

Rivista di Estetica

n.s., 77 (2/2021), anno LXI

Arte e fine dell'arte. Radici continentali nella filosofia dell'arte di Arthur Danto

A cura di Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro, Lorenzo Vinciguerra

Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro, Lorenzo Vinciguerra, Introduzione	3
Tiziana Andina, L'errore di Danto	7
Marco Capozzi, L'arte di scrivere la storia. Il narrativismo proposizionale di Arthur C. Danto	27
Dario Cecchi, La ripetizione e il sublime. Danto, Lyotard, Warhol e la fine (differita) dell'arte	43
Filippo Fimiani, La Rue est à nous. Dal mondo dell'arte a Google Street View (e ritorno)	59
Francesca Iannelli, Tradimenti, appropriazioni, ripensamenti. Arthur C. Danto e l'eredità della filosofia tedesca da Nietzsche a Kant	77
Francesco Lesce, L'influsso morale dell'arte. Danto, Platone e le strategie della Mimesis	93
Luca Marchetti, La storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte	110
Benjamin Riado, "Euripidian dilemma": Nietzsche's influence on Danto's philosophical understanding of performance art	124
Luisa Sampugnaro, Danto, l'arte e i regimi di storicità. Un percorso di lettura	140
Stefano Velotti, Sensi di una fine. Danto e l'arte post-storica	156
<i>recensioni</i>	
Gregorio Fracchia, Estetica. Uno sguardo-attraverso, di Emilio Garroni	171
Dario Cecchi, Emozioni dell'intelligenza: un percorso nel sensorio digitale, di Pietro Montani	174

Abstract

It is known how much of the work that Arthur Danto has dedicated to the philosophy of art has concerned the concept of representation and, specifically, the concept of artistic representation. The basic thesis that Danto developed starting from *The Artworld* (1965) consists in the idea that art should be considered as a particular type of representation, as opposed to what Plato had suggested, who considered it as a form of mimesis of reality. The article will show how this Dantian thesis, which is based on the notion of artistic representation exhibited by Friedrich Nietzsche in the *Birth of Tragedy*, firstly hides a partial misunderstanding of Nietzsche's theses, and secondly reveals a philosophical error equal to and contrary to that made by Plato. We will also show how art is often a form of mimesis and how different types of mimesis are in fact compatible with artistic representation. Finally, we will show how mimesis and representation offer different forms of knowledge that belong to the art of all times.

1. A proposito della critica all'idea di arte come mimesi

Le arti accompagnano la vita degli esseri umani da migliaia di anni, perciò l'interrogazione sulla loro natura sembra per lo più superflua. Eppure, come sanno bene i filosofi dell'arte, la domanda circa la natura dell'arte è stata posta con rinnovata forza agli inizi del Novecento quando la filosofia ha preso a misurarsi con le innovazioni introdotte dagli artisti a partire dall'Impressionismo. Prima di allora, le teorie tese a spiegare o a definire l'arte avevano illustrato l'evoluzione delle arti dall'artigianato, avevano spiegato la natura del piacere estetico e, spesso, avevano argomentato in favore dell'idea che l'arte e la bellezza fossero legate da

una relazione profonda¹. Un'altra idea importante in questa costellazione aveva a che vedere con la particolare inutilità dell'arte: se ammettiamo che l'arte sia una attività che prevede una componente tecnica, oltre che creativa, dobbiamo anche osservare come la tecnicità delle arti sia funzionale alla realizzazione dell'oggetto artistico e che quest'ultimo, in fondo, non abbia altri scopi che quello di essere fruito da coloro i quali vogliono farlo.

Più o meno implicitamente, perciò, la domanda sul "che cosa è l'arte" veniva abbinata alla domanda circa lo scopo e l'utilità delle arti. È grosso modo attorno a questi nuclei problematici, che Platone elabora la sua metafisica nella quale sono comprese anche le riflessioni circa la natura dell'arte contenute nel libro X della *Repubblica*. Si tratta di riflessioni che fanno uso di una accezione particolare della nozione di mimesi: perciò è utile ricordarla rapidamente poiché è su questa accezione che Danto farà perno per sviluppare la sua strategia di capovolgimento della posizione di Platone.

Il presupposto teorico di Danto è il seguente. Se è vero che l'arte per secoli è stata interpretata come mimesi, ovvero come una copia del mondo esterno, sarà anche vero che solo riconoscendo la natura di questo errore la filosofia avrà modo di rimettere in ordine le cose, favorendo un processo che consenta a una corretta definizione dell'arte. Questo processo di revisione concettuale condurrà a individuare nella nozione di rappresentazione l'idea fondamentale per comprendere la natura dell'arte a scapito, appunto, della mimesi.

Nelle pagine che seguiranno illustreremo brevemente gli argomenti che Danto utilizza per criticare le idee avanzate da Platone del libro X della *Repubblica*; argomenteremo in favore dell'idea che l'accezione di mimesi che Platone utilizza in quelle pagine non è né l'unica idea di mimesi che troviamo negli scritti platonici, né, tantomeno, l'unica concettualizzazione della mimesi che troviamo nella filosofia antica. Danto opera evidentemente una forzatura nel momento in cui considera la formulazione del concetto di mimesi che Platone adotta nel libro X di *Repubblica* come l'unica formulazione significativa. Crediamo che questa tesi non sia, in definitiva, completamente giustificabile. Infine, offriremo ragioni a sostegno dell'idea secondo cui nell'arte troviamo esempi tanto di attività mimetica quanto di attività rappresentativa. Questa circostanza permette di sostenere un'altra tesi, non necessariamente in contraddizione con le tesi dantiane, ovvero l'idea che dall'arte sia possibile ricavare tipi di conoscenza diversi.

Cominciamo allora ad esaminare gli argomenti dantiani. Nella *Trasfigurazione del banale*, Danto dedica ampio spazio alla questione della mimesi ritenendola centrale per comprendere le trasformazioni delle arti. Per affrontare il tema utilizza una delle metafore più note del libro X della *Repubblica*, ovvero lo specchio come strumento per la duplicazione della realtà. Lo specchio, in effetti, è uno strumento piuttosto strano dato che possiede la curiosa proprietà di replicare in

¹ Per una ricostruzione puntuale di questo dibattito, è eccellente Tatarkiewicz 1980 (tr. it. 22 ss).

una forma per certi aspetti identica, per altri diversa, quegli oggetti della realtà che gli accade di riflettere. Se facciamo ruotare uno specchio intorno a noi, quello che ci capiterà di osservare è una copia delle cose, con una variante. Lo specchio è l'unico strumento che permette al soggetto di vedersi: non ci sarebbe altro modo per accedere alla nostra immagine se non vedendola riflessa su di una superficie riflettente. Quindi, da un lato nello specchio vediamo riflessi noi stessi, dall'altro vediamo riflesse le cose del mondo. Mentre, come del resto mostra il mito di Narciso, ha un senso euristico oltre che simbolico, avere accesso alla propria immagine, Platone pone più di qualche dubbio sull'utilità di uno strumento a cui sia riservata la funzione di duplicare le immagini di ciò che esiste. Lo stesso scetticismo ricadrebbe perciò sull'arte, la quale, a ben vedere, non farebbe nulla di diverso da quanto fanno gli specchi: riprodurrebbe l'esistente dando corpo ad oggetti che per quanto siano nella forma molto simili alle loro controparti nel mondo reale, tuttavia, nella sostanza, sono ontologicamente meno pregiati poiché, in definitiva, si tratta di mere copie².

Che senso può avere, infatti, produrre oggetti imperfetti, così imperfetti da essere addirittura più imperfetti delle cose del mondo? Platone suggerisce che chi non sa costruire letti, li dipinge; ovvero, fuori di metafora, l'arte sarebbe un modo per duplicare la realtà che viene adottato in tutte quelle circostanze nelle quali non siamo capaci di intervenire direttamente nella realtà. Mentre, cioè, l'artigiano che costruisce letti dispone di un sapere specifico circa la costruzione dei letti, il pittore è soltanto in grado di riprodurre la forma di un letto, senza disporre di nessuna conoscenza specifica. Sappiamo, inoltre, che l'apparenza – per Platone – è qualcosa che va di pari passo con l'inganno poiché non esiste vero sapere nell'apparenza. Se questa considerazione non bastasse c'è anche un secondo argomento che si riferisce alle competenze specifiche dell'artista. Un artista, infatti, è in grado di riprodurre tantissimi oggetti diversi: letti, tramonti, eserciti; oppure, nel caso si tratti di un poeta, è capace di narrare gesta di eroi, di soldati che combattono, di mogli che tradiscono i mariti, di capitani che conducono navi. Eppure, nessun pittore, così come nessun poeta potrebbe conoscere cose così diverse: nessuno dispone delle nozioni circa la conduzione degli eserciti, di quelle utili per la costruzione dei letti, accanto alle nozioni relative alle leggi del moto terrestre che regolano l'alternanza del giorno e della notte o alle leggi della psicologia. Insomma, l'idea è che all'arte non sia legata alcuna forma di sapere specifico, per questa ragione Platone caldeggia, eccezion fatta per la musica, l'esclusione delle arti dallo stato ideale.

L'argomento sembra particolarmente bizzarro poiché esclude una particolare forma di competenza tecnica che appartiene alle arti in quanto tale: banalmente, per scrivere poesie è utile conoscere la metrica, per disegnare è utile conoscere le regole della prospettiva, per scrivere racconti bisogna aver talento, conoscere

² Danto 1981: 12 ss.

la grammatica e la differenza che passa, per esempio, tra uno stile di scrittura vicino al reportage giornalistico e uno stile narrativo e così via. Certamente esiste – ed è un argomento che può facilmente essere obiettato a Platone – una competenza specifica legata alla creazione artistica. L'argomento che però più interessa Danto fa perno sulla differenza logica tra arte e realtà. Possiamo riassumerlo in questi termini: è proprio perché esiste una differenza relativamente alla struttura logica della realtà e a quella della finzione (a cui l'arte appartiene) è possibile che esista una cosa come il piacere estetico, ovvero il piacere che nasce dalla mimesi dell'azione tragica. Si tratta di quel tipo di mimesi di cui parla Aristotele nella *Poetica* e che è evidentemente altra cosa rispetto alla mimesi a cui si riferisce il Platone della *Repubblica*.

In altre parole, secondo Danto, la condizione preliminare per trarre piacere dalla mimesi dell'azione tragica consiste nella capacità di distinguere la realtà dalla finzione; ovvero la capacità di distinguere la realtà da qualcosa che è sì reale ma, allo stesso tempo, presenta caratteristiche differenti da quelle che troviamo nella realtà ordinaria, per esempio, relativamente ai modi in cui operiamo la distinzione tra verità e menzogna. La finzione non è dunque la copia della realtà, piuttosto si tratta di qualcosa di logicamente diverso, ovvero secondo Danto, di rappresentazione. È proprio questa la tesi che Danto utilizza come perno di tutta la sua filosofia dell'arte: per comprendere l'arte dobbiamo comprendere la struttura della rappresentazione, in particolare la struttura della rappresentazione artistica. Forse un po' curiosamente, data la sua formazione analitica, per farlo, Danto prende l'avvio dalle riflessioni di Friedrich Nietzsche.

2. Il concetto di arte in Nietzsche

Nella *Nascita della Tragedia* Nietzsche affronta la questione dell'arte attraverso l'esplorazione di quelli che considera i due istinti fondamentali che pervadono tutta la natura – l'apollineo e il dionisiaco – e il loro incorporamento in una particolare forma d'arte: la tragedia classica. Come in altre circostanze, per sviluppare la sua analisi Nietzsche adotta un approccio genealogico: egli propone una sua idea di arte ripercorrendo i passaggi che hanno portato alla genesi del concetto. I lavori nei quali Danto dedica la sua attenzione a Nietzsche sono due: *Nietzsche Filosofo* (1965)³ e la *Trasfigurazione del banale* (1981). In particolare, Danto nota come Nietzsche abbia individuato due modi della rappresentazione, uno più primitivo e semplice, il secondo più sofisticato. Il primo è catturato dal termine “ri-presentazione”, il secondo dal termine “sostituzione”⁴. In entrambe

³ Danto 1965, in special modo il capitolo dedicato a “Arte e irrazionalità” e Danto 1981, soprattutto il capitolo intitolato “Works of Art and Mere Real Things”.

⁴ Danto 1981: 19.

le accezioni, in ogni caso, secondo Danto abbiamo comunque a che fare con articolazioni differenti del concetto di rappresentazione. Vediamo nel dettaglio i passi nietzschiani: in particolare interessano a questo proposito le riflessioni che sviluppa nei §§ 7, 17, 24 della *Nascita della Tragedia*.

A parere di Danto, la genesi della ri-presentazione va cercata nelle analisi che Nietzsche dedica al coro. La critica ha offerto molte e diverse ricerche circa la funzione del coro, Nietzsche era dell'idea che derivasse direttamente dal rito religioso, ovvero dall'idea che nel rito religioso trovasse concreta manifestazione il divino. Da qui la scelta dantiana di parlare di ri-presentazione. Durante i riti dionisiaci, era opinione diffusa che la divinità si manifestasse attraverso il corpo del Satiro. In questa primissima forma di emersione dell'arte, la poesia consentiva la rivelazione del significato più profondo e terribile dell'esistenza: la manifestazione artistica, che affondava le sue radici nello spazio logico del religioso, permetteva al dionisiaco di emergere, attraverso un momento di continuità tra il puro rito e una prima, sommaria forma d'arte.

Fin qui il testo nietzschiano. Tuttavia da questo punto in poi, a nostro parere, le strade di Nietzsche e quella di Danto divergono in modo significativo. Come abbiamo anticipato, Danto considera già questa una forma di rappresentazione, laddove Nietzsche non utilizza mai a questo proposito la nozione di rappresentazione. Ci sembra piuttosto che Nietzsche abbia inteso la funzione del coro durante questa primissima fase della vita della tragedia classica come una sorta di strumento metafisico atto al potenziamento della dimensione dionisiaca della vita. In questo senso, per Nietzsche l'arte non è mimesi, poiché non è una semplice copia della vita, ma non è nemmeno rappresentazione, come vorrebbe Danto. Piuttosto sembra essere un dispositivo che consente alla vita più cruda, quella che è espressa attraverso la metafora del dionisiaco, di manifestarsi. Se vogliamo catturare con una espressione il punto nietzschiano possiamo forse sostenere che in questa fase l'arte è semplice rivelazione della realtà.

L'elemento della rappresentazione arriverà dopo e, nell'idea nietzschiana, segnerà il declino dell'arte tragica. Dunque, la tesi di Nietzsche è che l'arte – almeno l'arte tragica poiché è di questa forma d'arte di cui egli si occupa nella *Nascita* – si estinguerà proprio in ragione della introduzione della rappresentazione.

Avevamo sempre creduto, infatti, che il vero spettatore, chiunque fosse, dovesse rimanere sempre consapevole di avere davanti a sé un'opera d'arte, non una realtà empirica, mentre il corro tragico dei Greci è costretto a riconoscere nelle figure della scena esistenze concrete. Il coro delle Oceanidi crede di vedere realmente davanti a sé il Titano Prometeo e ritiene se stesso altrettanto reale quanto il dio sulla scena. [...] E il segno dello spettatore ideale consisterebbe nel correre sulla scena e nel liberare il dio dai suoi tormenti? Avevamo creduto in un pubblico estetico e avevamo ritenuto il singolo spettatore tanto più dotato, quanto più fosse in grado d'intendere l'opera d'arte come

arte, ossia esteticamente; ed ecco che la formula di Schlegel ci spiega come il perfetto spettatore ideale lasci agire su di sé il mondo della scena in un modo niente affatto estetico, bensì corposamente empirico⁵.

Proviamo a considerare il punto che Nietzsche solleva ponendolo in una prospettiva più generale. Se il coro – come suppone Friedrich Schlegel – fosse assimilabile a una sorta di spettatore scelto che assiste alla rappresentazione, allora, argomenta Nietzsche, dovremmo anche osservare che lo spettatore greco dovrebbe essere descritto in termini completamente diversi rispetto a quelli che in genere utilizziamo per descrivere lo spettatore moderno. In particolare, abbiamo creduto in un pubblico che disponeva della capacità logica di distinguere la finzione dalla realtà, ovvero un pubblico “estetico”, per dirla con Nietzsche, e invece scopriamo che il coro considerava il mondo portato sulla scena in perfetta continuità con il mondo reale, una sorta di suo prolungamento. All’inizio, dunque, l’arte avrebbe avuto a che fare con la religione e la religione era considerata come un elemento di prosecuzione della realtà ordinaria.

A questo livello, credo sia utile notare due cose: in primo luogo, il fatto che Nietzsche non menziona il termine rappresentazione; mentre di certo sapeva – attento lettore di Schopenhauer quale era – quanto questo termine fosse pregnante di significati e di teoria. Egli si limita ad osservare che una delle ipotesi – che per altro poi scarterà – per spiegare la funzione del coro nel teatro tragico consiste nel considerare il coro come una sorta di spettatore ideale. Nietzsche insiste a più riprese sull’idea che la poesia greca non rappresentasse un mondo di fantasia, bensì la realtà. Nella poesia, ad esempio, veniva dato corpo all’Olimpo, e sappiamo bene come l’Olimpo per i Greci avesse una consistenza assolutamente reale. Quindi del tutto coerentemente osserva come lo spazio aperto dalla poesia tragica fosse uno spazio nel quale era consentito portare in scena aspetti della realtà. In questa fase non esiste dunque alcuna distinzione logica tra realtà e finzione: la religione era considerata un elemento di continuità con la realtà e, soprattutto, la verità che era posta in scena non era quella della finzione, ovvero un tipo di verità coerente con il mondo di finzione che la esprimeva, ma era la verità pura e semplice, forse quella più nascosta che non apparteneva agli strati più superficiali della vita.

Questo è il sorgere della poesia antica e della tragedia classica. Il secondo momento della sua evoluzione è quello che Nietzsche fa corrispondere con l’avvento del principio di individuazione, ovvero dell’apollineo, che porterà, come ben sappiamo, alla morte della tragedia. È la fase che Danto descrive come “sostituzione” e che riporta a un affinamento della capacità rappresentativa dell’arte. Nell’atto rappresentativo classico, effettivamente, la sostituzione gioca un ruolo importante. Nell’esempio del bambino che utilizza la scopa a

⁵ Nietzsche 1872 (tr. it. 51-52).

mo' di cavallo, si verifica a tutti gli effetti una sostituzione: non avendo a disposizione un cavallo in carne e ossa, il bambino prende in considerazione la scopa, ovvero un oggetto che incorpora nella sua forma alcune delle proprietà più astratte del cavallo o, se preferiamo, della "cavallinità": la forma, vagamente affusolata, che sembra adatta a tagliare il vento, la cavalcabilità, ovvero il fatto che in definitiva pare cavalcabile senza troppe difficoltà. La scopa in determinate condizioni – che prevedono non solo alcune proprietà dell'oggetto "scopa", ma pure alcune capacità cognitive del bambino – può effettivamente sostituire, almeno nel mondo della fantasia e del gioco, il cavallo. Danto ritiene che la totalità dell'arte metta in modo questo meccanismo e che preveda una modalità specifica di rappresentazione che egli definisce "artistica"⁶.

Gioverà sottolineare una prima differenza tra la posizione di Nietzsche e quella di Danto: Nietzsche ritiene che sia proprio l'avvento della razionalità, ovvero la disposizione logica assunta in primo luogo da Eschilo, ma poi anche dal pubblico delle tragedie, ad aver portato all'estinzione della tragedia e alla fine di quella forma d'arte. Dunque, pare ragionevole concludere che per Nietzsche l'arte non potesse coincidere con la razionalità, pena la sua morte. Mentre, all'opposto, uno dei più importanti sforzi fatti da Danto in tema di filosofia dell'arte è stato proprio quello di sottrarre l'arte alla sfera della sensibilità o, se si preferisce, dell'estetica, per riportarla ai meccanismi della significazione e della rappresentazione. In una battuta: per Nietzsche, l'arte finisce dove inizia un utilizzo intensivo della logica e, dunque, anche della rappresentazione; per Danto, viceversa, l'arte non può che essere rappresentazione. Inoltre, Nietzsche sembra assimilare l'introduzione del logos nella tragedia alla mimesi. Leggiamolo:

Vediamo in azione da un altro lato la forza di questo spirito antidionisiaco ostile al mito, quando volgiamo i nostri sguardi all'affermarsi nella tragedia, da Sofocle in poi, della *rappresentazione di caratteri* e della raffinatezza psicologica. Il carattere non deve più allargarsi come tipo eterno, ma deve al contrario, mediante tratti secondari e ombreggiature artificiali, mediante una finissima indeterminatezza di tutte le linee, agire in modo talmente individuale, che lo spettatore senta non più il mito, bensì la potente verità naturalistica e la forza dell'imitazione dell'artista⁷.

L'evoluzione della tragedia porta a un ampio utilizzo della razionalità: Nietzsche parla di rappresentazione di caratteri in una direzione naturalistica, distante dai dettami del mito. L'attenzione al naturalismo farebbe emergere l'intento mimetico dell'artista. In realtà, in queste pagine Nietzsche si riferisce senza troppa soluzione di continuità sia alla rappresentazione sia alla mimesi. Il punto vero della questione non è tanto se l'arte abbia assunto una forma rappresentativa piuttosto che mimetica, ma piuttosto se l'arte abbia effettivamente esteso la

⁶ Per un approfondimento di questa questione mi permetto di rimandare ad Andina 2010.

⁷ Nietzsche 1872 (tr. it. 116).

sua componente logica, conclusione a cui Nietzsche effettivamente arriva esaminando le caratteristiche delle tragedie scritte da Euripide. Con Euripide la tragedia prende le distanze dal mito per diventare fortemente mimetica nei confronti della realtà: dunque rimane ancora nello spazio logico del reale – come effettivamente era accaduto per la prima fase della vita della tragedia – ma non tanto per dare spazio alla manifestazione delle componenti più perturbanti della vita, ma, all’opposto, per ridurle e razionalizzarle. Così facendo, evidentemente, avvicina moltissimo l’arte alla realtà ordinaria, fino ad arrivare a fare collassare la prima sulla seconda, rendendo indistinguibile l’arte dalla vita.

3. *La rappresentazione secondo Danto*

Abbiamo osservato come nella *Trasfigurazione del banale* Danto abbia appoggiato le sue tesi circa la nozione di rappresentazione artistica su alcune delle idee che Nietzsche sviluppa nella *Nascita della tragedia* e abbiamo concluso che questa posizione non sembra trovare un sufficiente giustificazione all’interno del testo di Nietzsche.

Proviamo ora a delineare rapidamente le tesi dantiane sulla rappresentazione. Abbiamo già avuto modo di osservare come Danto contrapponga nettamente la rappresentazione alla mimesi avendo di mira l’accezione di mimesi adottata da Platone nel libro X della *Repubblica*. L’arte, dunque, non sarebbe mimesi – come spesso è stato suggerito dalla filosofia -- bensì rappresentazione. Converrà allora provare a mettere in chiaro che cosa egli intenda per rappresentazione.

Anzitutto è bene tenere presente che la nozione di rappresentazione occupa per Danto una posizione centrale all’interno del suo sistema filosofico che, come è ben noto, non comprende solo le riflessioni relative all’arte. Il progetto del sistema che è composto da quattro opere principali – *Filosofia analitica della storia* (1965), *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968), *Analytical Philosophy of Action* (1973), e la *Trasfigurazione del banale* (1981) – pone nel cuore della narrazione proprio la nozione di rappresentazione. Per Danto, infatti, l’essere umano è prima di tutto un *ens representans*, ovvero un essere vivente dotato di stati intenzionali che rappresenta la realtà fuori e dentro di lui.

Cosa significa rappresentare? Stando a Danto, la rappresentazione è lo strumento che abbiamo a disposizione per colmare lo spazio che ci separa dalla realtà. In questi termini, per spiegare la realtà e il nostro rapporto con essa disponiamo di tre elementi: il soggetto, ovvero l’entità dotata di stati intenzionali che formula rappresentazioni sul mondo, il mondo, e gli enunciati che formuliamo a proposito del mondo, ovvero le rappresentazioni. La relazione che sussiste tra il mondo e il soggetto è una relazione di causazione, mentre quella che lega le rappresentazioni al mondo è una relazione di corrispondenza. In altre parole, le rappresentazioni sono vere oppure false, adeguate oppure inadeguate a esprimere la realtà. Nel quadro costruito da Danto – per riassumerlo in

estrema sintesi – il nostro rapporto con il mondo dipende da quelle capacità, che nel corso della storia umana abbiamo raffinato e perfezionato, di operare costruendo delle rappresentazioni a partire dagli stimoli che provengono dal mondo esterno al soggetto⁸.

In definitiva, il soggetto ritorna al mondo – sia nel senso di farne oggetto della sua conoscenza, sia nel senso di farne oggetto delle sue pratiche – soltanto attraverso la mediazione delle rappresentazioni. In questa conclusione, molto più che relativamente alle tesi sull'arte, si respira un'aria di famiglia con le tesi che Nietzsche sviluppa circa la verità, e il rapporto di conoscenza che intratteniamo con il mondo, a partire dallo scritto intitolato *Su verità e menzogna in senso extramurale*⁹. Certo, le conclusioni a cui arriva Nietzsche sono molto più radicali di quelle formulate da Danto e almeno su di una questione completamente differenti: Nietzsche non ritiene sia possibile formulare rappresentazioni vere o false; piuttosto gli esseri umani formulano rappresentazioni "creative", che dipendono causalmente da circostanze che hanno a che fare con la sopravvivenza e con la felicità. Tuttavia, l'impianto teorico che porta alla formulazione del concetto di rappresentazione, fatta salvo l'ambito dell'arte, è grossomodo simile. La differenza rilevante riguarda la possibilità di accedere al mondo esterno per verificare la corrispondenza della rappresentazione: nell'idea di Nietzsche, questo accesso rimane fundamentalmente precluso, per Danto, invece, è non solo possibile ma addirittura necessario se intendiamo formulare giudizi veri.

In questo quadro, qualche considerazione puntuale merita ancora la rappresentazione che utilizziamo per le opere d'arte. Essa, per Danto, presenta infatti delle caratteristiche particolari. Anzitutto, non vale per la rappresentazione artistica lo stesso tipo di causazione che vale nel rapporto tra rappresentazione e mondo esterno. In generale, per esempio, possiamo comprendere una immagine (vale a dire classificarla correttamente) senza conoscere null'altro, senza cioè sapere se ciò che l'immagine raffigura esiste oppure no. Non è affatto detto che ciò che è oggetto delle nostre rappresentazioni debba esistere e, ciononostante, possiamo comprendere perfettamente ciò che ne scriviamo noi o che ne scrivono altri. Comprendiamo, per esempio, le rappresentazioni visive delle chimere quando le vediamo, così come comprendiamo la descrizione che offre Omero quando la leggiamo. Dal punto di vista di Danto, vedere immagini di chimere o leggere Omero che descrive le chimere significa farsi una qualche idea del mondo e su come sarebbe se esistessero le chimere. Ovviamente le rappresentazioni delle chimere sono in un senso *false* poiché nel mondo, come è noto, non esistono chimere.

In un senso, tuttavia, non ha però alcun significato domandarsi se le rappresentazioni delle chimere sono vere o false. Ovviamente si tratta di oggetti che non

⁸ Danto 1989: 240 ss.

⁹ Nietzsche 1975 (tr. it. 357 ss).

godono di alcuna esistenza spazio-temporale, dunque sarebbe assurdo pensare che l'essere vero di una chimera debba essere misurato sulla corrispondenza tra la rappresentazione e l'oggetto. Nel caso, però, si tratti di rappresentazioni che hanno a che fare con l'arte – per esempio nel caso delle chimere di cui narra Omero – la rappresentazione con cui abbiamo a che fare presenta caratteristiche diverse, ovvero non è tenuta a corrispondere alla realtà esterna, dal momento che quella particolare realtà non esiste. In una parola, una cosa è rappresentare l'isola di Manhattan per realizzare una cartina stradale, altra cosa è dipingere una chimera. Danto definisce la prima come “rappresentazione estensionale”, la seconda, quella della chimera, come “rappresentazione intensionale”. Quest'ultima presenta due caratteristiche: anzitutto ha la struttura tipica del sillogismo entimematico, inoltre ha carattere finzionale, non deve cioè corrispondere al mondo esterno per essere vera.

Ora, dato il quadro teorico, Danto assume una posizione molto netta relativamente all'arte: tutta l'arte avrebbe carattere rappresentativo, il fraintendimento di questo punto, secondo la sua tesi, è stato un errore logico compiuto dalla filosofia che per un tratto della sua storia ha considerato l'arte piuttosto come una strana e non necessaria copia della realtà.

4. *I modi della mimesi*

Tuttavia, crediamo che sul punto appena menzionato, ovvero sull'idea che tutta l'arte abbia carattere rappresentativo, Danto abbia commesso un errore. Abbiamo visto le ragioni per cui, a nostro parere, le tesi di Danto circa la rappresentazione non possono poggiare sulle spalle di Nietzsche, ora cerchiamo di comprendere in cosa consiste – a nostro parere – questo errore.

In primo luogo, ci pare che Danto abbia trascurato un dato piuttosto semplice, ma importante: la nozione di mimesi è piuttosto ampia e articolata, lo stesso Platone ne parla in diversi modi, e l'accezione che adotta nel libro X della *Repubblica* è solo una tra quelle che leggiamo nei suoi scritti. Si trovano riflessioni interessanti in proposito, oltre che nella *Repubblica* (soprattutto i libri 2-3 e 10), nel *Cratilo*, nel *Sofista* e nelle *Leggi*. Più in generale, sarebbe errato concludere che all'interno della cultura classica la nozione di mimesi non abbia subito oscillazioni¹⁰. In realtà, sono attestate almeno due accezioni diverse: da un lato, l'imitazione concerne la relazione tra l'opera e la realtà, mentre dall'altro riguarda quello che potremmo definire lo statuto dell'opera, ovvero l'organizzazione interna delle proprietà che costituiscono l'opera d'arte.

Il primo versante interessa il rapporto tra l'artista, l'opera e il mondo, il secondo i modi di organizzazione dell'opera. Nel libro X della *Repubblica*, Platone

¹⁰ Per una analisi approfondita sotto il profilo storiografico, cfr. Tatarkiewicz 1980.

pare interessato prevalentemente al primo aspetto, a cui affianca un interesse genuino per le connotazioni psicologiche della mimesi. Come è noto, Platone ha espresso una forma di scetticismo profondo circa l'utilità dell'arte. Le tesi del libro X della *Repubblica* sono note: in primo luogo l'idea, francamente un po' bizzarra, secondo cui un qualunque artefatto – poniamo di considerare un letto – è un oggetto dotato di maggior pregio ontologico di quanto non lo sia la sua copia dipinta. Questa osservazione è formulata sulla base dell'idea secondo cui l'artefatto possiede proprietà che non appartengono al dipinto del letto, osservazione di per sé piuttosto ovvia dal momento che il letto e l'opera, che ha per oggetto un letto, sono due artefatti di tipo diverso.

In secondo luogo, c'è la questione, per noi più rilevante, della forma di conoscenza che leghiamo all'arte. Platone sviluppa la tesi secondo cui l'arte non sarebbe una attività capace di produrre conoscenza. L'abilità mimetica dell'artista lo renderebbe virtualmente adatto ad occuparsi di qualunque materia, ma poiché questo è chiaramente impossibile, non potendo essere uno stesso uomo, condottiero, medico, geometra, agricoltore e tanto altro ancora, dobbiamo concludere che l'artista non possiede una conoscenza specifica riguardo a nulla di particolare. Mentre cioè un condottiero all'altezza del proprio compito è capace di applicare concretamente tutte le nozioni che compongono l'arte della guerra alle diverse circostanze nelle quali dovrà agire, Omero, la cui poesia epica racconta le gesta di guerrieri e condottieri, non dispone di alcuna conoscenza specifica legata all'arte della conduzione degli eserciti. È stato capace, in altre parole, di scrivere di battaglie ma non sarebbe stato capace di guidare eserciti in guerra. Ed è soltanto la seconda forma di conoscenza che Platone considera rilevante. Per quanto egli, come accade nel *Cratilo*, riveli spesso un atteggiamento oscillante nei confronti della poesia, mostrando in diverse occasioni ampia considerazione verso la particolare forma di ispirazione da cui sono mossi i poeti, tuttavia spesso mostra di diffidare della natura non razionale dell'arte poetica. Questo è un primo punto di debolezza. Un secondo elemento è nel fatto che la poesia assume spesso a proprio oggetto caratteri e vicende capaci di turbare in profondità l'animo umano, cosa che poco si accorda con l'ideale educativo platonico.

Ora, gli argomenti di Platone richiedono qualche riflessione. Da un lato, non può sfuggire l'obiezione più ovvia: se è vero che il condottiero conosce l'arte di condurre gli eserciti è altrettanto vero che il poeta conosce l'arte di scrivere della conduzione degli eserciti. Si tratta, come abbiamo ampiamente imparato, di un'arte che richiede un sapere e un talento specifici, che – di norma – è anche piuttosto raro. Sono state avanzate ipotesi sulle ragioni che hanno spinto Platone a sottostimare questa accezione del concetto di mimesi e, precisamente, quella che concerne la struttura dell'opera d'arte. Platone, né comprende fino in fondo, né, a dire il vero, valuta questo aspetto.

Ciò che qui interessa notare è come a Platone sfugga un punto fondamentale: posto che l'arte possa anche essere riproduzione mimetica di ciò che esiste, nel senso di rappresentare uno strumento che premette l'articolazione conoscitiva

del rapporto tra soggetto e mondo, tale attività può essere letta come un esercizio finalizzato alla conoscenza. Il *Cratilo* offre qualche indicazione circa le ragioni che lo inducono alla diffidenza. In questo scritto egli pone esplicitamente la questione della relazione tra il soggetto e la realtà, relazione in cui il linguaggio svolge una funzione centrale. L'attività attraverso la quale diamo un nome alle cose ci consegna la realtà intrinseca della cosa. Lo stesso tipo di conoscenza, una conoscenza che cattura l'essenza, non si ottiene attraverso la mimesi tipica delle arti figurative. Mentre cioè le parole restituiscono l'essenza delle cose, le arti visive o la poesia non sarebbero in grado di fare altrettanto¹¹.

Platone è interessato dalla conoscenza dell'universale che significa, anche, alla conoscenza dell'essenza. Perciò a nulla sarebbe valso obiettare ai suoi argomenti il fatto che la riproduzione mimetica permette di affinare una forma di conoscenza di carattere esperienziale che rivela almeno due aspetti: in primo luogo, consente all'artista di migliorare le sue capacità tecniche e, parallelamente, di sviluppare uno stile autonomo circa la rielaborazione dell'oggetto d'imitazione. Infine, consente all'artista di migliorare lo "sguardo", ovvero la sua capacità di osservare la realtà esterna.

L'esercizio nella riproduzione di un soggetto permette all'artista di acquisire una conoscenza simile a quella che i bambini ottengono attraverso l'educazione: la reiterazione di un comportamento consente a tutti gli effetti di introiettarne le pratiche e le norme che lo accompagnano e, dunque, di riproporlo in maniera quasi automatica. D'altra parte, la riproduzione mimetica di un oggetto permette di affinare la capacità tecnica, ovvero uno degli strumenti principali che l'artista ha a disposizione per strutturare il suo modo di guardare il mondo. Da un lato, dunque, è questione di potenziamento della tecnica artistica, ovvero di tutte quelle technicalità che consentono alla creatività dell'artista di prendere forma; dall'altro è questione di conoscenza: la mimesi consente di individuare, selezionare e riprodurre le proprietà essenziali della cosa riprodotta. Il punto, tuttavia, è che per Platone in questo caso, quelle proprietà appartengono all'aspetto fenomenico, ovvero all'apparenza delle cose riprodotte, non alla loro sostanza; ovvero non sono espressione del loro carattere intrinseco. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, questo scollamento tra apparenza e sostanza indica per Platone una criticità intrinseca all'arte che, di per sé, è una ragione sufficiente per svalutare completamente la pratica artistica sotto il profilo conoscitivo.

Che l'essere umano sia disposto più di altri animali alla imitazione è tratto che non sfugge ad Aristotele il quale sottolinea questa circostanza nella *Poetica*: «L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione»¹². Platone,

¹¹ Platone 2003, 422a-d; 423c-e.

¹² Aristotele 2000, § 4, 1448b.

invece, con la pratica imitativa intrattiene un rapporto diverso, anche se non meno complesso. Proprio a supporto di quanto abbiamo appena detto, possiamo osservare come l'esempio che utilizza in *Repubblica* libro, X per catturare il significato della mimesi non sia tra i più felici: la mimesi, in questo esempio, viene descritta come azione priva di comprensione. Un po' come se si utilizzasse uno specchio per catturare l'immagine della luna, delle stelle e delle altre cose che ci circondano. L'immagine, va da sé, non è la cosa; dunque catturare l'immagine di una certa cosa non significa catturare la cosa, poiché esiste un *gap* tra l'immagine della realtà e la realtà tale per cui possedere conoscenze relative all'immagine, come dicevamo, non è la stessa cosa che possedere conoscenze relative alla realtà. Inoltre, muovere uno specchio per catturare l'immagine delle cose non significa avere competenza alcuna né sulle cose, né, in effetti, sullo specchio, ovvero sullo strumento che utilizziamo per questa operazione¹³. Perciò la teoria di Platone mostra evidenti debolezze, prima di tutto poiché estende il concetto di mimesi a forme d'arte che non fanno uso della raffigurazione mimetica, ma poi anche perché trascura in modo abbastanza grossolano l'idea che alla produzione artistica sia legata una forma di competenza specifica che possa produrre conoscenza.

Proviamo a ricapitolare l'argomento che abbiamo svolto sin qui. In primo luogo abbiamo mostrato come la pretesa dantiana di fondare la propria teoria della rappresentazione artistica – la rappresentazione intensionale – sulla riflessione di Nietzsche non mostri basi solide. In secondo luogo, abbiamo osservato che le critiche che muove alla nozione di arte come mimesi secondo l'accezione adottata dal Platone del libro X della *Repubblica* presentino una duplice criticità: in primo luogo, Danto manca di sottolineare come il concetto di mimesi nella filosofia antica sia ben più ampio e complesso di quello che Platone espone nel libro X della *Repubblica*, là dove per completezza è necessario sottolineare che anche nel corpus platonico la nozione abbia ben altra complessità. Ora, questo essersi concentrato su una sola e ben specifica forma della mimesi, ha fatto sì che Danto abbia probabilmente perso di vista che la mimesi può essere interpretata non solo come riproduzione della realtà – attività che per altro, come abbiamo già accennato, permette di sviluppare specifiche forme di competenza tecnica interne all'arte – ma anche, seguendo una accezione aristotelica della mimesi, come mimesi delle azioni. Quella che definiremo come “mimesi agentiva”.

Platone ed Aristotele condividono perciò l'idea secondo cui l'arte avrebbe un carattere imitativo. Aristotele, diversamente da Platone, ritiene che l'attività imitativa abbia chiare radici biologiche, è cioè dell'idea che gli esseri umani si servano costantemente della imitazione poiché imitare consente, in definitiva, di acquistare conoscenza. Non stupisce, dunque, che gli esseri umani abbiano

¹³ Platone 2003, libro X, 601D.

esteso la mimesi all'arte: diversamente dalle altre forme di conoscenza la mimesi applicata all'arte avrebbe ad oggetto l'universale. Le particolari caratteristiche che il poeta attribuisce alla narrazione tragica offrono una sorta di punto di osservazione privilegiato sull'umano – ricordiamo che per Aristotele la tragedia è mimesi dell'azione tragica – che sarebbe difficile avere nella realtà ordinaria. Questo perché, evidentemente, le azioni tragiche sono legate a una particolare connotazione emozionale: si tratta di quei sentimenti di pietà e di terrore che sorgono nel pubblico durante la rappresentazione. Sono emozioni che lo spazio scenico-finzionale permette di vivere in maniera controllata ed, eventualmente, anche in modi riflessivi. Su questo punto lo scarto tra la posizione di Aristotele e quella di Platone è evidente. In altre parole, uno spettatore che assista alla *Medea* proverà pietà per la sorte dei figli e una forma di terrore alla vista delle intenzioni omicide della donna. Tuttavia, quel sentimento assomiglia piuttosto a una variante del terrore, infatti, generalmente, nessuno spettatore sale sul palco per fermare la donna (ovvero l'attrice). Nessuno, in altre parole, interrompe l'azione drammatica che presenta caratteristiche diverse rispetto a una sua possibile controparte nella vita reale. L'azione tragica è perciò compatibile con una riflessione sulla componente estetica dell'azione artistica. In altre parole, quando è rappresentata con strumenti efficaci e con i giusti accorgimenti tecnici, l'azione tragica può permetterci non solo di ripercorrere mimeticamente una certa serie di azioni, ma anche di rappresentarle in uno spazio di realtà specifico che è appunto lo spazio finzionale. All'interno di quello spazio i termini del rapporto realtà/finzione sono particolari, nel senso che non vige la necessità della corrispondenza né la necessità della plausibilità. Le teorie dell'arte per moltissimo tempo si sono affidate alla chiave di lettura platonica che ha risolto la mimesi in una attività di mera riproduzione dell'esistente, togliendo di fatto valore alle arti sia sotto il profilo della ontologia sia sotto quello della epistemologia.

Nelle prossime pagine, viceversa, sosteneremo che sia Platone sia Aristotele avevano visto giusto nel considerare la mimesi come una caratteristica importante – sebbene, aggiungiamo noi, non l'unica – dell'arte. Il carattere mimetico dell'arte ha a che fare con la conoscenza e va analizzato in riferimento a ciascuna forma d'arte e al medium che quella forma d'arte utilizza. Perciò, quando parliamo di mimesi, è utile, per esempio, distinguere tra le arti visive e le arti della parola; così come a nostro avviso è molto utile riflettere sulla proprietà temporale, ovvero sui modi in cui le opere si danno nel tempo. Questa circostanza si rivela infatti decisiva per delineare i tipi di conoscenza che le diverse arti possono produrre.

Non crediamo sia un caso che Aristotele abbia prediletto la tragedia, ovvero una forma d'arte che permette la rappresentazione dell'azione nel tempo, che dunque rende possibile la costruzione della narrazione artistica – della mimesi della azione tragica – in un preciso lasso temporale. La narrazione non può che

avvenire nel tempo: là dove c'è temporalità c'è pure la possibilità di azione e, dunque, c'è possibilità di mimesi psicologica¹⁴.

Ripercorrendo l'azione tragica con una disposizione psicologica mimetica, lo spettatore rivive le caratteristiche fondamentali dell'azione, *come se* si trattasse di azioni che egli compie od osserva nella vita reale. In questo modo, può simulare una forma di partecipazione alla azione; può, in altre parole, essere presente nella forma della partecipazione mimetica all'uccisione da parte di una madre dei propri figli a causa dell'amore per un uomo, può prendere su di sé il peso di quel gesto efferato, indagarne seppure in forma di proiezione le ragioni, esplorare i sentimenti, tutto senza dover condividere il peso della colpa morale o senza rischiare di essere allontanata dalla comunità a causa dell'efferatezza di quei gesti.

La mimesi dell'azione può dunque essere considerata come la simulazione mentale di una azione; questa simulazione permette di analizzare il contenuto dell'azione, i suoi effetti nel mondo reale e, in qualche modo, di provare a immaginare come ci si sentirebbe se stessimo compiendo quella particolare azione. Evidentemente, il fatto di rimanere sul piano della simulazione consente taluni vantaggi: per esempio quello di avviare una qualche forma di sperimentazione circa gli effetti pratici, etici, morali o sociali della azione. Diversamente – se il nostro spettatore vivesse l'azione in prima persona – ne sarebbe semplicemente travolto: imparerebbe in parte le stesse cose, in parte ne imparerebbe altre, ma a un prezzo certamente maggiore rispetto a quanto avviene assistendo a una tragedia. In questo senso la mimesi detiene una funzione educativa importantissima: è una delle basi della educazione dei bambini ed è importante anche per gli adulti poiché offre loro l'opportunità di vivere alcune circostanze utilizzando una forma di prossimità emozionale e cognitiva che sfuggirebbe sia all'azione reale, sia alla mera concettualizzazione dell'azione. In altre parole, se fossimo Medea agiremmo in preda alla passione, alla rabbia e poi al rimorso. D'altro canto, a rivivere le sue azioni sul piano della mimesi psicologica si possono analizzare non solo le ragioni di Medea, ma pure i suoi sentimenti, le cause che le hanno sconvolto la mente, l'ordine dei suoi valori, il contesto sociale che non ha saputo disinnescare la rabbia della donna e, ovviamente, le ragioni che l'hanno portata ad agire in quel modo. È un ripercorrere la sua storia da una posizione di grande prossimità, che permette di osservare molte cose, senza tuttavia rimanere intrappolati negli aspetti più inquietanti e destabilizzanti dell'azione tragica; il che permette di comprendere, a volte di imparare, senza stravolgere la propria vita.

Dicevamo, però, che l'arte non è solo mimesi e, in effetti, questa osservazione sembrerebbe particolarmente vera per quelle forme di espressione che non sono interessate o che non sono toccate in modo particolare dalla temporalità. In altre parole, un conto è la mimesi di una azione (tragica), altro

¹⁴ Aristotele 2000, 1448b.

conto è quella mimesi che mira alla riproduzione di un oggetto concreto, di un volto o di un paesaggio. In effetti, mentre la mimesi di una azione è azione nella forma del “come se”, è ragionare come se agissimo in prima persona, o osservare come agirebbe o come potrebbe agire qualcuno in una determinata circostanza senza tuttavia che ci accada di dover sopportare la conseguenza di quelle azioni, la mimesi di un artefatto – poniamo si tratti del letto che tanto piaceva a Platone – sembra essere qualcosa di diverso o, almeno, avere implicazioni diverse. È vero che un artista impara a disegnare un letto riproducendolo (e si tratta di una forma di conoscenza che ha carattere tecnico), ma d’altro canto è anche vero che per lo spettatore di una opera d’arte visiva la mimesi avrà una funzione molto diversa e probabilmente più circoscritta di quanta non ne abbia per lo spettatore della tragedia. Per questo Platone può concludere che il valore dell’arte è infimo, perché se rimaniamo alla mimesi della pittura, gli unici valori che possiamo associarle hanno a che fare con una componente ornamentale, oppure di addestramento dell’artista. Indubbiamente troppo poco: la mimesi nelle arti figurative darebbe troppo poco, mentre quella dell’azione tragica, in un senso, produrrebbe troppo, ovvero una sorta di “dis-regolazione” delle emozioni.

Ora, se immaginiamo di passare dalla incorporazione dall’azione (narrata, come accade nei racconti, oppure simulata come accade nel cinema o nel teatro o, ancora, reale come accade nelle *performance*) a quella dell’oggetto, capiremo perfettamente come la rappresentazione sia particolarmente utile all’arte in tutti quei casi nei quali l’artista intende esprimere significati pur non potendo servirsi della dimensione temporale, la quale permette di strutturare semanticamente e in modo complesso i significati. In questo caso, la rappresentazione consente possibilità espressive precluse alla mimesi.

Se la mimesi agentiva permette in qualche modo di simulare l’azione (tragica) in uno spazio protetto, la rappresentazione permette di relazionarsi con una cosa e insieme con il suo rimando ad altro: il bambino vede nella scopa di legno il suo pony, una croce rimanda a una farmacia, a un ospedale o a un cimitero e a tutte le relazioni simboliche che hanno a che fare con farmacie, ospedali, salute, vita e morte. Credo si possa facilmente argomentare in favore dell’idea secondo cui in talune opere d’arte è presente sia l’aspetto mimetico sia l’aspetto rappresentativo; questo significa, ovviamente, che l’arte può essere sia mimesi sia rappresentazione, e che, di conseguenza, una stessa opera può essere sia mimesi sia rappresentazione, può cioè produrre sia conoscenza mimetica, sia conoscenza rappresentativa. Nei casi in cui prevalga l’aspetto rappresentativo, alcune proprietà dell’oggetto materiale vengono utilizzate come “aggancio” per rimandare a qualcosa d’altro. Le forme destrutturate di *Guernica*, per esempio, rimandano alla distruzione della guerra: pezzi di corpi che mescolano indistintamente umano e animale, poiché, in effetti, l’umano che massacra altri umani rappresenta il segno tangibile della regressione dell’umano alla sua componente animale. Là dove una lampada accesa

è segno insieme della luce che la ragione deve portare per comprendere ciò che è stato, ciò che non dovrebbe più essere, o, all'inverso, ciò che dovrebbe essere ma che talvolta manca.

Mentre cioè la mimesi esprime le sue potenzialità migliori nei casi in cui è mimesi di azione, la rappresentazione produce conoscenza astraendo e riformulando in una luce diversa quanto il soggetto già sa e conosce: perché una scopa diventi un cavallo è necessario conoscere moltissime cose. Per esempio, è utile sapere che esistono i cavalli, che sono animali a quattro zampe che possono essere cavalcati dagli umani; e bisogna sapere che le scope hanno una forma che assomiglia all'immagine astratta e stilizzata di un cavallo e che, di norma, sono oggetti che godono di una certa maneggevolezza. Non c'è alcun pathos che sia trasmesso da una scopa, ma il salto cognitivo che è richiesto per vedere un cavallo in una scopa, dunque per derivare la rappresentazione del cavallo utilizzando la percezione sensibile della scopa, è tale da rimandare a una forma embrionale e più complessa di conoscenza.

Abbiamo già osservato come esistono almeno due tipi di mimesi: una mimesi che riguarda gli oggetti e in genere le cose che non hanno temporalità interna. I tavoli a cui pensava Platone costituiscono un esempio possibile: si tratta di oggetti che incorrono solo in una forma di temporalità esterna, poiché non conoscono sviluppo interno. La materia di cui sono composti può essere soggetta a trasformazione, ma la loro natura non lo è. Accanto a questa esiste un secondo e diverso tipo di mimesi, la mimesi dell'azione, che prevede la temporalità come una proprietà intrinseca dell'azione. Non esiste azione che non preveda lo scorrere del tempo e il tempo è una componente determinante per la composizione della struttura e dei significati dell'azione.

Va ancora sottolineato che esistono almeno due forme di mimesi: la prima legata all'azione, che chiameremo "mimesi agentiva", che produce la forma di conoscenza più articolata. Di essa può godere il fruitore dell'opera, ovvero lo spettatore. La seconda, invece, interessa gli artefatti. Questa forma di mimesi, che chiameremo "mimesi oggettuale, interessa specificatamente l'artista e, in particolare, la sua capacità tecnica. Dunque, la prima forma di mimesi, quella che ha carattere agentivo, investe la vita nella sua generalità, permette cioè alle persone di simulare alcuni aspetti della vita – spesso quelli particolarmente complessi o drammatici – esercitandole a comprenderli senza esserne coinvolti direttamente. La seconda forma di mimesi, invece, quella che di norma interessa l'artefatto artistico, ha prevalente carattere tecnico e riguarda gli artisti nell'esercizio delle loro competenze tecniche.

Vorrei sottolineare ancora un punto, relativamente alle teorie che si sono occupate di indagare le possibilità conoscitive delle arti. Tra i teorici della mimesi, abbiamo visto come Platone e Aristotele abbiano seguito piste diverse: Platone sottolinea con forza la funzione della mimesi oggettuale ricavandone del tutto coerentemente uno scarso valore dell'arte. Sarebbe ovviamente sbagliato sottostimare l'importanza che Platone associa all'arte poetica e, in particolare,

alla tragedia; tuttavia è vero che il libro X della *Repubblica*, un libro nel quale Platone disegna la sua metafisica, prende a riferimento anzitutto le arti visive e su questo riferimento costruisce buona parte della sua critica alle arti, rafforzata, in qualche modo, dagli argomenti circa la capacità di destabilizzazione emotiva esercitata sul pubblico dalla poesia.

5. *L'errore di Danto*

Abbiamo visto come Danto argomenti la sua tesi a partire dalle riflessioni di Nietzsche sulla tragedia: se è vero che il testo nietzschiano gli consente di soffermarsi sul passaggio dal piano mimetico a quello rappresentativo, è anche vero che Nietzsche non considera mimesi e rappresentazione come due diverse forme di conoscenza rese possibili dall'arte. Piuttosto, le considera l'una l'evoluzione dell'altra: la rappresentazione è in qualche modo l'evoluzione della mimesi. La mimesi precede la rappresentazione e la possibilità di rappresentare diventa disponibile per un intelletto dotato di migliore capacità di astrazione, di una più ampia conoscenza del mondo che, in una parola, è più sofisticato di quanto non sia l'intelligenza capace di sola mimesi. Abbiamo sottolineato come questa lettura della mimesi, che è stata sviluppata da Nietzsche e, sulla stessa linea, da Danto sia parziale e non tenga conto del fatto che la mimesi agentiva è cosa diversa sia dalla mimesi oggettiva sia dalla rappresentazione.

In altre parole, per Danto l'arte non è mai mimetica: anzi, egli sostiene che la teoria mimetica di Platone sia stata uno degli errori filosofici fondamentali che avrebbe impedito per secoli la possibilità di comprendere la natura dell'arte impedendo, di conseguenza, la corretta comprensione e, prima ancora, la corretta classificazione della maggior parte delle opere d'arte contemporanea. Questo è forse vero per Platone, almeno per le tesi di Platone contenute nel libro X della *Repubblica*, ma certamente non si può dire che sia vero per Aristotele che articola una idea di mimesi sostanzialmente differente rispetto a quella platonica poiché poggia sulla nozione di verosimiglianza.

Si ricorderà l'esempio preferito da Danto: è proprio perché, sulla scia delle tesi platoniche, i filosofi hanno applicato la teoria mimetica a opere come *Brillo Box* o a uno qualunque dei *ready-made* di Duchamp che a lungo non si è compresa vasta parte della produzione artistica del Novecento. In effetti, se qualcuno – poniamo si tratti di un artista, relativamente sconosciuto al grande pubblico – ci chiedesse di mettere a confronto un oggetto materiale e una sua controparte indiscernibile, che si candida per essere classificata come un'opera d'arte, è chiaro, osserva Danto, che il fatto che il secondo oggetto (l'opera) sia identico al primo, non ci dice granché rispetto alle ragioni per cui dovremmo considerarlo in modo diverso, almeno sotto il profilo della ontologia. Detto diversamente, seguendo l'idea di mimesi che Platone articola nel libro X della *Repubblica* non avremmo grandi ragioni per non catalogare *Fountain* tra i co-

muni artefatti. L'argomento di Danto suona in questo modo: per comprendere come è potuto succedere che il mondo dell'arte abbia riconosciuto legittimità artistica a un *ready-made* è necessario osservare non tanto le proprietà materiali dell'oggetto, quanto piuttosto le sue proprietà artistiche e relazionali. In altre parole, le proprietà che hanno a che fare con la sfera dei significati. Le proprietà significanti di un'opera sono quelle proprietà che permettono alla rappresentazione di strutturarsi.

Danto capovolge Platone, predilige gli argomenti della *Repubblica*, in particolare quelli contenuti nel libro X, ma così facendo limita le possibilità conoscitive dell'arte privandola di fatto di tutto ciò – ed è molto – che può derivare dalla mimesi agentiva. Non è un caso, crediamo, che Danto nello svolgimento della sua analisi si sia dedicato particolarmente alle arti visive e, nello specifico, alle opere d'arte contemporanea. All'interno di questo sotto-dominio dell'arte il carattere eminentemente rappresentativo è evidentemente predominante. Consideriamo, ad esempio, una delle più celebri opere concettualiste: *One and Three Chairs*, dell'artista Joseph Kosuth (1965). Come è noto, l'installazione è composta da tre parti: una sedia, la definizione contenuta in un dizionario della parola "sedia" e la fotografia, a grandezza naturale, di una sedia. L'intento di Kosuth è apertamente rappresentativo: l'artista utilizza i tre diversi aspetti della installazione per rappresentare in modi diversi la sedia. È sempre una sedia: sia che ne catturiamo l'immagine attraverso la fotografia, sia che la istanziamo esponendo l'artefatto, sia che utilizziamo parole per descriverla come accade nei dizionari. Nessuno dei modi di riferirsi alla sedia ha carattere mimetico: in un caso ci rapportiamo direttamente con l'artefatto, negli altri due con modi per riferirsi all'artefatto. Come direbbe Danto, si tratta di modi diversi per dire qualcosa a proposito dell'artefatto. L'installazione nella sua completezza, poi, dice qualcosa a proposito dei modi che abbiamo a nostra disposizione per riferirci a parti della realtà. In nessun caso, perciò, il lavoro di Kosuth ha una funzione mimetica. Si noterà, inoltre, come l'installazione non abbia una temporalità intrinseca: la sua struttura rappresentativa non possiede una narrativa interna e non è agentiva. Questa struttura, come abbiamo già sottolineato, non favorisce la presenza di una mimesi agentiva che infatti è del tutto assente dall'opera.

Tuttavia, proprio qui credo si celi l'errore di Danto. Definisco l'"errore di Danto" la presa di posizione teorica che considera la mimesi – in una delle accezioni platoniche, ovvero la mimesi oggettuale – non solo come completamente estranea all'arte, ma addirittura come una chiave interpretativa che la tradizione filosofica ha applicato in modi fuorvianti alla comprensione dell'arte.

Pur avendo compreso la natura dell'errore di Platone, che privilegia la mimesi oggettuale rispetto alla mimesi agentiva, Danto ha a sua volta commesso un errore, uguale e contrario: ha completamente trascurato l'importanza della mimesi agentiva, ovvero la versione aristotelica della mimesi e ha concluso, del tutto coerentemente rispetto alle sue premesse, ma esattamente alla maniera di Platone, cioè privando l'arte di una possibilità euristica, che la sola

forma di conoscenza offerta dall'arte è quella della rappresentazione. Così facendo ha però finito per privare l'arte di uno dei suoi modi fondamentali di conoscenza. La via per correggere l'errore di Platone non è allora quella indicata da Danto, che in definitiva ha prodotto un nuovo errore. Piuttosto crediamo convenga recuperare i modi della mimesi che la tradizione filosofica ha proposto, indagarli per stabilire quali forme di conoscenza rendano possibile e infine affiancare all'analisi della mimesi quella della rappresentazione, operazione in cui – questa volta – Danto ha prodotto un insieme di riflessioni di primissima importanza.

Bibliografia

ANDINA, T.

– 2010, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, Carocci.

ARISTOTELE

– 2000, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Milano, Bompiani.

DANTO, A.C.

– 1965, *Nietzsche as philosopher*, New York, Macmillan.

– 1981, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

– 1989, *Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy*, 1^a ed., New York, Harper & Row.

NIETZSCHE, F.W.

– 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E.W. Fritzsch; tr. it. di S. Giammetta, M. Montinari, *La nascita della tragedia*, vol. III, t. I, Milano, Adelphi, 1972.

– 1975, *Vorstufen der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [Über das Pathos der Wahrheit. Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Freundesbriefe. Der handschriftliche Nachlass Friedrich Nietzsches. Sokrates und die griechische Tragödie]*, 7 vols, Nendeln, Kraus; tr. it. di G. Colli, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, vol. III, t. II, Milano, Adelphi, 1975.

PLATONE

– 2003, *Cratilo*, in Platone, *Opere complete*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza.

TATARKIEWICZ, W.

– 1980, *A History of Six Ideas. An Essays in Aesthetics*, Martinus Nijhoff, Boston-London; tr. it. *Storia di sei idee: L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Palermo, Aesthetica, 2020.