisico descrittivo. Ora cerchiamo di capire cosa significhi per la sua teoria questa correzione che, come vedremo, è tutt'altro che marginale.

L'opzione seguita da Danto – e cioè legare strettamente arte nobile e arte commerciale – deriva dall'idea dei Greci che erano soliti far discendere l'arte dall'artigianato. Platone, ad esempio, riteneva che arte e artigianato fossero strettamente legate, anche se aveva una idea opposta rispetto alla nostra (Platone, *La Repubblica*: X, 600-601): a parere di Platone l'artigiano produce, mentre l'artista si limita a ri-produrre; esattamente il contrario di quanto pensiamo noi oggi, visto che di norma siamo soliti associare la creatività all'arte.

Eccezion fatta per Platone che comunque sostiene una posizione a suo modo singolare, resta vero che l'arte – così come era normalmente intesa nell'Antichità e nel Medioevo – ricopriva un ambito ben più ampio dell'attuale⁵. Essa comprendeva non soltanto le belle arti ma anche l'artigianato; e la pittura, per capirci, era un'arte paragonabile alla sartoria. “Τέχνη” in Grecia, “ars” a Roma e nel Medioevo e persino ancora agli inizi dell'età moderna, durante il Rinascimento, stavano a significare la capacità di fare un qualche oggetto, un edificio, una statua, una nave, un letto, un vaso, un vestito, come pure la capacità di arare un campo, di guidare un esercito, di convincere gli ascoltatori. Tutte queste capacità erano delle arti, bisognava cioè conoscere delle regole per poter svolgere al meglio questi compiti. Dunque, il concetto di regola rientrava a pieno titolo in quello di arte. Agli occhi degli antichi e degli scolastici ciò che univa le belle arti all'artigianato era molto più evidente di ciò che le separava.

⁵ Per un approfondimento di questa questione rimandiamo a W. Tatarkiewicz, 1993: pp. 43 e ss.

È proprio in questo senso che Danto può considerare la scatola di Harvey un prodotto dell'arte commerciale: il designer americano non ha realizzato le sue scatole Brillo per esporle, come se si trattasse di quadri. Sono state create, invece, per rispondere a una funzione precisa (contenere e vendere il detersivo Brillo) una funzione molto simile a quella che faceva sì che l'artigiano, un vero e proprio artista per i Greci, costruisse dei letti così ben fatti. Entrambi – sia scatole sia letti – sono oggetti d'arte, nel senso di essere espressione di qualcosa (una idea, un contenuto, un significato) che, nei due casi, è messo al servizio di una esigenza pratica o addirittura commerciale.

Fin qui, dunque, niente di male: Danto adotta una prospettiva un poco desueta allorché decide di considerare la Brillo Box un oggetto d'arte commerciale, ma in ogni caso sostenibile e sostenuta a lungo. L'argomento che utilizza per arrivare a questa conclusione può essere riassunto grossomodo in questi termini: i) non è un caso che tra tutti gli oggetti stravaganti esposti da Warhol alla Stable Gallery di Manhattan, in quel lontano 1964, l'opera che ha avuto il successo maggiore sia stata proprio la Brillo Box. Intanto bisogna notare che la Brillo Box è un oggetto decisamente bello. Dunque la scatola di Harvey/Warhol possiede una proprietà estetica importante (A.C. Danto, 2002: pp. 4 e ss.). Tuttavia ii) la bellezza non qualifica l'opera d'arte in quanto tale, non è sufficiente cioè che una cosa sia bella per poter essere considerata arte; prova ne è il fatto che esistono molte opere che belle non sono – per esempio, appunto, la *Donna con cappello* di Matisse – ma che nessuno si sognerebbe mai di non considerare opere d'arte. Il che porta a concludere che, per arrivare a quella definizione di cui Danto va in cerca, la bellezza non può essere considerata una proprietà necessaria né, tanto meno, sufficiente. Piuttosto iii) la Brillo Box è arte commerciale, dunque arte, perché la scatola è “a proposito di qualcosa” (a proposito di Brillo certo, ma anche a proposito del nostro modo di intendere la pulizia, di vedere le onde del mare, di considerare la forza di un'onda e di richiamarci al patriottismo americano) e incorpora questo qualcosa (attraverso forme, giochi di colori, richiami simbolici e altro ancora).

Il punto è che Harvey ha trovato il modo di esprimere tutto questo creando non una qualunque scatola, ma disegnando appunto una scatola che si richiamava ad alcuni tratti del nostro senso comune e cioè al modo in cui tutti ci rappresentiamo l'acqua, la forza di un'onda e l'idea di pulizia che ne deriva, e ai simboli con cui alcuni di noi (nella fattispecie, il popolo americano) esprimono il proprio patriottismo. Tutto questo non è soltanto un dato culturale né, tanto meno, un fattore di interpretazione; anzi, la strategia comunicativa sottesa da Brillo funziona proprio perché è stata utilizzata *quella* precisa simbologia. In altre parole, funziona perché quando percepiamo il segno di un'onda lo associamo all'acqua e alle sue proprietà e quando alcuni di noi vedono un oggetto colorato di rosso, blu e bianco pensano alla bandiera americana. Harvey è riuscito a mettere insieme i termini di un linguaggio non esplicito che però ha caratteristiche universali: una sorta di esperanto in cui le parole sono forme, colori e simboli. Se non ci fosse stata una logica dietro a questa semantica non solo la scatola Brillo non sarebbe stata un oggetto d'arte commerciale ben costruito – che risponde cioè perfettamente a quelle caratteristiche per cui è stata creata, esattamente

come l'artigiano che fa un letto a regola d'arte lo costruisce dando corpo a determinate proprietà dell'oggetto a scapito di altre – ma non sarebbe stata un oggetto d'arte.

Ricapitolando: la scatola Brillo è arte perché chi l'ha pensata ha inteso esprimere attraverso il suo design un contenuto e questo contenuto è incorporato in una precisa materia, in un corpo fisico singolare. Tutto vero, e si tratta dei punti i e ii della teoria del filosofo americano.

Poniamo ora che uno dei maestri di Danto, Thomas Nagel (T. Nagel, 1974: it. pp. 379-391), chiami in causa il suo esempio preferito e che nel mondo delle scatole Brillo entrino degli spettatori un po' particolari, i pipistrelli. Cosa vedrebbe un pipistrello che si trovasse a passare accanto a una scatola Brillo? Tutt'altro rispetto a quello che vediamo noi, questo lo sappiamo bene e non è questione soltanto di mondi culturali diversi. Il punto che ci interessa è che i microchiroterteri sono dotati di un complicato bio-sonar che permette loro di vedere, per dir così, con le orecchie. I pipistrelli emettono segnali acustici, per lo più ultrasuoni che dopo aver rimbalzato sugli oggetti circostanti tornano all'animale che li ha prodotti sotto forma di eco. Il tempo intercorso tra emissione e ritorno consente al pipistrello di determinare la distanza dell'oggetto colpito con grande precisione.

È estremamente probabile che i pipistrelli considererebbero diversamente da noi quella scatola Brillo: la eviterebbero, ci si appollaierebbero su e altro ancora, ma possiamo ragionevolmente supporre che non la considererebbero un'opera d'arte. Danto obietterebbe che al pipistrello mancano l'universo simbolico e culturale che abbiamo noi, cose che ci consentono di guardare in modo diverso quella scatola.

A questo punto, dopo che Danto ha corretto la sua argomentazione su Brillo, la questione centrale diventa questa: quegli stessi significati espressi dalla scatola Brillo si sarebbero potuti esprimere altrettanto bene per via di un artefatto con proprietà estetiche diverse? Se noi guardassimo la scatola Brillo per mezzo del biosonar dei pipistrelli, anziché servirci dei nostri occhi, del loro modo di percepire i colori e del nostro modo di aggregare le forme, quella scatola Brillo mi comunicerebbe le stesse cose? Non credo. A differenza dei pipistrelli – almeno per quel che ne sappiamo – noi disponiamo di un universo simbolico che eccede le nostre funzioni biologiche di base; un quadro non ci serve per sopravvivere, casomai ci serve per vivere meglio. Questo è anche uno dei motivi per cui la nostra scala evolutiva è più complessa e articolata di quella dei pipistrelli.

E tuttavia come è possibile sostenere contemporaneamente una ontologia che si fonda su basi realiste – è la posizione esplicitamente sostenuta tanto in *The Transfiguration*, quanto negli scritti successivi – e d'altro canto non solo lasciare moltissimo spazio alla filosofia della storia, che è quanto di più soggettivo si possa immaginare, ma anche all'idea che la componente percettiva non determina per nulla il nostro rapporto con l'opera. Credo che Danto abbia scelto questa direzione in ragione del suo terzo assunto, quello che implicitamente percorre

tutta l'ontologia di *The Transfiguration*. Se, come suppone Danto, le qualità estetiche sono secondarie rispetto all'interpretazione e se le modalità di funzionamento della percezione sono irrilevanti per determinare il nostro rapporto con l'opera, allora abbiamo due conseguenze principali:

a. la definizione di arte può effettivamente essere allargata tanto da contenere artefatti che non presentano proprietà estetiche particolari; al limite, artefatti che sono stati scelti proprio perché non vantano proprietà estetiche salienti, come di Duchamp;

b. mentre però allarghiamo di molto il dominio dell'arte includendovi praticamente tutto – non solo gli oggetti con qualsiasi tipo di proprietà estetica, ma anche gli oggetti privi di proprietà estetiche – non è di nuovo chiaro per quale ragione Danto compie la mossa di distinguere tra la Brillo Box di Harvey/Warhol e i Readymade di Duchamp.

Se il problema degli indiscernibili in ambito artistico (oggetti ordinari che diventano, per decisione individuale, oggetti d'arte) è esemplificato dai Readymade piuttosto che dalle Brillo Box, perché queste ultime – come si è detto – non sono oggetti ordinari, ma oggetti d'arte, la ragione è nel fatto che le Brillo Box di Harvey sono organizzate percettivamente in un modo ben preciso, come appunto nota Danto nel suo abbozzo di metafisica descrittiva dedicato a Brillo. Il lavoro di Warhol – che è effettivamente tutto di natura concettuale – è soltanto un'aggiunta posteriore e, a ben guardare, nemmeno necessaria.

La scatola Brillo nasce come oggetto d'arte commerciale, mentre difficilmente possiamo dire lo stesso per l'orinatoio di Duchamp. Duchamp ha lavorato alla produzione di un'arte fortemente impersonale, di stampo razionalistico e giocata proprio sulla sottrazione delle proprietà sensibili. Octavio Paz, nella sua monografia dedicata all'artista, riporta con estrema precisione le modalità con cui Duchamp diceva di realizzare i suoi Readymade:

il grande problema era costituito dall'atto della selezione. Dovevo scegliere un oggetto che non mi impressionasse, che fosse il più lontano possibile, prescindendo da qualsiasi intervento di una qualsivoglia idea o suggestione data dal piacere estetico. Fu necessario ridurre a zero il mio gusto personale. È veramente difficile scegliere un oggetto che non ha alcun interesse per noi non solo il giorno in cui lo scegliamo, ma che anche non vorremo mai e che, in fine, non avrà mai la possibilità di diventare bellissimo, grazioso, piacevole o brutto. (O. Paz, 1955: p. 88).

Come si vede, Duchamp sceglie intenzionalmente ciò che di più distante si può trovare da un oggetto d'arte e decide di farne appunto un'opera d'arte. Non gli mancava certamente il gusto del paradosso. Ci riesce?

Danto dice di sì, in base all'idea secondo cui “quello che rende una cosa arte non è un qualcosa che incontra gli occhi” (A.C. Danto, 2000: p. 138), salvo poi appunto notare che ci sono tantissime proprietà estetiche della Brillo Box che incontrano i nostri occhi e che sono quelle stesse proprietà a renderla un oggetto d'arte commerciale. Ciò che voglio sostenere è che non possiamo dimenticare

che Brillo è un oggetto a cui il suo autore conferisce intenzionalmente un significato, e che questo significato ci viene comunicato attraverso una serie di proprietà estetiche che sono proprio quelle che sono e non altre. Harvey avrebbe potuto trovare un percetto diverso per esprimere i concetti legati a Brillo, ma non avrebbe potuto utilizzare i percetti legati ai bio-sonar dei pipistrelli. Danto non tiene conto di questo punto ed è per questa ragione che può inserire i Readymade di Duchamp all'interno del mondo dell'arte, compiendo però – a mio avviso – un passo di troppo.

Ancora in *Art and Meaning*, (A.C. Danto, 2000: p. 132) sottolinea giustamente come l'obiezione mossa da Gorge Dickie al primo punto della sua definizione – ogni opera ha un contenuto – è, in realtà, poco stringente. Dickie in poche parole gli obietta che l'arte astratta non ha un contenuto e che dunque la sua esistenza basta da sola a dimostrare l'insostenibilità della sua teoria. Nella replica a Dickie, Danto prima riporta l'attenzione del lettore alle opere esposte al Guggenheim Museum di New York e poi lo richiama al significato originario della "Non-Objective Art". Al Guggenheim Museum, sotto la direzione di Hilla Rebay, erano esposti lavori di Kandinsky, Mondrian, Malevich e Rudolph Bauer. Uno dei primi a parlare di "arte non oggettiva" fu probabilmente Kandinsky intendendo con questa espressione un'arte pura, che mirava a esprimere la realtà dell'interiorità estrema. Malevich, dal canto suo, fu probabilmente colui il quale inventò la pittura monocromatica, ma possiamo essere sicuri che se qualcuno gli avesse detto che il suo *Quadrato nero* era un'opera che non rappresentava nulla e che era priva di contenuto, si sarebbe meravigliato e non poco. Sulla stessa linea i dipinti completamente bianchi di Robert Rauschenberg cercano di rappresentare le ombre e i cambiamenti della luce che vengono registrati dalle superfici degli oggetti. Direbbero qualcosa al sistema di ecorilevamento dei pipistrelli? Non intendo ai loro mondi simbolici, ma proprio alla loro percezione. Quei quadri dicono invece molto a noi che prima percepiamo i dipinti di Rauschenberg come lavori che esprimono qualcosa riguardo al mondo che ci circonda – la sua struttura fisica, per esempio – poi diamo loro un posto nella storia dell'arte e della cultura che conosciamo.

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

La serie della *Cattedrale di Rouen*, dipinta da Monet, è celebre e, dal nostro punto di vista, significativa. Monet scelse di rappresentare la facciata della cattedrale un'infinità di volte: attualmente, questi quadri (trenta quadri, per la precisione) si trovano sparsi in giro per i principali musei del mondo. Il fatto che

Monet abbia dipinto tante volte un medesimo soggetto sta probabilmente a significare che l'artista andava cercando qualcosa; nello specifico viene da pensare che cercasse gli elementi che in quel contesto non potevano variare – proprietà e qualità essenziali delle scene e degli oggetti – nonostante il fatto che l'osservazione umana, e in quei frangenti particolari la sua osservazione, avvenisse in ambienti di volta in volta diversi: diverse ore del giorno, differenti esposizioni alla luce solare e, ovviamente, un diverso clima (pieno sole, cielo grigio e così via).

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

Proporrei perciò di integrare la definizione di Danto così:

- i. ogni opera d'arte è *riguardo a qualcosa*;
- ii. ogni opera d'arte *incarna* quel qualcosa;
- iii. ogni opera d'arte suppone che autore e fruitore utilizzino la loro percezione per produrre o intendere quel qualcosa che prende corpo nell'opera.

Si narra che, durante la mostra del 1905, Matisse sia stato avvicinato da un artista tedesco che gli domandò di che colore fosse il vestito di Madame Matisse mentre la dipingeva. Per chi conosce la *Donna con cappello* la risposta di Matisse – “ovviamente, nero” – non può che suonare strana. Perché “ovviamente”? Perché, nell'idea di Matisse, il vestito della moglie non poteva che essere nero? Perché una donna dal carattere deciso e volitivo di Amelie, all'epoca in cui Matisse la dipinge, non può che essere vestita e dipinta di nero. *Quel* nero simboleggia qualcosa, tanto che Amelie può essere solo così com'è e può essere *dipinta* soltanto così com'è. Quel nero non è a caso, così come non sono a caso gli occhi che lo colgono e lo interpretano. Quel nero coglie l'essenza di Amelie, del suo mondo interiore, e chi intende quel mondo lo può rappresentare solamente

attraverso quelle forme e quei colori. E, allora, il quadro non è bello e Amelie non può che essere vestita di nero. Nell'opera, in ogni opera, è come se qualcuno ritagliasse un pezzo di mondo reale, lo mettesse sotto una lente, e lo vedesse ingrandito, scomposto, frammentato, disarticolato, essenzializzato o, semplicemente, riprodotto così come appare ai suoi e ai nostri occhi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DANTO, A.C. (1964), *The Artworld*, in “The Journal of Philosophy”, vol. 61, n. 19, pp. 571-584.

— (2008), *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari.

— (2008), *La destituzione filosofica dell’arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo.

— (1989), *Connections to the World*, Harper & Row, New York.

— (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Columbia University Press, New York.

— (2008), *Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano.

— (2000), ‘Art and Meaning,’ in N. Carroll (a cura di), *Modern Theory of Art*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin).

— (2008), *L’abuso della bellezza*, Postmedia Books, Milano.

FRY, R., (1947), *Visione e disegno*, E. Cammata (a cura di e trad. da), Mauriziano, Milano.

NAGEL, T. (1985), ‘Cosa si prova a essere un pipistrello,’ in D. R. Hofstadter e D. C. Dennett (a cura di), *L’io della mente*, Adelphi, Milano.

PAZ, O. (1975), ‘The Ready-Made,’ in J. Masheck (a cura di), *Marcel Duchamp in Perspective*, Prentice – Hall, Englewood Cliffs, N.J.

PLATONE (1988) ‘La Repubblica,’ in *Opere complete*, vol. VI, Laterza, Roma – Bari.

TATARKIEWICZ, W. (1993), *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo.