



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Filosofia della
società, dell'arte e
della
comunicazione

Tesi di Laurea

Arte e umanità

L'opera di Duchamp
nell'interpretazione di
Danto ed i suoi equivoci

Relatore

Prof. Luigi Perissinotto

Correlatore

Prof.ssa Roberta Dreon

Laureando

Paolo Bosi

Matricola 807738

Anno Accademico

2021/2022

ARTE E UMANITÀ
L'opera di Duchamp nell'interpretazione di Danto ed i suoi equivoci

Indice

Premessa: l'uso del termine "Apollo"

Introduzione: da due linee di sviluppo ad una

1. Il sistema delle arti nell'antica Grecia

- 1.1. Il concetto di arte
- 1.2. Il concetto di poesia
- 1.3. Il concetto di bellezza
- 1.4. La fruizione artistica
- 1.5. Il rapporto tra arte e creatività

2. La via più battuta: dalla tecnica all'arte

- 2.1. Il sistema delle arti nel Medioevo
- 2.2. Il crollo del sistema
- 2.3. La realizzazione del nuovo sistema concettuale

3. La via alternativa: dalla poesia all'arte

- 3.1. Il concetto di poesia in Platone
- 3.2. L'incontro tra arte e poesia in Aristotele
- 3.3. L'incontro tra arte e poesia nell'Ellenismo
- 3.4. Il Medioevo: ritorno all'antichità
- 3.5. L'età moderna: inedito riavvicinamento tra poesia e arte
- 3.6. Tra Romanticismo e Novecento: ultime oscillazioni sulla soglia della risoluzione

4. La filosofia dell'arte di Arthur Danto

- 4.1. Il punto di partenza: la teoria mimetica di Platone
- 4.2. *Brillo Box*
- 4.3. La questione ontologica
- 4.4. L'opera d'arte come veicolo semantico

4.5. L'interpretazione

4.6. La fine della storia dell'arte

5. *Fountain*: l'alternativa a Danto

5.1. Il paradigma apollocentrico

5.2. Enters *Fountain*

5.3. L'*Aboutness*

5.4. La teoria istituzionale dell'arte

5.5. La contraddizione

5.6. Il problema del linguaggio

5.7. Il rapporto con il DADA

5.8. Il paradigma dionisocentrico

5.9. Il paradigma antropocentrico

Conclusione

Bibliografia

Premessa: l'uso del termine "Apollo"

In questo testo la parola "Apollo" sarà utilizzata in due modi: classicamente, come dio del vaticinio, della poesia e dell'ispirazione; nietzscheanamente come dio della forma, della tecnica e della razionalità. Questi due significati non compariranno mai insieme nello stesso capitolo: nelle parti 1-4 (parti in cui non sarà citato Dioniso) andrà inteso classicamente; nell'introduzione, nella parte 5 e nella conclusione andrà inteso nietzscheanamente (cioè in contrapposizione a Dioniso).

Introduzione: da due linee di sviluppo ad una

Né "ars" né "τέχνη" avevano un tempo lo stesso significato che ha oggi "arte". Come si è arrivati a questo significato? A seguito di un clamoroso equivoco, un malinteso caso di ready-made linguistico: lo stesso nome per due significati opposti di cui non si riesce a intravedere la ragione della differenza.

“Arte” è il risultato della fusione tra le arti liberali, le arti meccaniche e la poesia. Dalle arti liberali l'arte ha preso il nome e il complesso di superiorità rispetto alle altre arti, dalle arti meccaniche la maggior parte del suo genere prossimo, dalla poesia ciò che mancava per arrivare alla totalità di quel genere prossimo, ma soprattutto, in modo piuttosto inconsapevole, ha ricevuto in dono un bene molto delicato: la sua differenza specifica.

Il primo atto di questa unione si è svolto all'interno del processo di riclassificazione dei saperi andato in scena tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'Età moderna. Tale processo ha mutato i confini dell'estensione del riferimento associato al termine "arte" in modo graduale, tuttavia a questo superficiale, lento e parziale rimescolamento degli elementi dell'insieme corrisponde uno stravolgimento profondo ben più radicale, che ha determinato il capovolgimento dell'intensione di quel termine e ha rappresentato il fattore decisivo per il passaggio dal significato originale a quello attuale. Questo rovesciamento semantico è stato fino ad oggi interpretato come un'evoluzione perché buona parte dell'estensione dell'insieme originale corrisponde a quella dell'insieme finale. È vero invece il contrario: tra i due insiemi non c'è nessuna affinità sul piano dell'intensione. Se i due insiemi hanno lo stesso nome ciò è dovuto unicamente ad un caso fortuito. Prima è stato formato l'insieme delle arti (senza ulteriori aggiunte), ereditando nome e status della vecchia classe delle arti liberali, poi sono stati usati il nome e l'estensione di quell'insieme per designare tutt'altro. Così il nome “arte” può avere oggi un effetto fuorviante per i parlanti: tende a confondere ciò che è accessorio rispetto a quell'insieme (la tecnica) con ciò che gli è essenziale (la poesia, ovvero ciò che si nasconde dietro al mistero dell'ispirazione). Se si vuol intendere l'"arte" (opera d'arte) come figlia della tecnica, la si deve considerare una figlia illegittima o non si capirà cos'è in gioco in quella classe di oggetti.

L'esplicito svelamento di questa dinamica è avvenuto in seguito ad un evento intitolato *Fountain*, la celebre opera di Marcel Duchamp.

Questo discorso sarà articolato attraverso cinque parti cinte da un commento finale, in cui le prime quattro fungono da premesse per la conclusione tratta nella quinta. Si intenderà procedere in questo modo: innanzitutto si illustrerà il sistema concettuale delle arti dei Greci, in modo da inquadrare preventivamente i concetti che poi saranno utilizzati nel corso dell'argomentazione; subito dopo sarà presentata la più accreditata ricostruzione della storia del significato odierno di "arte", quella che lo vede come un'evoluzione dell'antico concetto di tecnica; seguirà una versione di questa storia completamente differente, narrata a partire da un punto di vista quasi opposto, che vedrà nell'arte modernamente intesa l'evoluzione del concetto greco di poesia; quindi verrà dato ampio spazio a una diretta discendente delle teorie estetiche ottocentesche: la filosofia dell'arte di Arthur Danto (il tentativo di spiegazione dei *ready-made* di maggior successo); per ultima sarà affrontata la parte più importante di questo scritto, nella quale verrà fornita un'interpretazione di *Fountain* alternativa a quella di Danto, in linea con la seconda delle prospettive proposte: invece di percorrere la strada che conduce da *Fountain* alla tecnica passando attraverso la poesia, sarà intrapresa la via che da *Fountain* giunge alla poesia passando per la tecnica.

Gli ambiziosi obiettivi che si cercheranno di raggiungere con questo testo sono:

- (1) documentare che le strade che portano dall'attuale problematico concetto di arte, nel senso di opera d'arte, a concetti antichi che con esso hanno affinità non sono due- quella che conduce alla tecnica e quella che conduce alla poesia –, ma una soltanto;
- (2) dimostrare che il significato di *Fountain* consiste nella più radicale negazione di una di queste due linee di sviluppo – quella che conduce alla tecnica;
- (3) spiegare perché l'interpretazione di quell'opera formulata da Danto non solo non ha colto il senso della provocazione di Duchamp, ma addirittura rappresenti esattamente ciò che costituisce il principale obiettivo polemico di *Fountain*;
- (4) mostrare il volto dell'unico legittimo sovrano del regno dell'arte (l'incarnazione di Dioniso chiamata "uomo") e di destituire l'impostore (Apollo nel senso nietzscheano di dio della forma);

(5) risolvere una parte del problema dell'indecidibilità del significato di "arte", grazie al riposizionamento di Dioniso e Apollo su piani diversi, ossia scongiurando il rischio di dover rimanere paralizzati nell'oscillazione tra due opposte condizioni considerate di pari importanza (il mezzo tecnico e l'origine dell'espressione).

1. *Il sistema delle arti nell'antica Grecia*

I termini "poesia", "musica", "architettura", "plastica" sono parole di origine greca con cui nelle lingue contemporanee si designano le arti. I Greci però di norma li impiegavano con un altro significato rispetto a noi, generalmente più ampio, non circoscritto esclusivamente all'ambito artistico.

La parola "*ποίησις*", da cui deriva "poesia", indicava anticamente la produzione in modo indistinto, senza limitazioni ad un dato settore tecnico; fu solamente dopo l'epoca classica che l'estensione di questo vocabolo si ridusse, finendo per abbracciare i confini di uno specifico genere di produzione, vale a dire quella in versi. In modo simile "*ποιητής*", da cui discende l'odierno "poeta", inizialmente era usato per indicare qualunque tipo di produttore. "*Μουσική*" era in origine il nome di ogni attività che rientrava nel novero di quelle tutelate dalle Muse, e l'arte di produrre ed ideare suoni era solamente una di queste. Di riflesso con "*μουσικός*" i Greci non designavano solo il musicista modernamente inteso, ma più in generale chiunque avesse ricevuto un'adeguata formazione nelle arti, potesse vantare una grande cultura e fosse in grado di intendere e praticare le attività patrocinate dalle Muse. "*Αρχιτέκτων*", da cui deriva "architetto", in origine identificava ogni responsabile di una grossa produzione, contrapposto agli operai a lui sottoposti, a sua volta "*ἀρχιτέκτονική*" aveva un tempo un significato più ampio di quello attuale di "architettura", corrispondente a quello generico di "scienza" o "arte maestra"¹.

Fu solamente dopo molto tempo che questi termini greci di significato così esteso, come "*ποιητής*", "*μουσικός*", "*αρχιτέκτων*", sono stati sottoposti ad un processo di trasformazione e restringimento che li ha relegati a precisi rami della produzione artistica: il primo venendo a designare il poeta, il secondo il musicista, il terzo l'architetto. Parallelamente con "*ποίησις*" si è cominciato ad indicare la sola poesia, con "*μουσική*" unicamente la musica e con "*ἀρχιτέκτονική*" esclusivamente l'architettura.

Prima che avesse luogo questa trasformazione, i Greci non erano in possesso di vocaboli specifici per indicare i settori in cui nel nostro sistema concettuale sono suddivise le varie discipline artistiche, anche se l'eccellenza tecnica raggiunta in ciascuno di questi ambiti

¹ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 93.

rappresentava uno dei fiori all'occhiello della loro cultura. Non erano in possesso di tali termini semplicemente perché non ne avevano bisogno; perché non operavano con concetti come poesia, musica, architettura e arti visive. Ciò può apparire impossibile da credere a noi, talmente siamo abituati ad essi: li utilizziamo costantemente al punto che sembrano concetti imposti dalla natura, forme essenziali per esprimere qualunque pensiero legato all'arte. Eppure la storia ci insegna che non sono imprescindibili: i Greci, il cui contributo nelle arti non è inferiore a quello di nessun altro popolo, non usavano questi concetti nel periodo in cui la loro creatività toccò il punto più alto. Anche all'epoca di Eschilo, Sofocle e Euripide queste nozioni erano poco presenti nel loro sistema concettuale ed erano molto lontane dal giocare lo stesso ruolo che giocano oggi nel nostro. Questo non significa che le concezioni degli antichi greci sull'arte fossero arretrate. Significa solamente che erano diverse dalle nostre.

Anche la suddivisione delle discipline artistiche era differente. Alcune delle arti che oggi vengono classificate autonomamente erano concepite come congiunte inscindibilmente ad altre dai Greci, e per questo considerate un'unica arte. È il caso, ad esempio, della musica e della danza: una sola espressione era sufficiente per designare entrambe. Anche quando col tempo la musica aveva assunto l'accezione speciale di "arte dei suoni", l'espressione era ancora spesso usata per indicare contemporaneamente anche la danza. È da queste associazioni che sono nate alcune opinioni che oggi sembrano bizzarre, come l'idea che la musica abbia una certa preponderanza sulla poesia, poiché la prima agisce su due sensi (udito e vista) mentre la seconda solo su uno (udito). D'altra parte, alcune divisioni artistiche che noi raggruppiamo in un'unica branca, erano allora separate, in quanto praticate da professionisti differenti. Per esempio, un artigiano che si occupava della realizzazione dei templi non sarebbe mai stato chiamato ad erigere un'abitazione civile. Sia il lavoro che i materiali erano diversi nei due tipi di costruzione, dunque non c'era alcun legame tra i due settori e non è quindi sorprendente che all'epoca non sia nata una nozione che unisse i due generi come quella attuale di architettura. Relazioni simili si riscontravano nella scultura e nella letteratura: in entrambi i casi tali arti erano divise in una moltitudine di piccole classi slegate tra loro. Mancando un motivo di coesione tra questi gruppi, mancavano i rispettivi concetti generali.

Riassumendo, sono soprattutto due le opinioni che, mentre ai Greci appaiono perfettamente giustificate, risultano incomprensibili se viste dal punto di vista del nostro sistema. In primo luogo a noi risulta difficile da capire come sia possibile concepire settori di produzione artistica, che noi riteniamo sottodivisioni di una sola arte, non appartenenti ad un genere comune. In secondo luogo per il contemporaneo è sconcertante apprendere che le nozioni generali da lui usate per classificare i settori in cui sono suddivise le arti (architettura, poesia, arti visive) non trovano presso i greci alcuna perfetta corrispondenza.

Per quanto riguarda il primo punto l'esempio probabilmente più lampante è quello di poesia, musica e danza. I Greci associavano la parola alla melodia e al ritmo, e quindi includevano in un unico insieme le arti che impiegavano la parola, la melodia e il ritmo, ossia le arti verbali, musicali e coreutiche. Per i Greci non c'era un divario più ampio tra una tragedia (che si presenta ai loro occhi come un'unica entità costituita da parola-musica-danza) e la musica o la danza, che non tra la prima e le arti verbali. Noi, usando un sistema di concetti diverso, interpreteremmo questa situazione in modo diverso, ma per i Greci una tragedia era concettualmente legata alla musica e alla danza tanto quanto a qualsiasi genere di poesia.

Riguardo al diverso livello di generalizzazione nelle arti, tra Antichi e Moderni, è emblematico il caso della scultura. In Grecia infatti le statue in marmo e quelle in bronzo non appartenevano allo stesso genere di manufatti: per l'ateniese del quarto secolo si trattava di prodotti frutto dell'impiego di tecniche differenti, portate alla luce da esecutori differenti.

Una simile suddivisione derivava non solo da una differente organizzazione concettuale, ma anche, e in misura maggiore, da una differente prospettiva a partire dalla quale veniva valutato il fenomeno della produzione artistica rispetto ad oggi. Prima dell'epoca ellenistica il punto di vista che veniva assunto per analizzare l'arte era quello di colui che produceva l'opera, l'artista, non quello del fruitore. In questo modo veniva meno il più importante motivo di continuità tra arti e poesia - ben noto nella contemporaneità, mentre balzava all'occhio una certa eterogeneità, che allo sguardo moderno o contemporaneo non appare altrettanto evidente.

1.1. Il concetto di arte

Ciò che rispecchia con maggiore chiarezza la distanza tra le concezioni artistiche dei Greci e quelle dei contemporanei è il divario che nell'Antichità separava le posizioni sociali che occupavano il poeta e l'artista. A questo proposito non è necessario citare le teorie dei filosofi, poiché questa opinione è stata per molto tempo una convinzione placidamente accettata a tutti i livelli della società greca. Non solo nel periodo arcaico, ma anche durante l'Età classica, fino almeno al III secolo a. C., l'artista visivo era trattato come un artigiano, mentre il poeta era stimato come una sorta di bardo o filosofo. I Greci valutavano i poeti e gli artisti in modo diverso dal nostro per il semplice motivo che intendevano l'arte e la poesia in modo differente. Il loro sistema concettuale era tale da separare queste due idee, che per noi sono unite.

Innanzitutto l'estensione della loro nozione di arte era molto diversa dall'attuale: quella antica era intesa in modo da abbracciare le arti visive ma da escludere la poesia. "Arte" (τέκνη) era un termine applicato a ogni produzione realizzata seguendo metodi e prassi prestabiliti. Così le opere di un architetto o di un pittore rientravano in questa definizione, ma allo stesso modo in cui vi rientravano anche il lavoro di un falegname o di un sarto. Tutti questi erano maestri di qualche arte (τεκνῖται) e tutti i loro mezzi e prodotti in egual misura appartenevano al regno dell'arte².

Si può dire che questa concezione fosse unanimemente condivisa nell'antica Grecia. Quando Aristotele definì l'arte come la capacità di realizzare un'opera con una certa consapevolezza rispetto al risultato finale³, dimostrò di intendere l'arte così come qualche secolo dopo fece Quintiliano, citando Cleante, che la definì come la capacità di raggiungere con successo i propri fini con metodi ordinati⁴.

² W. Tatariewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 96.

³ <<Ogni arte ha a che fare con la generazione, e con l'escogitare soluzioni, cioè con il considerare in che modo possano generarsi alcune tra le cose che possono essere e non essere, quelle di cui il principio è in chi le fa, e non ne le cose fatte; infatti, non vi è arte delle cose che sono o si generano in modo necessario, né degli enti di natura, dato che questi hanno in sé il principio del loro generarsi>> (Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1140a, traduzione italiana a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari, 1999).

⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria*, II 17, 41; cfr. C. Natali, *Ars ed adus. Il fine dell'arte retorica secondo Quintiliano*, p. 13; in *Rethorica*, vol. 13, no. 2, University of California Press, 1995.

Per praticare le arti nel senso ampio greco, era necessario essere dotati non solo di abilità manuali, ma anche e soprattutto di capacità intellettuale, ovvero di conoscere e saper mettere in pratica i principi e le regole alla base di un mestiere. Quindi, sebbene l'arte comprendesse anche le attività del cavapietre o del boscaiolo, i Greci la classificarono come sapere intellettuale. Certo, la distinguevano dalla pura teoria, ma sottolineavano comunque che si basasse sulla conoscenza di uno specifico sapere e che quindi, in un certo senso, facesse parte della conoscenza stessa. Ai loro occhi era una <<conoscenza produttiva>>⁵, come la qualificò Aristotele, in contrapposizione con la conoscenza teorica. Si trattava di una conoscenza di ordine piuttosto elevato se si pensa che era considerata superiore all'esperienza, una posizione che dipendeva dal carattere universale proprio di ciascuna arte, in quanto ogni disciplina artistica poggia su principi che ne regolano i processi produttivi, e i principi sono sempre universali.

Questa concezione restituisce un'idea dell'arte ben delineata, in virtù delle molte opposizioni a cui era sottoposta. Era antitetica sia alla natura, perché esercitata da un agente percepito come discontinuo alla natura- l'essere umano, sia alla pura teoria, perché inevitabilmente invischiata con la pratica, sia alla casualità, perché intenzionale e competente, sia alla semplice esperienza, in quanto poggiante su regole, principi e metodi. Tale immagine trova nella modernità un *alter ego* semantico che presenta non poche affinità con l'arte anticamente intesa, per i moderni però questo concetto non risponde al nome di "arte", bensì a quello di "mestiere". "Arte" nell'uso attuale del termine può essere considerato come un sinonimo di "prodotto delle belle arti", ma le "belle arti" non rappresentavano in Grecia neppure un sottoinsieme della loro più vasta nozione di arte. Le arti non venivano dai Greci divise in belle arti e artigianato semplicemente perché era allora in uso un'altra ripartizione, realizzata a partire da criteri diversi dai nostri. Anticamente, e fino alla soglia dell'Età contemporanea, le arti erano divise in liberali e meccaniche o servili, a seconda che comportassero o meno uno sforzo fisico. Nessuna di queste due classi di attività ospitava per intero tutte le discipline che in seguito faranno parte delle "belle arti". La scultura e l'architettura, potendo essere esercitate solo attraverso una considerevole fatica fisica, erano state inserite dai Greci tra le arti

⁵ Aristotele, *Metafisica*, VI, I, 1025b, traduzione italiana a cura di A. Russo, Laterza, Bari-Roma, 2019.

meccaniche, mentre la pittura e la musica facevano parte delle arti liberali. Per essere precisi sembra che solamente con Panfilo la pittura fosse stata inserita tra le arti liberali, perché in precedenza anche il suo esercizio era considerato uno sforzo fisico di una certa entità, tale da porla tra le arti servili⁶. La musica invece ha sempre fatto parte delle arti liberali, perché si attribuiva alle pratiche musicali una certa affinità con quelle matematiche, ovvero le attività intellettuali per eccellenza. I Greci saltuariamente potevano usare anche altre ripartizioni delle arti rispetto a quella appena vista, ma la struttura profonda che sottendeva ognuno di questi schemi concettuali era simile e, in ogni caso, le belle arti non comparivano mai in essi come classe omogenea e separata da eventuali altre.

È una convinzione diffusa che la nozione di "belle arti" fosse già nota almeno ai più importanti filosofi antichi, e che presso questi pensatori tale nozione avesse assunto, per così dire, un'altra veste: quella di arti imitative. Secondo questa opinione Platone e Aristotele avrebbero individuato nella mimesi il principio comune tra poesia e arti visive, quindi nelle loro opere si potrebbe trovare un concetto assimilabile a quello delle moderne "belle arti". Aristotele, in particolare, affermando nella *Fisica* che l'arte o imita la natura o compie ciò che la natura non può fare⁷, si presterebbe ad essere interpretato come il primo ad aver separato arte e artigianato. Infatti non sembra distante dalla sua visione asserire che l'arte del secondo genere (quella che realizza ciò che non è fatto dalla natura) ricerchi l'utilità, mentre quella del primo (quella imitativa), priva di scopi pratici, abbia come unico fine il piacere attraverso l'imitazione del bello. E a questo punto sarebbe facile concludere che l'insieme delle arti imitative, a cui appartengono le arti visive e la poesia in tutte le sue forme, coincida con quelle che siamo abituati a chiamare "belle arti", quindi tra queste ultime e le arti imitative l'unica differenza sarebbe il nome, perché in verità i due concetti sono lo stesso.

Tuttavia, le possibilità che questa idea si possa lontanamente avvicinare alle reali concezioni artistiche dei due giganti del pensiero citati sono molto basse. In primo luogo perché il concetto di "arti mimetiche" aveva un significato piuttosto privato, in quanto

⁶ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 76; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 98.

⁷ <<Insomma: alcune cose che la natura è incapace di effettuare, l'arte le compie; altre, invece, le imita>> (Aristotele, *Fisica*, 199a, traduzione italiana a cura di A. Russo, Laterza, Bari-Roma, 2019).

non era usato da alcun greco contemporaneo a Platone o Aristotele. In secondo luogo perché nemmeno per loro due l'orizzonte delle "arti mimetiche" coincideva perfettamente con quello delle "belle arti", poiché da un lato non tutte le belle arti sono mimetiche (basti pensare all'architettura), e dall'altro non tutte le arti mimetiche potevano essere considerate "belle" dai Greci (basti pensare alla retorica).

Pertanto è più probabile che in Grecia fossero tutti concordi nel ritenere che le belle arti appartenessero alla stessa classe dell'artigianato e non venissero nemmeno distinte, come entità compatta, in un settore separato. Si riteneva che le arti consistessero essenzialmente in una produzione secondo regole, che era naturalmente anche l'essenza di molte altre professioni qualificate; di conseguenza, lo scultore non differiva dal falegname. Certo, è vero che i Greci distinguevano tra mestieri "superiori" e "inferiori", ma il mestiere dello scultore era classificato insieme a quello del falegname nella categoria inferiore; questo perché entrambi i campi di produzione richiedevano una certa fatica fisica, sempre vista come una caratteristica svilente dai Greci.

Il risultato di questa concezione delle arti fu un sistema di opinioni e concetti che ai nostri occhi appare caotico. Innanzitutto nel mondo greco è presente una netta separazione tra le arti visive e la poesia: in epoca classica la poesia era considerata come un prodotto realizzato da un'entità sovrumana, mentre si riteneva che i prodotti delle arti visive fossero frutto di un processo completamente umano. In secondo luogo i Greci stimavano in modo differente l'artista e la sua opera, giudicando il prodotto delle arti in modo molto più benevolo rispetto al lavoro del suo esecutore, considerato alla stregua di un servo che si guadagna da vivere nel modo più umile.

1.2. Il concetto di poesia

Ancora per tutto il Medioevo il termine latino "ars" non ebbe significato diverso dal greco "τέχνη". Fu soltanto dopo molto tempo che tra le arti si distinsero le belle arti, le quali in epoca moderna occuparono una posizione predominante e si fusero con il concetto di poesia, per appropriarsi infine completamente del nome stesso "arte" senza alcun

aggettivo. Il concetto antico parve antiquato e uscì dall'uso, lasciando il posto a quello moderno, solo verso la metà del XVIII secolo.

Perché i significati dei termini “arte” e “poesia” rimasero così a lungo separati?

I Greci pensavano che la poesia fosse priva delle due qualità essenziali all'opera d'arte: non è un prodotto presente ai sensi come un qualsiasi manufatto materiale e non è regolata da metodo e norme (non è il risultato dell'applicazione di principi generali, ma della fantasia creativa e dell'ispirazione del singolo individuo). La buona riuscita dell'opera dell'architetto non può prescindere da un progetto passato attraverso misure, teorie e calcolo. Il successo dell'opera del poeta invece dipende esclusivamente dall'intervento delle Muse. L'esperienza delle generazioni passate era per i Greci la trama e l'ordito dell'arte, ma essi erano ben consapevoli che il ricorso a quel genere di strumento avrebbe potuto rivelarsi persino controproducente nel caso della poesia. Perciò non solo esclusero la poesia dal campo dell'arte, ma la considerarono addirittura un concetto antitetico a quest'ultima.

In effetti l'antichità concepiva solo due modalità per entrare in relazione con gli oggetti: la produzione e la conoscenza, senza altre alternative. In una prospettiva simile le arti visive e la poesia finirono per trovarsi in differenti divisioni concettuali, poiché agli occhi dei Greci solo la pittura e la scultura potevano essere ritenute attività produttive, mentre la poesia non sembrava in grado di generare alcun tangibile prodotto. Così le prime sono state poste nella categoria della produzione, la seconda, non essendoci altre alternative, in quella della conoscenza.

La pittura o la scultura erano dei mestieri artigianali; la poesia una sorta di profezia. Le opere del pittore o dello scultore sono totalmente umane, mentre quelle del poeta sono il frutto di una cooperazione tra un mortale e un'entità divina. Certo i Greci non pensavano che per realizzare un'opera d'arte fossero necessarie esclusivamente capacità tecniche di tipo manuale, conoscevano l'importanza della creatività e dell'invenzione in arte, ma per loro nella poesia si manifestava un fattore spirituale di natura differente da quella umana, la cui presenza invece non scorgevano nei prodotti delle tecniche.

In realtà, per gli antichi ogni attività poggiava su un tipo conoscenza, e l'arte non faceva eccezione, solo che si riteneva che la funzione cognitiva non rappresentasse la sua principale ragion d'essere. Per essi invece la poesia consisteva nel tipo di conoscenza più

elevata, perché raggiungeva il livello spirituale e intratteneva rapporti con la sfera del divino. Tra le varie forme di sapere quindi quella che più si avvicinava alla poesia era la filosofia. Aristotele lo affermò chiaramente quando scrisse che la poesia, occupandosi della forma generale dei fenomeni, è più filosofica della storia, che si occupa di una piccola porzione di realtà per volta⁸. Quindi, dal punto di vista dei Greci, la competenza tecnica occupava una posizione diametralmente opposta rispetto alla poesia nel campo del sapere, tale da giustificare una sistemazione concettuale in settori differenti.

Un ulteriore aspetto che, nel pensiero antico, contribuiva ad acuire la distanza tra qualsiasi attività tecnica e la poesia era la capacità psicagogica di quest'ultima, ovvero la sua capacità di influenzare la vita spirituale. Questa proprietà era dai Greci complessivamente intesa come irrazionale. Per questo Platone, talvolta, la condannava: per la sua capacità di insidiare l'uomo sul piano passionale⁹.

Infine, l'ultima proprietà della poesia che secondo i Greci l'allontanava dall'arte visiva era lo scopo etico dell'opera del poeta. Alla pittura o alla scultura infatti essi attribuivano finalità pratiche o edonistiche, ma non etiche, mentre la funzione morale- educativa era una caratteristica essenziale del concetto greco di "poesia". Una posizione espressa con chiarezza da Aristofane nelle *Rane*, dove, alla fine della commedia, il personaggio di Eschilo pone al pubblico una domanda centrale per tutta la storia della letteratura: <<qual è il motivo per cui bisogna ammirare un poeta?>>¹⁰, alla quale, nel testo di Aristofane, Euripide risponderà in questo modo: <<Per la sua bravura e per i suoi insegnamenti, perché noi rendiamo migliori gli uomini della città>>¹¹.

⁸ <<La poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare>> (Aristotele, *Poetica*, 1451b, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019).

⁹ << Quando i migliori di noi odono le imitazioni che Omero o un altro autore tragico fanno di qualche eroe che è immerso nel lutto e si sfoga in un lungo discorso pieno di gemiti, o anche di personaggi che esprimono i loro guai con il canto e si percuotono, sai bene che proviamo gusto e che ci abbandoniamo noi stessi a seguirli partecipandone i sentimenti; e che seriamente lodiamo come buon poeta chi meglio ci fa provare queste emozioni>> (Platone, *Repubblica*, 605c-605d, traduzione italiana a cura di F. Sartori, Laterza, Bari-Roma, 2019).

¹⁰ Aristofane, *Rane*, 1008; cfr. G. Arrighetti, *La cultura letteraria in Grecia da Omero a Apollonio Rodio*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 102.

¹¹ Aristofane, *Rane*, 1009-10; cfr. G. Arrighetti, *La cultura letteraria in Grecia da Omero a Apollonio Rodio*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 102.

Nella coscienza dei Greci, quindi, la poesia si distingueva per: le sue capacità profetiche; il suo tratto metafisico; le sue caratteristiche morali e istruttive. Sono questi i fattori che hanno determinato l'opposizione tra poesia e arte, a noi del tutto estranea.

Ciò che separava l'arte dalla poesia veniva messo in risalto e si trascuravano le loro proprietà comuni. La disposizione moderna a focalizzare l'attenzione sulle loro affinità ha portato i moderni a concepire la loro fusione in un concetto generale, mentre i Greci che non avevano considerato questo approccio, non riuscivano a scorgere alcun legame tra ciò che era ritenuto un prodotto artigianale e ciò che attribuivano all'intervento delle Muse.

Quella appena descritta non è l'unica immagine di cui disponevano gli Antichi per rappresentare la poesia. Ci sono due modi di intenderla nell'antichità: uno, quello discusso fin qui, era legato al contenuto della poesia; l'altro, alla sua forma. Nel primo caso, la poesia era definita come ciò che è frutto dell'ispirazione divina e ha un contenuto importante; nel secondo bastava che un'opera fosse espressa in forma di versi perché fosse definita poesia.

Se il significato di "poesia" si fosse limitato a quest'ultima accezione, avrebbe potuto rientrare perfettamente nel concetto greco di tecnica, o arte, e quindi non avrebbe fornito alcun motivo per essere separato da quello delle arti visive. Per i Greci, tuttavia, la forma in versi rappresentava una caratteristica tanto ricorrente quanto accessoria per definire la poesia. Il peso che le attribuivano derivava da un diverso modo, più sofisticato, di intenderla. Ed in base a questo che la collocavano nel loro sistema concettuale.

D'altra parte da questo duplice modo di intendere la poesia risulta una certa ambiguità del suo significato antico, che Aristotele rese manifesto osservando che: <<se uno dà fuori, in versi, qualche trattato di medicina o di scienza naturale, costui per abitudine lo chiamano poeta. Ma in realtà non c'è niente di comune fra Omero ed Empedocle a eccezione del verso; e perciò quello sarebbe giusto chiamarlo poeta, questo invece non poeta ma fisiologo>>¹².

Nell'esplicitare i limiti di una superficiale definizione di "poesia", Aristotele consolidò la separazione concettuale tra i due campi, fu solo in epoca ellenistica che tale dicotomia

¹² Aristotele, *Poetica*, 1447b, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019.

venne parzialmente superata, quando si cominciò ad includere le arti visive tra le attività che potevano essere esposte all'azione dell'ispirazione divina. Ma fino a quel momento poesia e arti visive rimasero nettamente separate nella suddivisione classica delle discipline artistiche.

Poesia e arti visive appartenevano non soltanto a categorie concettuali differenti, ma anche a livelli di importanza diversi: la poesia godeva di una considerazione incomparabilmente maggiore della pittura e della scultura. Per il poeta i Greci provavano quasi una sorta di venerazione, mentre per lo scultore o il pittore non nutrivano nessun tipo di particolare ammirazione, perché si guadagnano da vivere con la fatica fisica alla stregua di qualsiasi artigiano o operaio.

Ciò che rendeva particolarmente preziosi i poeti nell'antica Grecia era la funzione sociale che svolgevano all'interno della comunità. La cultura greca fu infatti una cultura principalmente orale, tramandata di generazione in generazione da anonimi cantori; l'educazione dei giovani greci si basò a lungo sul lavoro di tali professionisti, in un certo senso, al servizio dello stato. Queste figure, chiamate aedi o rapsodi, erano dunque la memoria vivente di un sapere collettivo; ascoltare dalla voce di un aedo le drammatiche vicende sotto le mura di Troia o le peripezie di Ulisse significava, per un Greco, costruire la propria identità. Un buon aedo doveva saper incantare l'uditorio, tenendone viva l'attenzione con gli strumenti del suo mestiere: si serviva della metrica, di epiteti ricorrenti, di scene tipiche, di formule fisse, per variare e rielaborare all'infinito i canti a seconda delle esigenze degli astanti o anche delle sue preferenze personali. Da questo quadro non è difficile comprendere perché in Grecia Omero fosse trattato quasi come un teologo, le sue epopee considerate alla stregua di libri di rivelazione e i propagatori di questa sorta di culto (i poeti) godessero di un elevato prestigio sociale sconosciuto agli esperti di altre arti.

1.3. Il concetto di bellezza

Le concezioni greche di arte e di "poesia" sono il frutto di una prospettiva diversa da quella moderna su tali nozioni. Se l'attenzione dei moderni era focalizzata sugli elementi

comuni ai due concetti, quella degli antichi si concentrava piuttosto sui motivi che li tenevano separati. Nel primo caso gli aspetti di maggiore interesse erano considerati quelli estetici e quelli creativi, nel secondo il tipo di utilità - pratica o educativa - e l'eventuale portata filosofico-profetica. Con un approccio di questo tipo, vale a dire escludendo dal loro sguardo il punto di vista estetico e quello creativo, i Greci non potevano scorgere i motivi che spingono i moderni ad assimilare le opere dell'arte visiva a quelle della poesia e il processo creativo dell'artista a quello del poeta. Se, ad esempio, noi oggi includiamo un componimento poetico e un'opera architettonica nella medesima categoria, ciò accade perché percepiamo la bellezza o lo sforzo creativo in entrambi. Tuttavia, i Greci non disponevano di nessuno di questi due punti di vista, non solo nel periodo arcaico, ma perfino durante l'età classica.

Com'è ovvio, anche nell'antichità era presente la nozione di bellezza, ma questa nel sistema antico non intratteneva con l'arte le stesse relazioni che intrattiene nel nostro. Durante il primo periodo della loro storia i Greci semplicemente non associavano l'arte alla bellezza. L'arte visiva era parte della loro vita religiosa, era tenuta in considerazione per il pregio dei materiali e la perizia delle lavorazioni, ma il suo apprezzamento non andava mai oltre gli aspetti tecnici. Davano più importanza all'oro o ai gioielli di una statua che alla sua bellezza formale. E questo durante l'epoca che ha dato vita alle opere più straordinarie della loro arte.

Anche se la concezione moderna del bello è debitrice nei confronti di quella antica, vi sono molte differenze tra le due visioni. Innanzitutto il concetto greco aveva una portata più ampia. Era più ampio nella misura in cui abbracciava l'etica o la matematica. Il più delle volte, "bello" significava "meritevole di riconoscimento", e solo una leggera sfumatura di significato lo separava da "buono" o "sapiente". Un simile concetto di bellezza non poteva chiaramente rappresentare un elemento di continuità tra arti e poesia. Scrive Platone: «Guardando alla bellezza ormai a grande raggio, non più amando come uno schiavo la bellezza che è in una sola cosa, ossia la bellezza di un giovanetto o di un uomo o di un'unica attività umana, non sia più, servendo a quella, un uomo da poco e di animo meschino, e rivolto lo sguardo al vasto mare del bello e contemplandolo, partorisca

molti discorsi, belli e splendidi, e pensieri in un amore della sapienza>>¹³. Da questo esempio si può capire che per Platone il concetto di bellezza andasse associato alle virtù morali del carattere e a quelle razionali della conoscenza. Virtù che i moderni non solo non accosterebbero alle qualità estetiche, ma che addirittura tenderebbero a contrapporre. In assonanza con il suo maestro, anche Aristotele dimostra di intendere il concetto di bellezza in modo più ampio dei moderni, quando definì il bello come ciò che <<è buono e di per se stesso piacevole>>¹⁴.

Solo dopo l'età classica è nato un concetto più vicino alla nostra sensibilità contemporanea rispetto all'idea di bellezza. Si tratta del concetto di euritmia, che entrò nel sistema concettuale successivamente alla comparsa di quello di simmetria, per affiancarla su piani diversi. Ambedue definivano un ordine, ma il concetto di simmetria era usato in riferimento all'ordine del cosmo, quello di euritmia per indicare la sfera della percezione, in particolare dei fenomeni visivi e sonori. La simmetria si occupava della bellezza in sé, o assoluta, l'euritmia della bellezza limitatamente alla sensibilità umana. È quindi prevalentemente quest'ultima nozione, e non quella di simmetria, ad essere associata alle arti. La sensibilità umana, deformando le percezioni, trasforma ciò che è simmetrico in modo tale che questo non venga colto come euritmico, perciò nel riprodurre la realtà l'artista deve ritoccare la copia che sta realizzando se vuole produrre impressioni euritmiche nello spettatore.

Nel corso del tempo gli artisti greci si sono divisi in due gruppi: i sostenitori della simmetria e i sostenitori dell'euritmia. Generalmente gli artisti visivi più antichi e gli architetti cercavano nel loro lavoro di applicare i principi della simmetria. Quelli post-classici invece si sono dedicati soprattutto alla ricerca di canoni euritmici capaci di dare l'illusione di una perfetta simmetria ai sensi imperfetti dei fruitori. Nel complesso, dopo il III secolo a. C., le arti visive seguirono la strada dell'euritmia e della corrente illusionistica¹⁵.

¹³ Platone, *Simposio*, 210c-210d, traduzione italiana a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1991.

¹⁴ Aristotele, *Retorica*, 1366a; traduzione italiana a cura di A. Plebe, Laterza, Bari-Roma, 2019.

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 105.

1.4. La fruizione artistica

La contemplazione di oggetti belli e artistici era considerata inizialmente dai Greci nient'altro che una gradevole esperienza sensoriale. Il processo di percezione era considerato un'attività da classificare sempre nella stessa categoria di fenomeni, a prescindere dal fatto che l'osservatore volesse acquisire una conoscenza dell'oggetto o cercasse semplicemente un piacere estetico. Ben presto, però, ci si accorse che nelle esperienze evocate dall'arte ci sono, al di là delle sensazioni, altri elementi che influenzavano il giudizio dello spettatore, e così si cercò presto di definire questi fattori. Platone e Aristotele, le cui opinioni in questo campo sono forse le più celebri tra quelle degli antichi, non sono stati i primi ad occuparsi di tali questioni. Già nel V secolo a.C. furono elaborate delle teorie, sviluppate soprattutto dai sofisti, la cui originaria ideazione è quasi interamente opera di Gorgia.

Le sue intuizioni diedero vita a tre filoni interpretativi della fruizione estetica. Il primo indicava l'illusione come caratteristica specifica di queste esperienze, il secondo lo shock emotivo, il terzo la natura irrealistica dei loro oggetti. Il concetto al centro della prima linea di sviluppo era l'*απάτη*; della seconda la *κάθαρσις*; della terza la *μίμησις*.

Queste tre teorie sembrano essere in grado di abbracciare tutte le forme di esperienza artistica, tanto le arti visive quanto la poesia. Una tale osservazione potrebbe spingere a pensare che i Greci, malgrado quello che si è detto finora, avessero trovato un tratto comune alle varie discipline artistiche. Si tratterebbe, tuttavia, di un giudizio scorretto. Sebbene queste teorie potessero essere estese, e di fatto lo furono nel tempo, all'intera gamma delle arti, al loro esordio non erano affatto state formulate per essere intese in modo così ampio: in principio vennero concepite per essere applicate esclusivamente al dominio della poetica e non erano state concepite pensando a nessun'altra espressione artistica. Nelle intenzioni dei sofisti avrebbero dovuto render conto delle sole reazioni derivanti dall'ascolto della poesia, soprattutto di quella drammatica¹⁶.

La teoria apatetica affermava che il teatro agisce sull'animo dello spettatore attraverso lo strumento dell'illusione (*απάτη*): costruisce una realtà apparente e può indurre lo

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 107.

spettatore ad accettarla come autentica, ovvero produce in lui i sentimenti che proverebbe se vedesse le reali sofferenze di Antigone o di Giocasta. Si tratta di un'azione straordinaria, simile a un incantesimo, il cui potere consiste nella capacità fascinosa della parola pronunciata con il preciso intento di stregare lo spettatore.

È quasi certo che questa prospettiva abbia visto la luce grazie a Gorgia. Nell'*Encomio di Elena* egli presenta l'illusione e la magia come trama e ordito dell'arte. <<La parola è una gran dominatrice che, anche col più piccolo e invisibile corpo, cose profondamente divine sa compiere. La parola ha la virtù di stroncare la paura, di rimuovere la sofferenza, di infondere gioia, d'intensificare la commozione. (...) La poesia nella sua universalità io considero e definisco come parola con metro. In coloro che l'ascoltano, si desta un brivido di terrore, una commozione che fa piangere, una nostalgia che accarezza l'anima in pena. (...) E, proseguendo ancora sull'argomento, diciamo che gli incantesimi che si attuano per mezzo della parola arrecano piacere, allontanano il dolore. L'anima viene tutta presa nell'irresistibile magia del discorso, ne viene compenetrata e trasformata. Dalla magia e dalla potenza ingannatrice della parola si sono ricavate due arti, quella di traviare la mente e l'altra d'ingannare l'opinione pubblica>>¹⁷. L'illusione si unisce alla magia, illusione e incanto sono due espressioni che compaiono costantemente insieme nelle formulazioni di questa teoria.

Questa concezione, come detto, originariamente era stata pensata per adattarsi esclusivamente alla poesia, in particolare a quella drammatica, e non potrebbe essere altrimenti: il teatro è preminentemente l'arte dell'illusione, mentre l'arte visiva greca del V secolo a.C. non aveva ambizioni in questo senso.

Un altro approccio all'interpretazione della poesia, che nello stesso periodo ricopriva un ruolo altrettanto importante di quello appena illustrato, era rappresentato dalla teoria catartica. Nel V secolo a.C. infatti era diffusa la convinzione che la musica e la poesia fossero in grado di innescare una nel fruitore una cascata di violente emozioni, uno stato in cui la razionalità dell'individuo è preda di un brutale *shock* emotivo. A volte questa idea è stata affiancata da un'altra, ancora più precisa: che queste esperienze forti - di paura e di pietà in particolare - producano una scarica di emozioni. E ciò che produce il piacere

¹⁷ Gorgia, *Encomio di Elena*, 9-10; traduzione italiana a cura di F. Pasqualino, Edizioni Paoline, Bari, 1962

suscitato dalla poesia o dalla musica non sono esattamente le emozioni in sé, bensì la loro violenta liberazione. Questa visione compare nella famosa definizione di tragedia di Aristotele.¹⁸ In realtà Gorgia aveva già dipinto, in precedenza, l'azione della poesia come uno *shock* emotivo, nell'*Encomio di Elena* aveva scritto che la tragedia produce <<un brivido di terrore, una commozione che fa piangere >>¹⁹.

È difficile dire chi abbia dato i natali a questa teoria, si trattava comunque, in tutte le sue forme, di una concezione strettamente legata alla poesia e alla musica. Sia Gorgia che Aristotele non furono mai sfiorati dall'idea di misurarla con la pittura o con la scultura, tanto meno con l'architettura.

Per completare il quadro sulle prospettive estetiche in voga nella Grecia del V secolo a. C. è necessario, infine, presentare quella che godrà della maggiore fortuna presso i posteri: la teoria mimetica. Il fondamento di questa teoria era un dato: il fatto che la produzione umana, in alcune delle sue divisioni, non realizza un nuovo oggetto che può ampliare la realtà, ma copia la realtà. Per questo motivo le arti deputate alla realizzazione di tali oggetti furono definite anche mimetiche (imitative). Con il tempo il termine si è diffuso ed è diventato di uso comune.

Questa teoria aveva delle *chance* in più rispetto alle precedenti di riuscire a combinare la poesia con le arti visive. Appena vide la luce però essa non era libera da condizionamenti riguardo al genere artistico a cui poteva essere applicata, infatti inizialmente il suo uso era sempre legato alla presenza di un'illusione. In altre parole, il suo impiego era limitato all'ambito degli oggetti irreali illusori, ovvero, ancora una volta, solo a quello della poesia. Così fu per tutta l'epoca antica, in seguito, nella successiva epoca ellenistica, il campo di applicazione della teoria fu esteso. E fu in questa altra più larga veste che tale concezione godrà di grande fortuna nella storia dell'arte nei secoli a venire.

Quando Gorgia realizza la sua filosofia, queste tre teorie costituivano un tutt'uno, un unico strumento interpretativo, e non si trovavano mai slegate l'una dall'altra. Tuttavia, ognuna di queste parti costitutive di un'unica poetica con il passare del tempo si separò

¹⁸ <<Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo di siffatte passioni>> (Aristotele, *Poetica*, 1449b, traduzione a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019).

¹⁹ Gorgia, *Encomio di Elena*, 9; traduzione italiana a cura di F. Pasqualino, Edizioni Paoline, Bari, 1962.

dalle altre per dal vita a tre distinte visioni. Platone e Aristotele sostennero la teoria mimetica e il timbro della loro approvazione le diede una tale autorevolezza che le altre due finirono per passare in secondo piano, lasciando la prima a dominare. Anche se l'origine era comune i loro destini sono stati molto differenti.

1.5. Il rapporto tra arte e creatività

Come i Greci ignoravano l'odierno punto di vista estetico, così non possedevano nemmeno una concezione dell'arte incentrata su estro, invenzione, creatività – uno dei principali motivi per cui la poesia e l'arte si trovano inserite nella stessa classe di attività nell'età moderna. Il più evidente segnale di questa mancanza fu la preponderanza della teoria mimetica nella visione greca dell'arte. Secondo questa visione, non è corretto dire che l'artista crei le sue opere, ma piuttosto che imiti la realtà. L'altro segnale di una certa insensibilità per l'elemento creativo nell'arte da parte dei Greci era il loro modo di intendere i canoni artistici come verità assolute, ovvero di vederli come dati matematici da scoprire e non come invenzioni.

L'originalità non era l'obiettivo degli artisti greci, anche se emergeva nella loro arte, per così dire, contro la loro volontà. Per tutta l'età classica il tradizionalismo imperava e ogni innovazione era considerata un oltraggio. Prima di Erodoto e Senofonte, nessun nome di artista era mai stato citato. Persino Aristotele aveva affermato che un artista avrebbe dovuto rimuovere le tracce del suo passaggio dalla sua opera se avesse voluto raggiungere l'eccellenza di Omero. << Omero per infinite altre ragioni è degno di lode, ma in modo specialissimo per questa, che egli è l'unico dei poeti epici il quale non ignori qual parte il poeta deve assumere nel poema in propria persona. Il poeta epico deve parlare in persona propria il meno che è possibile; quando fa codesto, egli non è imitatore [nello stretto senso della parola]. Gli altri poeti entrano sempre in campo con la propria persona; poco o raro si immedesimano in coloro che vogliono rappresentare. Omero invece, dopo poche parole come di presentazione, subito introduce o un uomo o una donna o qualche altro carattere;

nessun personaggio in lui è senza carattere; tutti si distinguono gli uni dagli altri per un loro carattere ciascuno>>>²⁰.

I Greci concepivano il processo creativo artistico come un lavoro ripetitivo, essi ritenevano che i fattori implicati in tale processo fossero solo tre: materiale, manodopera e forma. Rispetto alla concezione moderna dell'arte era allora assente un quarto, decisivo fattore: la creatività. Non vi era modo di poter apprezzare questo genere di aspetti all'interno di una concezione dell'arte così differente da quella attuale.

Nell'età classica primeggiavano due punti di vista: quello intellettuale e quello ricettivo. Questi legavano tra loro prodotti e attività che al nostro sguardo contemporaneo non appaiono molto affini, ma per i Greci ogni attività umana è fondamentalmente una questione gnoseologica, e ogni conoscenza è ricettiva, quindi tutte le arti sono state sussunte sotto la voce "conoscenza". Ma anche praticamente ogni tipo di produzione intellettuale umana: le scienze naturali, la filosofia, la virtù e la poesia. Così all'interno di questo enorme gruppo, l'arte compariva insieme alla poesia, ma questo gruppo comprendeva anche molti altri elementi, e all'interno di esso l'arte e la poesia si trovavano ai poli opposti, perché mentre l'una apparteneva al dominio della conoscenza tecnica, l'altra apparteneva alla tradizione mistica dei bardi.

Lo schema di concetti qui delineato non è stato elaborato da uno o dall'altro dei filosofi greci. Si trattava di una concezione molto comune nell'età classica, ed era a partire da questa che prendeva avvio la speculazione filosofica sull'arte dei singoli pensatori. Questo sistema concettuale era condiviso anche dalla mitologia, la quale nell'enumerazione delle nove Muse offre una testimonianza di questa impostazione. Le Muse erano le patronne delle arti: Clio era la musa della storia, Euterpe quella della musica, Talia quella della commedia, Melpomene quella della tragedia, Tersicore quella della danza, Erato quella dell'elegia, Polimnia quella della lirica, Urania quella dell'astronomia e Calliope quella della retorica e della poesia eroica.

Questo elenco contiene due ragioni d'interesse. Innanzitutto perché dimostra l'assoluta assenza di relazioni tra la poesia e le arti visive nel pensiero greco; infatti sono contemplate le Muse della storia e dell'astronomia ma non quelle della pittura o

²⁰ Aristotele, *Poetica*, 1460a, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019.

dell'architettura. In secondo luogo tale raggruppamento ci racconta che la poesia era percepita dai Greci come perfettamente affine alla musica o alla danza, un legame molto più stretto di quello che sussiste nel sistema concettuale attuale.

2. *La via più battuta: dalla tecnica all'arte*

La parola "arte" deriva da "ars", che è la traduzione latina del greco "τέκνη". Per tutta l'antichità, dai Greci ai Romani, nel Medioevo e agli inizi dell'età moderna "ars" o "τέκνη" designavano la capacità di portare a termine un'opera in modo che la realizzazione finale corrispondesse all'intenzione iniziale. Il rispetto delle regole proprie di ogni disciplina era una condizione necessaria da soddisfare affinché un manufatto potesse essere considerato un'opera d'arte. Ben oltre la fine dei secoli bui si riteneva che agire in modo istintivo, senza regole, in preda all'ispirazione, non fosse un'arte, all'opposto, fosse ciò a cui il significato di arte tende a contrapporsi. Scrive Tatarkiewicz: «Galeno definì l'arte un insieme di norme universali, adeguate e utili poste al servizio di un fine definito. La sua definizione è stata mantenuta non soltanto dagli scrittori medioevali, ma anche nel Rinascimento da Ramo; più tardi, nel 1607, fu riportata da Goclenio nella sua enciclopedia e ancora ai nostri tempi (anche se ormai solo come notizia storica) compare nel dizionario di Lalande. La definizione è la seguente: "L'arte è un sistema di precetti generali, veri, utili, concordanti, tendenti tutti a un unico e medesimo fine"»²¹. Fino all'alba del Rinascimento delle arti facevano parte anche l'artigianato e una parte delle scienze, mentre ne era esclusa la poesia, ritenuta un'attività irrazionale il cui esito si pensava dipendesse dall'intervento delle muse, non dal rispetto di regole.

Un altro concetto utilizzato nell'antichità con cui la parola "arte" presenta delle affinità è quello greco di poesia: "ποίησις". In questo caso l'aspetto che forse più di tutti avvicina i significati dei due termini è la nozione di ispirazione, così centrale per la definizione di entrambi, tuttavia neanche il concetto antico di poesia combacia perfettamente con quello odierno di arte, ciò che maggiormente li separa è chiaramente la loro estensione, molto più ristretta per la poesia anticamente intesa rispetto all'arte nell'accezione moderna.

Quindi, né "ars" né "τέκνη" né "ποίησις" avevano un tempo lo stesso significato che ha oggi "arte", come si è arrivati a questo significato? Ci sono almeno due possibili risposte a questa domanda che aprono ad altrettanti significati, diametralmente opposti, della parola in esame. (1) Attraverso l'eliminazione dall'ambito delle arti dell'artigianato e

²¹ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 41.

delle scienze, e l'inserimento della poesia. (2) Attraverso l'estensione dell'ambito di applicazione dei caratteri ritenuti anticamente esclusivi dei prodotti della poesia a quelli di altre arti. Il risultato di entrambe le impostazioni consiste nell'equiparazione delle belle arti e della poesia, ma in modi differenti. Questi due termini rappresentano le due estremità dello stesso genere: l'agire umano. Questo è il motivo della confusione che da cinquecento anni avvolge il significato della parola "arte": ci sono due strade che portano dall'attuale concetto di arte, nel senso di opera d'arte, a concetti antichi che con esso hanno affinità: quella che conduce alla tecnica e quella che conduce alla poesia. L'esito di entrambe le linee di sviluppo sembrerebbe lo stesso: la parificazione tra arti e poesia, ma le due vie non convergono in uno stesso punto. Necessariamente l'omologazione deve avvenire spingendo il primo verso il secondo o viceversa, mai trovando un equilibrio a metà strada tra i due, perché i significati originali dei due concetti sono l'uno l'opposto dell'altro, e per questo tra loro inconciliabili senza il sacrificio di uno dei due.

Da quanto detto finora dovrebbe apparire chiaro che la storia del significato moderno della parola arte non può avere l'aspetto grafico di una semiretta bensì di due parallele. La prima linea ha come punto di partenza la tecnica, la seconda la poesia. Nel primo caso la storia della parola arte è la storia dell'inclusione della poesia nel genere delle belle arti, nel secondo caso è la cronaca della progressiva scoperta dell'origine soprannaturale dei prodotti ispirati di altre arti diverse della poesia.

Ad un certo punto di questa storia c'è stata l'occasione di superare questa ambiguità e di vedere una di queste due parallele prevalere sull'altra in modo definitivo: il giorno in cui è apparsa *Fountain*. Con quell'opera la traiettoria di una di queste due linee di sviluppo, quella che conduce alla tecnica, ha rischiato di eclissarsi, ma solo per un attimo, ben presto infatti, grazie all'interpretazione della filosofia analitica di *Fountain*, nella seconda metà del Novecento il vettore che stava per scomparire ha ripreso a brillare, mentre quello che stava per risultare vittorioso, agli occhi dei più è apparso da quel momento molto flebile.

Nei prossimi tre paragrafi si intende riassumere il primo di questi due itinerari: la storia del significato di "arte" come evoluzione del concetto di tecnica, dalla sua origine fino a *Fountain*.

2.1. Il sistema delle arti nel Medioevo

I criteri con cui si classificarono le arti fino agli inizi dell'età moderna non differivano da quelli usati nell'antichità: sia nell'antica Grecia che nel Medioevo le arti erano raggruppate in base al genere di scopo che aveva ciascuna attività e allo sforzo fisico che comportavano. A seconda che si trattasse di (a) una finalità esclusivamente gnoseologica o anche pratica e (b) che richiedessero una fatica intellettuale o anche fisica le arti erano divise in liberali e meccaniche. Nel Medioevo le arti liberali corrispondevano ad una parte delle scienze che oggi chiameremo letterarie e fisico-matematiche, intrise però di un certo spirito magico-alchimistico, mentre le arti meccaniche rappresentavano l'insieme dei mestieri in cui era richiesta una abilità manuale. Queste due classi di competenze erano valutate in modo del tutto diverso. Le arti liberali godevano della massima considerazione, perché stimate come le uniche in grado di emancipare l'uomo dal peso della sua condizione di essere materiale, ovvero di condurlo ad esprimere la propria natura, attraverso l'attività propriamente umana del conoscere. Le arti meccaniche invece erano ritenute solo utili a risolvere problemi pratici, potevano cioè essere esercitate anche per realizzare manufatti di grande pregio, ma non avevano nessun valore come mezzo per elevare lo spirito. La distinzione tra questi due insiemi ha visto la luce all'epoca dell'antica Grecia, ma la loro teorizzazione è più recente. La sistemazione definitiva delle arti liberali risale al V secolo ed è opera del retore Marziano Capella, il quale nel *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* stabilì che tale classe di competenze fosse costituito dalle sette discipline che seguono: grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, geometria, musica e astronomia²². Per quanto riguarda le arti meccaniche invece, la definizione della loro composizione è avvenuta più tardi, intorno al XII secolo, e non ha portato ad un'unica lista su cui tutti i commentatori si trovassero d'accordo, ma ad una serie di elenchi tra loro molto simili, ma mai perfettamente congruenti. Probabilmente, tra questi il più autorevole è stato considerato dagli scolastici quello di Ugo di San Vittore, nel quale sono riportate

²² M. Capella, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, III-IX; cfr. S.Vanni Rovighi, P. B. Rossi, *Storia della filosofia medievale, dalla patristica al secolo XIV*, V&P, Milano, 2006, p. 36.

le seguenti arti: *lanificium, armatura, navigatio, agricoltura, venatio, medicina, theatra*²³.

Nel medioevo tra le arti liberali non c'era posto per alcuna delle attività che nell'accezione contemporanea si associa al termine "arte". Anche la musica era esclusa, perché quando Marziano Capella o i suoi contemporanei la citano tra le arti liberali, intendono la musica come sapere teorico (teoria dell'armonia, musicologia) non la capacità di comporre, suonare, cantare.

Prima del Cinquecento le arti modernamente intese erano considerate tutte arti meccaniche, ma le arti figurative nell'elenco di Ugo di San Vittore o in altri simili non sono menzionate, perché reputate di scarsa importanza. Infatti il numero di attività che dovevano contenere questi elenchi era ridotto a sette, per questioni di simmetria espositiva rispetto alle arti liberali, la cui cifra era stata fissata in precedenza, e il criterio per decidere quali abilità dovessero entrare a far parte di questa lista limitata era l'utilità pratica, che nel caso delle arti figurative era considerata molto bassa.

Perché si è arrivati a designare con "arte" quello che per i moderni significava era necessario lo sgretolamento dell'impianto teorico poggiante sulla distinzione tra arti liberali e arti meccaniche e la realizzazione di uno nuovo. Questa metamorfosi semantico-concettuale ha avuto luogo nell'arco di qualche secolo e si è articolata attraverso una concatenazione di eventi.

2.2. Il crollo del sistema

Durante il Cinquecento il rapporto tra le arti liberali e quelle meccaniche cambiò. Le arti figurative, escluse fino a quel momento dal novero delle attività liberali e relegate al rango di arti meccaniche o manuali, furono rivalutate. I segnali dell'imminente mutamento erano già nell'aria nel Quattrocento. Una delle più celebri testimonianze riguardo all'importanza che queste stavano guadagnando in quel secolo è l'aneddoto su *L'ultima Cena* riportato ne *Le vite*. Vasari racconta che il priore del convento adiacente a Santa

²³ Ugo di San Vittore, *Didascalion*, II, 24; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 42.

Maria delle Grazie si lamentò con il duca di Milano per il *modus operandi* del pittore che stava realizzando il *Cenacolo*, <<parendogli strano veder Leonardo stare un mezzo giorno per volta astratto in considerazione, e avrebbe voluto, come facevano dell'opere che zappavano ne l'orto, che egli non avesse mai fermo il pennello>>²⁴. Riportato il reclamo all'artista, questa fu la replica che chiuse la questione: <<gl'ingegni elevati, talor che manco lavorano; più adoperano, cercando con la mente l'invenzioni, e formandosi quelle perfette idee, che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepite dall'intelletto>>²⁵.

Grazie all'influenza soprattutto di Leon Battista Alberti, di Michelangelo e, come visto, dello stesso Leonardo, all'inizio del Cinquecento la pittura e la scultura erano ormai annoverate fra le arti liberali da parte degli umanisti italiani. Nel resto dell'Europa questo atteggiamento venne assunto più tardi. Hilliard fu uno dei primi artisti inglesi a rivendicare la nobiltà della sua professione. Nel suo trattato sulla miniatura suggerisce che dipingere miniature sia un'occupazione particolarmente adatta ai gentiluomini perché è un'arte molto privata; il miniaturista può lavorare in segreto e i suoi ritratti sono finalizzati a un intimo godimento²⁶.

Oltre alla letteratura, anche il linguaggio ci informa che una nuova configurazione del mondo delle arti aveva attecchito nel sistema concettuale dell'epoca attraverso la nascita e la diffusione della parola "artigiano", termine apparso nel vocabolario italiano nel XV secolo, per poi circolare nel XVI e dar luogo al francese "*artisan*" e allo spagnolo "*artesano*". Nel Medioevo per identificare qualcuno che eccelleva nel proprio lavoro, nella propria arte, si usava solo la parola "artista". L'introduzione di questo ulteriore vocabolo segnala appunto una nuova ripartizione delle competenze, che introduce una distinzione dove prima c'era un unico insieme percepito come omogeneo. "Artigiano" designa colui che padroneggia le tecniche del proprio mestiere, è un lavoratore esperto nelle arti meccaniche, escluse le *arti del disegno*. Questa figura va a contrapporsi a quella dell'artista modernamente inteso, anch'egli lavoratore qualificato, ma operante nello

²⁴ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568, 48-3.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ N. Hilliard, *L'arte della miniatura*, 1600 circa; cfr Y. Bonnefoy, *Luoghi e destini dell'immagine*, Rosenberg & Sellier, 1993, traduzione a cura di F. Scotto, p. 101.

speciale ambito in cui l'esercizio della propria arte era un mezzo per esprimere la propria più alta natura, l'insieme delle belle arti.

Il colpo di grazia alla antica classificazione delle arti venne assestato dalla nascita della scienza moderna. A cavallo tra il XVI e XVII secolo vennero create le condizioni per una profonda revisione dei metodi alla base di ogni forma di sapere umanistico e scientifico, questa trasformazione è stata radicale al tal punto da passare alla storia con il nome di "rivoluzione" scientifica. Nella scienza medievale, che in gran parte poggiava ancora sulla sistemazione del sapere realizzata da Aristotele, dominava una visione del mondo naturale qualitativa e finalistica. Nel Rinascimento la situazione era rimasta sostanzialmente invariata: la preponderante concezione umanistica era pur sempre l'espressione di una filosofia naturale saturo di prospettive qualitative e finalistiche. È con la scienza moderna che ha luogo il passaggio ad una nuova coscienza della natura focalizzata sugli aspetti quantitativi e meccanicistici dei fenomeni. Il nuovo sapere scientifico è fondato su dati oggettivi e per questo deve leggere e parlare il linguaggio della matematica, l'unico capace di decifrare e spiegare le relazioni tra gli enti naturali in modo univoco. Inoltre era necessario rivedere il modello biomorfico per adottare un nuovo punto di vista sulle cause dei fenomeni, ponendo in secondo piano le cause finali per concentrarsi su quelle efficienti, che rappresentano gli aspetti quantitativi della realtà. Esigenza sperimentale, impostazione quantitativa e metodo matematico convergono per fornire una nuova visione del mondo naturale e umano. Dall'introduzione del nuovo approccio gnoseologico naturalmente anche la figura del sapiente esce trasformata. Infatti a partire dal XVII secolo lo scienziato non ha più a che fare con la magia o la profezia, ma si occupa principalmente di scienza sperimentale: un sapere universale, verificabile e progressivo, che si nutre di esperimenti, resi ora più precisi da nuovi strumenti di misura sempre più efficienti. È l'inizio di una inedita, paritaria collaborazione tra scienziati e tecnici, come ingegneri e architetti. Questa nuova configurazione determinò la fine dell'antica classificazione delle competenze, e in particolare della distinzione fra arti liberali (attività intellettuali) e arti meccaniche (attività manuali), e l'avvio di un lavoro di revisione concettuale in grado di render conto del nuovo assetto tecnico, economico e sociale.

Tutte queste trasformazioni non sono tuttavia sufficienti, da sole, per spiegare come dal vecchio concetto di arte potesse nascere quello nuovo, affinché ciò potesse accadere dovevano verificarsi altre tre circostanze: l'accostamento della poesia all'ambito delle belle arti; la nascita di una consapevolezza che l'insieme delle belle arti costituisse un'entità compatta; l'utilizzo del nome arte per indicare sia i mezzi tecnici che componevano quell'insieme sia le opere ben riuscite prodotte attraverso quei mezzi.

2.3. La realizzazione del nuovo sistema concettuale

Includere la poesia tra le arti non era un evento così difficile da realizzarsi, perché per un certo verso era già accaduto in passato che qualcuno avesse argomentato efficacemente in tal senso, nel Medioevo lo si era dimenticato, ora era sufficiente riportare alla luce quegli argomenti. Infatti, se da un lato è vero che i Greci non considerassero la poesia propriamente un'arte perché la ritenevano ispirata dalle muse, tanto che Platone, conformemente a questa convinzione, scrisse: <<non chiamo arte un'attività irrazionale>>²⁷, dall'altra è innegabile che proprio l'allievo più illustre di Platone fu il primo a rivedere quest'opinione comune tra gli antichi, allorché nella *Poetica* si impegnò a teorizzare le regole della tragedia, dimostrando in questo modo che la poesia può essere considerata come un'abilità tecnica, ossia come un'arte. Con il Rinascimento e la riscoperta dei classici ebbe luogo la rilettura di molti testi dimenticati nel Medioevo, e questa fu la sorte anche del testo aristotelico in questione, a seguito di ciò il significato di "poesia" venne riconfigurato proprio alla luce delle posizioni aristoteliche riemerse dal passato. Nel ricostruire la storia di questo concetto Tatarkiewicz si spinge anche ad indicare la circostanza esatta in cui avvenne tale passaggio. <<Quando verso la metà del XVI secolo in Italia fu pubblicata, tradotta e commentata la *Poetica* di Aristotele, suscitando ammirazione e conquistando un gran numero di imitatori, l'appartenenza della poesia alle arti non destò più dubbi. Si può anche specificare con precisione l'anno della

²⁷ Platone, *Gorgia*, 465a; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 41.

svolta: la traduzione italiana della *Poetica* curata dal Segni è del 1549, è da quella data che ha inizio la serie di poetiche scritte con spirito aristotelico>>²⁸.

Più ardua dell'inserimento della poesia tra le arti appariva l'impresa di unire tutte le belle arti all'interno di un medesimo concetto.

A partire dal Seicento si era diffusa l'opinione che la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, la poesia, il teatro e la danza costituissero un gruppo coeso di arti "speciali", distinto dall'artigianato e dalle scienze, con cui per secoli avevano condiviso il nome di "arti". Tuttavia, non era chiaro cosa tenesse insieme tale classe e, di conseguenza, quale fosse il nome con cui si sarebbe potuto indicarla. Nel 1744 Vico suggeriva per esse il nome di arti "piacevoli"²⁹, e nello stesso anno Harris proponeva quello di "arti eleganti"³⁰. Di lì a poco, nel 1747, Charles Batteux le definì arti "belle"³¹. Il termine compariva nel titolo della sua opera di maggior successo e iniziò a circolare imponendosi.

Si trattava di una novità significativa. Infatti, l'espressione "arti eleganti" o "arti piacevoli" era una definizione privata di James Harris o di Giambattista Vico; mentre il nome "belle arti" divenne di pubblico dominio. Tale espressione entrò nel linguaggio di filosofi dell'arte, critici e addetti ai lavori del XVIII secolo e si conservò anche nel secolo successivo. Si trattava di un termine dall'estensione ben delimitata: Batteux elencava cinque belle arti - pittura, scultura, musica, poesia e danza - più due affini, l'architettura e l'eloquenza. A questa lista il mondo dell'arte rispose con una unanime approvazione e quindi a partire dal 1747 l'arte si trova provvista di un nome, un concetto e un elenco delle sue componenti, chiudendo un processo durato secoli. Così oggi la nozione di belle arti potrebbe sembrare immediata, ma chi conosce il suo sviluppo storico sa dopo quanto tempo e con quale sforzo fu ottenuta.

Dalla seconda metà del Settecento soltanto le belle arti saranno considerate a pieno titolo arti, mentre l'artigianato e le scienze saranno intesi come altro dall'arte – appunto come

²⁸ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, pp. 43-44.

²⁹ G. Vico, *Scienza nuova*, p. 52; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 48.

³⁰ J. Harris, *Three Treatises*, 1744 p. 25; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 48.

³¹ C. Batteux, *Les Beaux – Arts réduits a un meme principe*, 1747, p. 6; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 48.

artigianato e scienze, nomi il cui significato viene determinato dallo sviluppo di quello di “arte”.

Dalla metà del XVIII secolo in poi non c'era più alcun dubbio sul fatto che le scienze fossero scienze e non arti, e che l'artigianato fosse artigianato e non arte; quindi, poiché le cose stavano così, era opportuno chiamare le belle arti semplicemente arti, in quanto non ne esistevano di altri tipi. Questo vocabolario non entrò subito in uso, bensì a partire dal XIX secolo. Da quel momento in poi il significato del termine “arte” divenne simile a quello che conosciamo oggi, la sua estensione si ridusse alle sole sette belle arti, escludendo da essa le scienze e l'artigianato. Dell'antico concetto di arte si potrebbe affermare che è rimasto solo il nome.

A dire il vero, inizialmente il nome “belle arti” era usato per designare un numero ancora più basso di arti: le sole arti visive, ovvero pittura, scultura e architettura, che in precedenza erano state chiamate “arti del disegno”. È questa l'accezione in cui erano usate nel XIX secolo in espressioni del tipo: “scuola di belle arti”, “accademia delle belle arti” (oppure, ad esempio, in inglese: “*School of Fine Arts*”, “*Fine Arts Academy*”) che designavano istituti che promuovevano l'insegnamento delle arti visive, e non di musica e poesia.

Questo slittamento verso un significato differente rispetto a quello novecentesco ha rappresentato soltanto una parentesi, infatti a metà del Settecento, la nozione di “belle arti” era già stata concepita esattamente come tornerà ad essere intesa dopo la deviazione ottocentesca. Comunque, al di là dell'estensione, l'intensione di questo significato si mantenne stabile per molto tempo. Si trattava di una concezione ben compiuta fin dal principio, definita dal suo autore anche negli aspetti più marginali. Una teoria del genere oggi potrebbe apparire alquanto inadeguata, ma all'epoca raccolse un consenso diffuso, e lo conservò per più di un secolo. La grande fortuna di Batteux oggi risulta quasi inspiegabile, tanto che la critica concorda nel giudizio che sia stato un autore più influente sul piano storico che grande su quello teoretico. In ogni caso, il suo successo è dipeso soprattutto dalla felice scelta di legare la sua teoria all'autorevolezza delle posizioni dei più grandi pensatori del passato sul tema delle arti, riuscendo a risolvere l'annosa questione del comune denominatore del gruppo di arti che finiranno per essere chiamate “belle arti”.

La soluzione teorica proposta da Batteux indicava tale caratteristica nell'imitazione, o mimesi, della realtà. Potrebbe sembrare di trovarsi di fronte alla riproposizione di una vecchia teoria, anzi vecchissima, conosciuta fin dall'epoca classica. Tuttavia questa impressione sarebbe scorretta: è vero che a partire da Platone e da Aristotele le arti erano state divise in produttive e imitative, ma solo Batteux aveva pensato di inserire l'architettura e la musica tra queste ultime, prima di lui qualsiasi discorso sulla mimesi svolto nei duemila anni che lo precedevano era sempre stato riferito solamente alle arti visive e alla poesia. Batteux ha avuto il merito di essere il primo ad ampliare il campo di applicazione della teoria imitativa, estendendola a tutte le belle arti. La teoria non sembra essere corretta a guardarla oggi, tuttavia godette di grande popolarità nel passato, perché era stata la prima concezione dell'arte capace di offrire una base teorica convincente per unire tutte le belle arti sotto la stessa bandiera.

Per circa un secolo e mezzo la nuova teoria è sembrata molto solida, tanto che in quell'arco di tempo nessuno tra gli studiosi di estetica pensò di modificare i presupposti del discorso di Batteux.

L'ultimo passaggio che era necessario compiere per approdare al significato moderno di arte è un evento generato dalle regole della linguistica, che ha stabilito una nuova funzione di "arte" in modo per lo più indipendente dalla volontà dei parlanti, conseguenza piuttosto delle consuetudini non scritte del linguaggio. Si tratta della sinestesia che ha interessato l'espressione "opera d'arte", abbreviata in "arte". In seguito a ciò il termine in oggetto ha acquisito una nuova occorrenza, finendo per indicare nel processo creativo tanto il mezzo quanto il prodotto realizzato con successo attraverso quel mezzo.

Secondo questa ricostruzione, la storia di questo concetto ha abbracciato due millenni e mezzo e grosso modo si può dividere in due periodi. Il primo, quello antico, è molto esteso, ha una durata di circa venti secoli, dalla redazione degli scritti di Platone (V secolo a. C.), al Rinascimento (XV-XVI secolo d. C.). Nell'arco di tutto questo tempo l'arte era concepita come produzione secondo regole. Gli anni, grossomodo, dal 1500 al 1750 sono stati anni di transizione: il concetto antico era uscito dall'uso dei parlanti, ma non era ancora chiaro quale fosse la definizione della nuova occorrenza del nome "arte", malgrado gli sforzi in questo periodo si può dire che tale nome rimaneva avvolto in una nube di vaghezza. L'approdo al concetto moderno di arte avvenne nel 1750, a partire da

quella data, grazie a Batteux, “arte” significava "creazione del bello" o “bella creatura”. Questo nuovo concetto venne allora accettato unanimemente, così, insieme all’uso, si definì il suo ambito e la sua specificità.

Per circa centocinquant'anni, i filosofi dell’arte non misero mai realmente in discussione questa concezione (ipotizzando, ad esempio, che la bellezza della forma fosse un aspetto accessorio e non essenziale solo di alcune opere d’arte). Fu solo nel primo Novecento che si giunse ad una crisi. Lo scandalo che ha obbligato la filosofia a risvegliarsi dal torpore, mettendola brutalmente di fronte all’inadeguatezza delle sue teorie ha un nome: *Fountain*. Questo è stato il risultato in parte di un’analisi più approfondita del concetto, compiuta sotto traccia dai soli artisti, e in parte della evoluzione che le arti stesse avevano subito in quel periodo.

3. La via alternativa: dalla poesia all'arte

Ci sono buoni motivi per contrapporre come facevano gli antichi poesia e arte. Ancor oggi è legittimo che qualcuno possa percepire questi due mezzi espressivi come le due modalità più distanti tra loro di fare arte: quella realizzata a regola d'arte e quella frutto di un impulso istintivo, un misterioso fenomeno che generalmente si spiega con le nozioni di "genio" o di "ispirazione". La questione è intricata: finora è stata illustrata una sola prospettiva, ma lo stesso argomento può essere inquadrato da un altro punto di vista restituendo un'immagine molto diversa della vicenda. La prima linea di sviluppo, quella presentata nelle pagine precedenti, tende a ricostruire il rapporto tra le arti visive e la poesia a partire dal concetto di tecnica. Nella prossima parte, invece, la vicenda di questa articolata relazione sarà ricostruita muovendo dal concetto di poesia. Questa seconda linea di sviluppo interpreterà la storia della reciproca modellizzazione delle due discipline come la progressiva applicazione del concetto di poesia ad altre arti, e come la progressiva scoperta dell'essenza di tale concetto.

3.1. Il concetto di poesia in Platone

La tesi sostenuta fin qui secondo cui nel sistema concettuale dell'antichità la poesia non era classificata come un'arte può incontrare qualche perplessità. Qualcuno potrebbe far notare che questa posizione si trova capovolta proprio nella concezione poetica espressa dal più eminente pensatore dell'età classica, le cui opere sono state tramandate in modo probabilmente integrale fino ai nostri giorni. Si potrebbe dire che è stato Platone a rilevare un motivo di vicinanza tra poesia e arte visiva, e a combinarle all'interno di una teoria estetica comune - la teoria dell'illusione.

Se realmente fosse posta una obiezione siffatta o simile, questa andrebbe respinta.

Innanzitutto, le considerazioni esposte nella parte precedente si riferivano alle opinioni del greco medio, che in genere differivano da quelle dei grandi pensatori. In secondo luogo, un attento esame delle opinioni di Platone mostra che esse non erano fondamentalmente in contrasto con quelle di uso comune. È vero che Platone ha messo

in relazione la poesia con le arti visive, soprattutto nel decimo libro della *Repubblica*, nel passo in cui si parla della bassezza delle arti mimetiche, categoria in cui egli pone la poesia insieme alla pittura³². Ma è anche vero che in altri testi, soprattutto nel *Fedro*, descrive la poesia come una sublime follia, come un frutto dell'ispirazione divina, dunque come se non avesse nulla in comune con la mimesi o con il lavoro meccanico di un artigiano: «V'è una terza forma di esaltazione e delirio, di cui sono autrici le Muse. Questa, quando occupa un'anima tenera e pura, la sollecita e la rapisce nei canti e in ogni altra forma di poesia, e celebrando le infinite opere del passato, educa i posteri. Ma chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola tecnica lo renda poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio»³³. Ciò può dare l'impressione che Platone talvolta non fosse affatto d'accordo con se stesso, che avesse opinioni contraddittorie sulla poesia e sulla sua vicinanza all'arte. Ma si tratterebbe di un'impressione sbagliata, evocata dall'ignoranza di un aspetto basilare: esistono due modi di intendere la poesia, uno legato al contenuto e uno alla forma. Al primo modo corrisponde la poesia ispirata, al secondo la produzione artigianale di versi. Platone nel *Fedro* affermò che c'è un genere di follia di cui possono essere preda gli esseri umani proveniente dalle Muse: quando una di queste riversa l'ispirazione nell'anima di un uomo «la sollecita e la rapisce nei canti e in ogni altra forma di poesia, (...) chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio»³⁴. Una formulazione che lascia poco spazio ad interpretazioni: in Grecia la concezione della poesia come vaticinio ispirato era quella più diffusa, ma sembrerebbe difficile trovare qualcuno in grado di esprimerla con più forza delle parole appena citate di Platone.

Tuttavia, non tutti i testi poetici sono prodotto di divinazione ispirata: ci sono versi che non hanno alcun altro motivo se non di illustrare fatti, ovvero di imitare la realtà. C'è una poesia che nasce dalla follia divina e una prodotta con abilità letteraria dal mestierante

³² Patone, *Repubblica*, 597e; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.110.

³³ Platone, *Fedro*, 245a, cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.111.

³⁴ Platone, *Fedro*, 245a; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.111.

che si occupa di poesia. La poesia "maniacale" appartiene alle attività più elevate a cui può aspirare l'essere umano, la seconda è assimilabile alla dignità delle arti e dei mestieri. Quando nel *Fedro* Platone illustra la sua concezione dell'anima attraverso il paragone con una piramide sociale il poeta viene citato due volte: una volta al sesto posto, come artista mimetico, insieme ad artigiani e agricoltori, un'altra, come *μουσικός*, al primo posto, accanto ai filosofi: perché il poeta inteso in questo modo è ciò che più si avvicina alla sfera del divino, in quanto *medium* tra le Muse e la produzione in versi.³⁵

L'idea che la convergenza tra arti e poesia sul comune terreno della tecnica sia impossibile viene rilanciata nello *Ione* da Platone, dove egli ribadisce che la caratteristica fondamentale per classificare la poesia consiste nella natura divina della sua origine, ovvero l'ispirazione proveniente dalle Muse. <<Solo la Musa forma gli ispirati; e attraverso questi si costituisce una catena di altri, invasi da divina ispirazione. Tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché ispirati e invasati dalla divinità, esprimo tutti quei loro bei canti, sì come i buoni poeti melici (...). Il poeta infatti è un essere leggero, alato, sacro, che non sa poetare se prima non sia stato ispirato dal dio, se prima non sia uscito di senno, e più non abbia in sé intelletto. (...) Non, dunque, per arte cantano, ma per un qual certo potere divino (...). Non essi sono coloro che dicono cose di sì alto valore, privi di ogni intelletto, ma è lo stesso dio che le dice, che a noi parla attraverso loro. (...) Questi bei poemi non sono umani, non frutto di uomini, ma divini, frutto di dei, e i poeti non altro sono che interpreti degli dei>>³⁶.

Con un'altra forma la stessa posizione è esposta anche nel *Simposio*. In questo dialogo Platone si serve del personaggio di Diotima per affermare che i poeti agiscono come intermediari tra gli dèi e gli uomini, e che solo in questo modo l'arte profetica può raggiungere le punte più alte. <<Chi è dotto di queste arti, è un uomo demonico, ma chi è conoscitore di altre tecniche o mestieri è un generico>>³⁷. Ancora una volta incontriamo la distinzione netta tra due livelli: quello divino e quello umano. L'artista visivo appartiene invariabilmente a quest'ultimo, il poeta partecipa ad entrambi.

³⁵ Platone, *Fedro*, 248d; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.111.

³⁶ Platone, *Ione*, 533e- 534e; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.111.

³⁷ Platone, *Simposio*, 203a; cfr. *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 112.

La distinzione tra poesia e arte, tra produzione ispirata e artigianato, viene quindi mantenuta pienamente negli scritti di Platone. Anzi, nell'opera platonica la distanza tra i due ambiti pare addirittura aumentata rispetto alle opinioni comuni dei greci del V secolo a. C. Per Platone, infatti, l'imitazione della realtà sensibile è da considerarsi un lavoro così umile che non solo deprime le arti visive e la poesia mimetica al livello della tecnica, ma addirittura colloca queste attività al gradino inferiore persino del mestiere di un artigiano.

L'opera platonica non fornisce alcun argomento per confutare la tesi, fin qui sostenuta, che i Greci non abbiano mai preso in considerazione l'idea di unire poesia e arti visive all'interno della stessa classe. Non solo, dai passi riportati emerge che Platone può essere considerato uno dei maggiori sostenitori di questa tesi, non avendo mancato occasione per ribadire nel modo più radicale che tra arte e poesia non poteva esserci alcun tipo di affinità perché la loro origine appartiene a livelli ontologici differenti.

3.2. L'incontro tra arte e poesia in Aristotele

La distinzione tra due tipi di poesia, una di livello superiore e una di livello inferiore, che Platone ha proposto in più occasioni nei suoi dialoghi, non compare negli scritti di Aristotele. Infatti, con un'operazione tipica per lo stagirita, nella sua concezione di poesia egli scartò il più alto dei livelli della poetica platonica, per dare spazio solamente a quello più basso, esattamente come era successo con la metafisica e con la teoria della conoscenza. Così, come nella metafisica era stato rifiutato il livello del mondo delle idee ed era stato mantenuto quello delle cose materiali, e nella teoria della conoscenza era stato rifiutato il livello del sapere astrattamente razionale ed era stato mantenuto quello del sapere empirico, in questo caso, nella sua teoria poetica, è stato rifiutato il livello della poesia ispirata ed è stato mantenuto quello della poesia come arte mimetica.

È un fatto piuttosto curioso ma le cose sono andate esattamente in questo modo: l'aspetto che secondo Platone caratterizzava il genere peggiore di poesia, con Aristotele diventa la caratteristica peculiare di ogni tipo di poesia. Non solo: l'imitazione, rappresentando sia la funzione specifica dei componimenti poetici che dei prodotti delle arti visive,

nell'opera di Aristotele finì per diventare la base comune per un'unica categoria. Così i due campi si fusero insieme concettualmente: una parte delle arti visive - che comprendeva la scultura e la pittura - e l'intera sfera delle arti acustiche - che comprendeva la poesia, la musica e la danza - furono unite in un'unica classe, quella delle arti imitative.

Questo avvicinamento non era mai stato realizzato prima di allora. Certo, a differenza di quello che succederà nell'Ellenismo, con Aristotele non fu l'arte ad essere inclusa al livello più alto della poesia, bensì fu la poesia ad essere declassata a quello più basso delle arti visive, ma in ogni caso, questa fu la prima volta che un concetto del genere vide la luce, ossia un concetto che univa la poesia all'arte visiva senza includere l'artigianato. Dunque tale nozione è la più antica, di cui si abbia notizia, che presenti una forte affinità con quella moderna di "belle arti" sul piano dell'estensione; infatti, malgrado l'intensione delle due sia molto diversa, il perimetro dell'area da loro denotata è quasi lo stesso: per avere una perfetta congruenza sarebbe sufficiente includere nel primo l'architettura.

La fusione delle arti visive e della poesia in un'unica categoria - quella delle arti mimetiche - è documentata in modo inequivocabile nel corpus Aristotelico. Ad esempio, nella *Poetica*, egli afferma che: <<Il poeta è imitatore allo stesso modo del pittore o di un qualunque altro artefice di immagini>>³⁸. Lo stesso pensiero si trova anche nella *Retorica*, dove scrive: <<sono piacevoli anche le cose simili a queste: ad esempio l'imitare, come quello della pittura, della scultura, della poesia, e così tutto ciò che sia ben imitato>>³⁹.

La *forma mentis* di Aristotele creava le condizioni ideali affinché potesse aver luogo il matrimonio tra arte visiva e poesia. Il modo più tipico per lui di affrontare l'analisi di un fenomeno era quello di classificarlo all'interno di categorie molto specifiche, ma non avendo nessuna intenzione di inserire la poesia in una categoria irrazionale, come l'ispirazione, egli fu costretto ad abbandonare la concezione poetica a lui precedente per crearne un'altra del tutto inedita, in cui la caratteristica fondamentale delle arti visive divenne anche la caratteristica fondamentale della poesia. Così, intendendo quest'ultima

³⁸ Aristotele, *Poetica*, 1460b, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019.

³⁹ Aristotele, *Retorica*, 1371b, traduzione italiana a cura di A. Plebe, Laterza, Bari-Roma, 2019.

in uno dei modi in cui da sempre erano state concepite la pittura o la scultura, finì per assimilare la poesia alle arti visive.

In questo modo, avendo posto al centro della sua estetica l'imitazione, Aristotele non ha soltanto trasformato il concetto di poesia, ma anche quello di arte visiva. In precedenza tale concetto consisteva nella creazione di due generi di oggetti: innanzitutto di quelli irreali, quindi, secondariamente, di quelli simili a quelli reali. Nella concezione pre-aristotelica il primo elemento rivestiva una importanza maggiore del secondo. In effetti quando Platone condannò l'arte, lo fece perché i suoi prodotti sono irreali, piuttosto che per il fatto che siano imitativi. In Aristotele invece questa gerarchia viene capovolta: egli riteneva che la specificità delle arti visive consistesse innanzitutto nell'imitazione della realtà e che la soddisfazione derivante dalla fruizione dei prodotti di tali attività risiedesse nel riconoscimento degli oggetti reali corrispondenti alla copia rappresentata nell'opera. Prima di chiudere, per non escludere da questo compendio sul rapporto tra arte e poesia in Aristotele nessun aspetto rilevante, è bene precisare una cosa: l'unione delle arti in un'unica classe di attività mimetiche non fu priva di correzioni o almeno di un'integrazione da parte di Aristotele. In primo luogo, sebbene la sua estetica fosse fondamentalmente basata sulla teoria mimetica, egli riconosceva al piacere evocato dal ritmo e dall'armonia un ruolo essenziale nell'arte, anche se questo non ha nulla a che vedere con la soddisfazione data dal riconoscimento dell'imitazione di oggetti reali⁴⁰. In secondo luogo, parlando della tragedia, egli ha indicato nella *katharsis* uno dei motivi più importanti della poesia, e questo è un aspetto che poco ha da spartire con l'imitazione. In terzo luogo, va rilevato che il discorso aristotelico sulle arti imitative non è sviluppato linearmente, è condotto a più riprese, e talvolta presenta dei punti oscuri. È vero che egli metteva al centro delle arti il fattore imitativo, ma spesso interpretava la mimesi in modo

⁴⁰ <<E difatti quelle stesse irrazionalità che si trovano nella *Odissea* a proposito dello sbarco (di Odisseo addormentato su la spiaggia di Itaca), è chiaro che non sarebbero state tollerabili se le avesse poetate un poeta da strapazzo; ma un poeta come Omero, date le altre sue mirabili qualità, è riuscito a dissimulare e a render gradevole perfino l'assurdo. Quanto alla elocuzione, bisogna averne gran cura in quelle parti in cui l'interesse dell'azione è minore e dove non sia gran rilievo né di caratteri né di pensieri>> (Aristotele, *Poetica*, 1460a-1460b, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019).

da renderla quasi l'antitesi di sé stessa: sosteneva che le arti non imitano singoli eventi, ma stati generali di cose, oppure che non affermano ciò che è, ma ciò che potrebbe essere. Così scriveva nella *Poetica*: «Da quello che si è detto risulta chiaro anche questo, che ufficio del poeta non è descriver cose realmente accadute, bensì quali possono (in date condizioni) accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità. Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa; la storia di Erodoto, per esempio, potrebbe benissimo esser messa in versi, e anche in versi non sarebbe meno storia di quel che sia senza versi: la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare. Dell'universale possiamo dare un'idea in questo modo: a un individuo di tale o tale natura accade di dire o fare cose di tale o tale natura in corrispondenza alle leggi della verisimiglianza o della necessità; e a ciò appunto mira la poesia sebbene ai suoi personaggi dia nomi propri. Il particolare si ha quando si dice, per esempio, che cosa fece Alcibiade o che cosa gli capitò»⁴¹. Tale visione enfatizzava gli elementi di immaginazione e creatività nella mimesi, mostrando, quantomeno, che la sua poetica e la sua teoria delle arti erano più complesse di quanto, forse, sarebbe potuto sembrare dai dati presentati all'inizio del capitolo.

Comunque, malgrado i ripensamenti e i tentativi di recuperare una parte del significato antico di "poesia", non c'è dubbio che la teoria mimetica aristotelica rappresenti una concezione dell'arte e della poesia profondamente innovativa, che di sicuro non ha avuto un peso marginale nel successivo sviluppo dell'estetica. Si può dire che Aristotele abbia abbozzato i contorni del moderno concetto di arte come "belle arti", ma che ne concepì la sostanza come "mimesi".

⁴¹ Aristotele, *Poetica*, 1451a-1451b, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019.

3.3. *L'incontro tra arte e poesia nell'Ellenismo*

L'avvicinamento di poesia e arti visive avvenuto grazie ad Aristotele, elaborando delle basi teoriche ereditate da Platone, è il risultato di un'operazione atta ad emancipare la poesia dall'arte profetica.

I pensatori greci successivi hanno compiuto un secondo avvicinamento concettuale di questi due ambiti, ma in modo inverso: incorporando l'arte visiva, perlomeno scultura e pittura, nell'arte profetica. Questo avvenne nel periodo ellenistico. La prima riduzione della distanza era avvenuta in seguito alla pressione esercitata da un'istanza di sobrietà, tipica dell'approccio aristotelico nell'analizzare i concetti; il secondo avvicinamento traeva origine dall'attrazione per le oscure forze che muovono inconsciamente l'animo umano, un atteggiamento peculiare del periodo post-aristotelico. Questo periodo in Grecia fu segnato da un cambiamento di mentalità, che in filosofia si tradusse in una febbrile ricerca di aspetti spirituali e creativi, una esplorazione che si spinse in tutte le direzioni, arrivando a trovare elementi di invenzione, estro, genialità anche laddove prima non si vedeva altro che ordinario lavoro manuale, tecnica, artigianato.

Sono molti i testi che documentano il nuovo atteggiamento, perché questo è avvenuto in un periodo in cui si scrisse molto e di cui si è conservato un numero relativamente elevato di reperti letterari.

Una delle più antiche voci che rilevò una certa identità tra arti visive e poesia sul piano dell'ispirazione fu quella di Dione Crisostomo, retore del I secolo d.C. e sostenitore dello stoicismo. Egli nel suo dodicesimo *Discorso Olimpico* non solo incluse lo scultore tra i saggi, ma addirittura tra gli uomini di Dio. Alla categoria degli ispirati, che comprendeva poeti, filosofi e legislatori, egli aggiunse allora gli scultori⁴². Nell'ambito di queste considerazioni, Dione inserì una disputa, una delle forme di controversia più in voga a quei tempi, per stabilire se Fidia o Omero fossero i più grandi, trattando in questo modo alla pari le due arti espressive di cui essi erano a suo giudizio i massimi esponenti⁴³. Molto vicino a queste posizioni fu Pausania, storico del II secolo, che si spinse ad affermare che

⁴² Dione Crisostomo, *Orazione*, 12, 44s, cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 114.

⁴³ Dione Crisostomo, *Orazione*, 12, 49, cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 114.

l'opera di uno scultore poteva essere altrettanto divinamente ispirata di quella di un poeta⁴⁴. Sul versante della fruizione artistica si concentrò invece Quintiliano, anch'egli retore attivo intorno al I secolo, il quale affermò che la pittura, pur essendo priva di versi, è comunque in grado di penetrare nelle profondità dell'animo umano al punto che a volte può superare la poesia su questo terreno⁴⁵. In accordo con questa opinione, Luciano, nel suo *Sogno*, scrisse che davanti a Fidia, Policletto, Mirone e Prassitele si dovrebbe mostrare lo stesso rispetto che si usa al cospetto delle statue degli dei che essi stessi hanno creato, ossia ci si dovrebbe inchinare⁴⁶. Anche Filostrato, pittore e letterato vissuto tra il II e il III secolo, sembra condividesse queste posizioni, tanto che nelle *Eikones* si spinse ad asserire che: <<la stessa saggezza che ispira il poeta è fondamentale anche per il valore dell'arte pittorica, in quanto anch'essa possiede saggezza>>⁴⁷. Callistrato, letterato del III secolo, in occasione di una descrizione della *Menade* di Scopas e dell'*Eros* di Prassitele, scrisse che gli dei inviano l'ispirazione divina non solo ai poeti, ma che anche alle mani degli artisti visivi⁴⁸.

La novità di queste affermazioni non riguarda i predicati, ma i soggetti ai quali sono ora accostati tali predicati. La saggezza e l'ispirazione erano state qualità attribuite esclusivamente ai poeti prima dell'Ellenismo, ora invece anche i pittori e gli scultori furono considerati come potenziali strumenti usati dalle Muse per manifestarsi.

Il cambiamento di atteggiamento, tuttavia, non fu immediato. Luciano, nella sua *Paideia*, inserì ancora la scultura al livello più basso delle arti⁴⁹. Cicerone, contrapponendo gli *opifices* agli uomini eminenti, incluse tra questi ultimi solo i poeti, definì disgustosa l'architettura e lasciò aperta la questione se l'arte del pittore e dello scultore non dovessero

⁴⁴ Pausania, II a, 5; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 114.

⁴⁵ Quintiliano, XI, 3, 67; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁴⁶ Luciano, *Il Sogno*, 8; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁴⁷ Filostrato, *Immagini*, 294-6 k; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁴⁸ Callistrato, *Ecfraasi*, 2, p.422 k; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁴⁹ Luciano, *Paideia*, 13; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

essere incluse nella stessa categoria di tale arte⁵⁰. Seneca prese una posizione decisa contro l'annessione di qualsiasi arte visiva nella classe delle arti liberali⁵¹. L'unica differenza che Vitruvio era stato in grado di rilevare tra l'architettura e la fabbricazione dei sandali era la maggiore difficoltà che presentava l'acquisizione della completa padronanza della prima⁵². Questo atteggiamento assomigliava a quello dei primi greci, solo le motivazioni erano complessivamente differenti: peculiarmente romane, tradizionaliste e moraleggianti.

Cicerone si distinse più di ogni altro nel mantenersi ossequioso dei dettami della tradizione, a rivelarlo sono le sue stesse parole. <<Mentre le altre arti sono questioni di conoscenza, formula e tecnica, la poesia dipende esclusivamente da una capacità innata, è il prodotto di un'attività puramente spirituale, evocata da uno strano soffio divino>>⁵³. Ciononostante, era stata sdoganata una nuova concezione dell'arte. Si trattava di una concezione sfaccettata. Innanzitutto secondo il nuovo approccio il processo creativo alla base dell'opera d'arte visiva rientra nell'ambito delle attività spirituali e non in quello dei lavori manuali. In secondo luogo la funzione peculiare delle arti visive non consiste nell'imitazione della realtà, ma nell'espressione dell'intimità dell'artista, per ottenere questo risultato attraverso le immagini ci si può servire tanto della fantasia quanto dei modelli naturali, e non ci sono differenze gerarchiche tra queste due risorse. In terzo luogo il lavoro dell'artista può essere soggetto all'ispirazione divina esattamente come quello del poeta.

Si può dire che con l'Ellenismo si è giunti ad una svolta nella concezione dell'arte. Una svolta che spostò il concetto di arte da un'estremità all'altra del genere a cui apparteneva. Per la prima volta l'arte fu apprezzata per i suoi tratti umani che erano invisibili fino ad allora: in essa ci si accorse che confluivano elementi creativi e individuali. Ma allo stesso tempo le fu riconosciuta anche una certa affinità con la dimensione divina, data

⁵⁰ Cicerone, *Orator*, 2; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁵¹ Seneca, *Epistulae*, 88, 18; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁵² Vitruvio, *De architectura*, VI, 7; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

⁵³ Cicerone, *Pro Archia*, 18 cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 115.

dall'azione delle muse che stava all'origine, ora, anche di ogni opera d'arte visiva. L'oggetto della pittura e della scultura, esteriore per definizione, cominciava a essere inteso come qualcosa di più profondo, legato a misteriose dinamiche individuali e spirituali.

Un tempo se dall'opera fosse trasparita la personalità dell'artista, sarebbe stato considerato un difetto, ora invece la presenza di un tratto molto personale rappresentava uno dei motivi di maggiore soddisfazione per il fruitore. Venne abbandonata l'idea che l'arte consistesse specificamente nell'imitazione. Anche il tradizionalismo nell'arte si dileguò. Si cominciò a dissolvere la paura dell'innovazione e, al contrario, si iniziò a cercare ciò che era nuovo e inedito. Affermò Anteo: «Dato che la novità contribuisce ad aumentare il piacere non dovremmo disprezzarla, ma, al contrario, farvi particolare attenzione»⁵⁴. La ricerca della perfezione, il rispetto dei canoni, l'osservanza delle regole divennero presto ricordi di un'epoca passata. Luciano illustrò questo mutato atteggiamento con parole inequivocabili. «La poesia ha la libertà illimitata e possiede una sola legge: l'immaginazione del poeta»⁵⁵. E poiché la poesia e l'arte visiva erano ora in condizioni di parità, la stessa libertà valeva anche per quest'ultima. Le due sfere erano ora poste sullo stesso piano e questo era avvenuto non più al livello più basso, quello della tecnica (come era stato con Aristotele), ma a quello più alto dell'ispirazione creativa.

Nella nuova teoria il motivo più importante era rappresentato dal concetto di creatività. Non più mimesi, ma la fantasia, l'invenzione, l'estrosità stavano ora al centro della nuova prospettiva. Nella *Vita di Apollonio*, Filostrato affermò che: «l'immaginazione è artista più saggia dell'imitazione»⁵⁶, e, a proposito della creatività, si spinse a dire che: «dipinge e scolpisce meglio della maestria artigianale»⁵⁷. Orazio, per sottolineare l'importanza della fantasia e della libertà creativa nella realizzazione di un'opera d'arte, scrisse che: «La poesia è come la pittura, che a volte apprezzi da vicino e altre da

⁵⁴ Anteo, XII, 64. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.116.

⁵⁵ Luciano, *Historia quo modo conscribenda*, 8; cfr. F. P. Chambers, *Cycles of Taste: An Unacknowledged Problem in Ancient Art and Criticism*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, London: Humphrey Milford, 1928, p.86; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.116.

⁵⁶ Filostrato, *Vita di Apollonio*, VI 19 cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p.116.

⁵⁷ *Ibidem*.

lontano. Un quadro ama la penombra, quell'altro, che non teme l'occhio sottile del critico, vuole essere guardato in piena luce>>⁵⁸.

A cosa è dovuto questo radicale cambio di direzione? In parte si potrebbe imputare al mutato atteggiamento nei confronti dell'arte e dei suoi interpreti da parte del tessuto economico- sociale nell'epoca successiva a quella classica, in parte si potrebbe imputare all'opera di diverse scuole filosofiche. In particolare furono due le scuole che si occuparono di arte, quella stoica e quella neoplatonica. Gli stoici approfondirono soprattutto l'aspetto creativo, individuale, psicologico dell'opera d'arte, i neoplatonici quello metafisico dell'ispirazione divina. Entrambi i sistemi filosofici svilupparono degli elementi espressione della nuova sensibilità ellenistica, ma il risultato di queste due ricerche furono due chiavi interpretative molto diverse del fenomeno dell'arte.

3.4. Il Medioevo: ritorno all'antichità

Nel periodo ellenistico, come si è visto, è avvenuto un radicale mutamento nella concezione dell'arte. Tuttavia, tale visione si rivelò poco resistente e ben presto si verificò un ritorno ai concetti precedenti.

Questa involuzione è legata all'arrivo del cristianesimo. Lo spirito del Vangelo privò l'arte dell'importanza che aveva progressivamente conquistato: un atteggiamento morale intransigente lasciava poco spazio a un atteggiamento estetico⁵⁹.

Questa posizione non derivava da concetti ellenistici, ma da quelli greci arcaici sistematizzati da Aristotele. La nozione medievale di arte corrispondeva al più ampio e antico concetto associato a quel termine ed era tratto non dalla *Poetica* (che fu riscoperta solo nel XV secolo), ma dalla *Fisica*, dalla *Metafisica* e dalla *Retorica*. Ora la parola "ars" abbracciava nuovamente tutte le arti: sia l'artigianato che il sapere scientifico rientravano nel suo ambito.

⁵⁸ Orazio, *Ars Poetica*, 361-65 cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura, una storia possibile*, Einaudi, 2007, Roma, p.87.

⁵⁹ J. Le Goff, *Il corpo nel medioevo*, traduzione italiana a cura di F. Cataldi Villari, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 24.

All'interno di questa enorme gamma di attività solo una minima parte costituiva ciò che noi chiamiamo arte, cioè le belle arti. Tali attività non avevano un posto d'onore all'epoca, non si distinguevano dalle altre per gli intenti estetici e il loro ruolo era ancillare, subordinato agli obiettivi religiosi. Non si cercava la bellezza nell'arte perché, secondo le idee dell'epoca, la bellezza si trovava molto più facilmente nella natura. Molto di ciò che è supremamente bello è stato creato durante il Medioevo, ma è sorto come per caso, senza alcuna cura per la bellezza o per la creatività. Non si tratta di un fatto eccezionale: era così anche nella Grecia antica. L'arte era diventata di nuovo non individualista, ma governata da regole corporative e canoniche, seguiva la tradizione e non l'originalità⁶⁰. Anche gli scolastici divisero le arti secondo l'antica formula in liberali e meccaniche. Le arti liberali erano quelle che venivano insegnate nelle scuole medievali: la grammatica e la retorica, l'aritmetica e la geometria, la logica e l'astronomia - nella nostra accezione, scienze e non arti. Quelle che noi chiamiamo "arti" non costituivano un gruppo compatto e omogeneo tra le arti medievali, al contrario, come nella Grecia antica, erano suddivise tra le due classi, e da queste era esclusa la poesia. La musica (anche se intesa come musicologia) apparteneva alle arti liberali, insieme alla matematica e alla logica, mentre la scultura e la pittura appartenevano alle arti meccaniche. Il musicista, infatti, organizza i suoni nella propria mente come il matematico organizza i numeri e il logico i concetti; la strumentazione costituisce per il musicista soltanto l'espressione esteriore, così come i numeri lo sono per il matematico e le parole per il logico. Lo scultore e il pittore, invece, sono costretti a lavorare con la materia e a operare manualmente: il loro mestiere rientra quindi nella stessa categoria della tessitura e della carpenteria. Si trattava quindi di una ripresa dello stesso sistema di concetti che aveva goduto di credito nella Grecia classica. Il ruolo delle arti figurative e della poesia nel sistema concettuale medievale fu simile: non rivestivano alcuna importanza né l'una, né l'altra. La pittura, annoverata tra le arti meccaniche, non era che una tra le tante arti che i repertori non citavano perché impegnati ad indicare soltanto le più importanti. La rilevanza veniva stimata in base all'utilità pratica, e l'utilità della pittura pareva scarsa rispetto a quella di molte altre arti⁶¹. La poesia

⁶⁰ U. Eco, *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano, 2012, pp. 48-50.

⁶¹ G. Duby, *Storia artistica del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p.2.

invece non apparteneva né alle arti meccaniche né a quelle liberali, perché non era considerata un'arte, era piuttosto classificata come una forma di preghiera o di profezia. L'evoluzione delle idee era tornata al punto di partenza: "arte" significava produzione metodica secondo regole.

3.5. L'età moderna: inedito riavvicinamento tra poesia e arte

Quando dal Medioevo si passò al Rinascimento, in campo artistico ebbe luogo una trasformazione concettuale dello stesso segno e di portata simile a quella prodotta dal passaggio tra età classica ed Ellenismo.

Sono due le direttrici attraverso cui avvenne il cambiamento. La prima riguarda le dinamiche socio-economiche che determinano il prestigio sociale delle varie professioni, grazie alle quali a partire dal Rinascimento il lavoro dell'artista visivo cominciò a riguadagnare la popolarità che aveva ottenuto in epoca ellenistica, perduta durante i secoli bui. La seconda concerne il concetto di arte, che nel corso del Medioevo era inteso classicamente come imitazione, mentre ora era tornato a corrispondere grossomodo a quello di produzione ispirata.

Questa seconda tendenza venne avviata da Marsilio Ficino e dall'Accademia Platonica fiorentina e comportò il recupero dei concetti e dell'intero atteggiamento intellettuale della scuola neoplatonica. Il risultato di questa operazione fu che il rigore tecnico tipico delle produzioni medievali divenne un aspetto poco significativo, per il nascente gusto della sensibilità moderna, e al centro della nuova concezione riapparvero la creatività e l'ispirazione. La rigida atmosfera del Medioevo, il rispetto dei canoni e della tradizione, l'esclusivo ricorso a temi morali e religiosi per i soggetti delle opere, lasciarono il passo ad un atteggiamento caratterizzato da entusiasmo, libertà creativa, tensione verso l'irrazionale.⁶²

Si tornava ad affermare che l'arte dovesse ricoprire il ruolo di avanguardia profetica della società, che altre epoche avevano considerato dominio esclusivo della poesia. L'arte

⁶² E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *I nomi dell'estetica*, Mondadori, Milano, 2003, p. 6.

visiva e la poesia, che nel passato recente erano state concepite come separate da un abisso, ora si incontravano su un piano di parità. Si incontravano sulle vette della comune ispirazione divina, come nel periodo di massimo splendore dell'Ellenismo.

A fianco a questo impulso a partire dal Quattrocento se ne sviluppò un altro che concerneva sempre il concetto di arte ma da un punto di vista diverso da quello filosofico, più legato ad aspetti pragmatici: vale a dire la tendenza di considerare il lavoro dell'artista prestigioso tanto quanto quello dello scienziato o del letterato. In questo caso il cambiamento fu più lento; non portò tutte le arti visive subito al vertice della piramide sociale, ma lentamente le spinse fuori dalla categoria delle arti meccaniche e una alla volta le fece entrare in quella delle arti liberali⁶³. Le cause di questa promozione sono molteplici: la pittura, la scultura e l'architettura in questo periodo produssero grandi talenti e opere eccezionali; un nutrito gruppo di intellettuali e artisti capeggiato dall'Alberti reclamò insistentemente un ruolo di prim'ordine per l'artista figurativo, a loro dire detentore di un sapere di pari dignità rispetto a quelli espressi da ciascuna delle arti liberali; in quegli anni economicamente difficili, le opere d'arte si rivelano un buon investimento. Tutti questi fattori fecero sì che progressivamente l'artista non fosse più considerato come un artigiano, ma nemmeno fosse percepito come un bardo, quindi fu collocato a fianco all'uomo di lettere o di scienze e assimilato al loro prestigio sociale. Ora le arti del disegno (pittura, scultura, architettura) possono essere incluse, insieme alla logica, all'aritmetica e alla musica, nella classe delle arti liberali.

Questa riconfigurazione dei rapporti gerarchici tra settori differenti ebbe ripercussioni sui concetti stessi di poesia e arti visive. Per la prima volta il pittore si trovava ad occupare una posizione più elevata del poeta, non dal punto di vista tecnico, ma da quello economico-sociale. Erano necessari i tempi moderni, con il loro senso dei fatti e della realtà, con la loro predilezione per il visibile e il tangibile, per rendere possibile questa visione, che in epoca classica e medievale sarebbe stata il massimo del paradosso.

Tuttavia tale inedito sbilanciamento nel rapporto tra i due settori andò in scena solo per un breve periodo, nella parte centrale del Rinascimento, caratterizzato da un entusiasmo smodato per gli artisti e dal culto della loro personalità, i cui echi arrivano fino a noi.

⁶³ *Ivi*, p. 14.

Verso la fine del XVI secolo, un poco alla volta la distanza venne colmata: nel giro di qualche decennio l'arte visiva, pur mantenendo lo status di arte liberale che aveva conquistato, smise di essere realizzata da artisti paragonabili a delle odierne popstar, come ai tempi di Leonardo, Michelangelo, Raffaello; al tempo stesso la poesia subì un processo di parziale desacralizzazione, dovuto alla riscoperta della *Poetica* di Aristotele, che le permise da una parte di essere più facilmente confusa con le arti liberali, dall'altra di trovarsi, all'interno di quella categoria, a condividere con le arti visive una ambigua posizione, a metà strada tra la profezia e la tecnica, nella produzione di bellezza. Il risultato della combinazione di tutti questi elementi fu la fusione di arte visiva e poesia in un unico concetto comune, senza però che la loro unione dipendesse dal misticismo, come era stato con i neoplatonici.

Questa volta l'arte e la poesia non si incontrarono come in passato sulle divine vette del Parnaso, ma al livello umano. Nella concezione della modernità era a questo livello che aveva luogo il mistero dell'ispirazione. L'origine del processo creativo rimaneva oscura, ma perché si perdeva negli abissi dell'animo umano, non perché risiedesse nell'azione di entità soprannaturali, la cui *ratio* era ai mortali inaccessibile. Ora la creazione artistica non era considerata né un lavoro meramente meccanico né il frutto di un intervento sovrumano. L'arte visiva fu strappata alle arti meccaniche ed innalzata, mentre la poesia rimase all'altezza a cui era sempre stata. Infatti anche se la rilettura di Aristotele e il pragmatismo moderno portarono a concepirla più come un fenomeno umano che divino, fu la dignità dell'uomo ad essere sollevata al livello divino dall'umanesimo prima e dall'illuminismo poi.

Tra il XVI e il XVIII secolo ebbe luogo il matrimonio tra arti visive e poesia sulle stesse basi che ancora oggi si possono riscontrare nel nostro sistema concettuale. Allora, come ora, arte visiva e poesia si trovarono fianco a fianco come mezzi artistici privilegiati per esprimere l'umanità dell'artista. L'età Moderna fuse la bellezza con l'arte, ma a differenza della nozione neoplatonica di bellezza, si tratta in questo caso di una bellezza materiale e sensuale, priva di fondamento mistico o metafisico. Le opposizioni tra pura tecnica e pura creatività, tra una comprensione puramente esteriore e una puramente interiore dell'opera, scomparvero.

L'epoca del manierismo e del barocco contribuì a questo risultato avvicinando le due dimensioni espressive di pittura e poesia. La poesia forniva soggetti alla pittura e la pittura illustrava la poesia. L'avvicinamento incoraggiava l'una a prendere spunto dall'altra.

Fu allora che l'avventuroso commento di Orazio, "*ut pictura poesis*", si fece motto e divenne celebre⁶⁴. E diventato tale, cambiò il suo senso: non significava più che ci fossero delle affinità tra poesia e pittura, ma che la poesia dovesse prendere a modello la pittura e, allo stesso tempo, che la pittura dovesse prendere a modello la poesia. Questa era ormai una regola non scritta, fungendo da linea guida non solo per i teorici, ma anche per gli artisti, che avevano riorientato le loro produzioni in base a quella.

La situazione alla vigilia del Settecento era questa: il nuovo sistema concettuale dell'età moderna riuscì a legare insieme le belle arti, compresa la poesia, ma non le separò ancora consapevolmente e chiaramente dalle arti "intellettuali" e dalle scienze. Entrambi i gruppi (arti e scienze) condividevano allora il genere prossimo come "arti liberali".

L'isolamento definitivo dei fenomeni estetici, e con essi anche dei fenomeni artistici, avvenne solo nel XVIII secolo, questo fu il culmine del lungo processo il cui corso è stato qui tratteggiato.

3.6. Tra Romanticismo e Novecento: ultime oscillazioni all'alba della risoluzione

Fin dai tempi della Grecia classica, l'area semantica del concetto di poesia era stato fissato: la poesia comprendeva le opere di Omero, Sofocle e Pindaro. Ciò che rimaneva da decidere, tuttavia, era l'aspetto che accomunava queste opere, l'intensione del significato. Gorgia riteneva che l'unica caratteristica comune fosse la forma in versi e che questo fosse sufficiente per definire la poesia. Tuttavia, l'opinione prevalente era che ciò non bastasse, che oltre alla forma in versi, la poesia si distinguesse anche per il suo contenuto. Questo punto di vista fu elaborato da Aristotele, che tuttavia non trovò un'espressione che riuscisse ad ottenere un consenso unanime. La definizione che mise tutti d'accordo fu invece concepita da uno stoico del I secolo d.C., Posidonio, secondo

⁶⁴ *Ivi*, p. 17.

cui la poesia è caratterizzata sia dalla forma (metrica e ritmica) sia dal contenuto importante⁶⁵. Questa concezione della poesia si è mantenuta fino al Medioevo, epoca in cui venne elaborata la definizione: "*poesis est scientia quae gravem et illustrem orationem claudit in metro*"⁶⁶. Quindi, la poesia era una creazione dalla forma in versi e dal contenuto importante.

Il concetto di poesia si era così stabilizzato e per secoli la disputa tra poesia come arte e poesia come profezia aveva cessato di essere al centro degli interessi dei teorici. D'altronde già Platone aveva dimostrato che possono esistere due tipi di componimenti poetici, quello ispirato e quello in versi. Comunque a metà del Settecento la questione era definitivamente chiusa, quando la poesia intesa nel modo di Posidonio venne inclusa da Batteux, insieme alle arti visive, nel concetto generale di "belle arti".

A dire il vero qualche resistenza a questa sistemazione delle arti e della poesia dentro la stessa classe era stata sollevata da più di un intellettuale, ma senza con scarsi effetti sull'esito del processo di unificazione. Lessing sosteneva che i tentativi di avvicinamento tra le due arti erano degli errori, perché la pittura era un'arte spaziale, mentre la poesia era temporale; la pittura non era quindi in grado di rappresentare, come la poesia, una fatto che si svolge nel tempo - poteva solo illustrarne un singolo istante⁶⁷. Diderot nello stesso periodo affermava: <<*ut poesis pitctura non erit*>>⁶⁸. Tuttavia, pur trattandosi di voci autorevoli, questi moniti erano destinati a restare inascoltati da pittori e poeti a loro contemporanei. Infatti gli artisti, nel corso del XVIII e per buona parte del XIX secolo, non hanno mai smesso di dipingere ciò che era più adatto alla descrizione poetica, o di descrivere ciò che poteva essere facilmente dipinto, stabilendo un dato di fatto che i critici non potevano far altro che rilevare volenti o nolenti.

Un passo ulteriore verso l'adeguamento alla concezione contemporanea delle arti e della poesia, anche da parte degli intellettuali più nostalgici verso la separazione dell'epoca

⁶⁵ Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi*, VII, 60; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975. Cfr. traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 123.

⁶⁶ M. di Vendome, *Ars versificatoria*, XII secolo; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 123.

⁶⁷ G. E. Lessing, *Del Laocoonte; O Sia Dei Limiti Della Pittura E Della Poesia*, 1766; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 124.

⁶⁸ D. Diderot, *Salons*, 1767; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 124.

Classica, è avvenuto nei primi anni del XIX secolo, grazie al contributo di Schelling. Il filosofo tedesco seppe mediare tra istanze opposte sostenendo che in ogni manifestazione della creatività umana c'è sia poesia che arte. In consonanza con i Greci, egli intendeva la poesia come prodotto dell'ispirazione e l'arte come tecnica, ottenuta attraverso la fatica e l'applicazione coscienziosa⁶⁹.

All'inizio di quel secolo i tempi erano maturi per andare oltre sia alla separazione tra arte e poesia, sia ad un aspetto della concezione antica di poesia che fino ad allora non era mai stato sul punto di vacillare, vale a dire la forma che tradizionalmente si attribuiva al componimento poetico. Fin dall'antichità infatti esistevano due concezioni della poesia: come arte e come profezia. Ma in entrambi i casi la sua forma era vincolata alla struttura in versi. Sebbene la poesia sia stata avvicinata alla pittura, si trattava sempre di un mero paragone. A un certo punto, però, questa condizione venne meno. Andre Marie de Chenier aveva distinto il verso dalla poesia, affermando: «L'arte fa soltanto dei versi; solo il cuore è poeta»⁷⁰. In modo simile aveva argomentato Victor Hugo quando scrisse: «Il campo della poesia è illimitato (...). Opere belle in qualsiasi forma, sia in versi, sia in prosa (...) hanno svelato questa verità appena intuita, che la poesia non consiste nella forma delle immagini, ma nelle immagini stesse»⁷¹. Così il concetto di poesia fu ampliato dal discorso in versi, non solo a qualsiasi costruzione realizzata per mezzo di parole, ma a qualsiasi genere di costruzione artistica. Questo concetto di poesia non si riferiva più al solo linguaggio verbale; in questo senso, la poesia si manifesta nelle composizioni musicali, nella pittura, nella scultura e in qualsiasi altra arte delle sette elencate da Batteux.

Inoltre, nel vocabolario delle lingue europee degli ultimi due secoli il significato di tale termine ha superato i limiti delle arti: ci può essere poesia anche nei paesaggi e nelle situazioni vissute. Questo concetto ci è diventato familiare: è facile da comprendere, anche se è complicato riuscire a definirlo. Molto efficace, malgrado poco scientifica, è la

⁶⁹ F. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, 1800; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 124.

⁷⁰ A. M. de Chenier, *Eligies* 1,22; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 124.

⁷¹ V. Hugo, *Odes*, Prefazione, 1822; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019, p. 124.

definizione di Paul Valery: <<La poesia è il tentativo di rappresentare (...) con l'ausilio degli strumenti artistici, le cose che sono espresse in modo confuso dalle lacrime, dalle carezze, dai baci, dai sospiri e così via. (...) Non si può definirla diversamente>>⁷². Il significato di poesia si è definitivamente allontanato dalla definizione di Posidonio. Tra Ottocento e Novecento la questione dell'introduzione delle opere delle arti figurative nella stessa classe delle opere poetiche era risolta, nonostante le opinioni degli antichi, ma a prezzo della trasformazione dello stesso concetto di arte e, parallelamente, di quello di poesia. L'occasione di rendere conto di questa nuova interpretazione del fenomeno artistico, ripensando innanzitutto le definizioni di arte e poesia, veniva offerta allora da *Fountain*. Ma l'esito del processo interpretativo di quest'opera non ha prodotto un chiarimento rispetto al significato del termine "arte", anzi, come vedremo, se possibile ha ulteriormente complicato la situazione.

⁷² P. Valery, *Tel quel*, 1941-43, p. 547; cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, *Aesthetica*, 2019, p. 125.

4. *La filosofia dell'arte di Arthur Danto*

Fountain è un'opera dell'artista francese Marcel Duchamp, presentata con uno pseudonimo a un concorso artistico organizzato dalla *Society of Independent Artists* di New York nel 1917. Si tratta di un comune orinatoio acquistato in una bottega di Manhattan, che l'artista scelse a caso tra i tanti esemplari identici prodotti dalla ditta *Mott Works*, a cui appose una scritta - "R. Mutt 1917" - e che espose dopo averlo ruotato sul dorso, come una tartaruga rovesciata, senza peraltro apportare nessuna altra modifica alle proprietà fisiche del manufatto originale.

Il problema che pone quest'opera è il seguente: che cos'hanno in comune *Fountain* e la *Pietà Baldini*? Ovvero: Se *Fountain* può essere un'opera d'arte, la bellezza, la perizia tecnica, la mimesi, l'assenza di utilità pratica e l'unicità non rappresentano alcun tipo di condizione necessaria o sufficiente per ottenere una patente di artisticità, quali sono allora gli ingredienti essenziali di un'opera d'arte? Per mezzo secolo la filosofia fu incapace di rispondere alla domanda finché nella seconda metà del Novecento Arthur Danto ritenne di aver trovato il modo di risolvere il dilemma riformulando la domanda.

Nell'illustrare il punto di vista di Danto rispetto ai problemi posti dai ready-made Tiziana Andina riassume mirabilmente con queste parole: <<Il principio di identità degli indiscernibili su questa questione è chiaro: se ogni proprietà di x è anche una proprietà di y , allora vi è identità. Nel nostro esempio (n. d. a. *Fountain*), manifestamente, ciascuna proprietà fisica dell'ordinario è una proprietà di *Fountain*, perciò sembrerebbe necessario concludere che l'orinatoio e *Fountain* sono la stessa cosa. *Fountain* e l'orinatoio condividerebbero così tutte le proprietà, ed è proprio questo il punto, poiché il senso comune è portato a ritenere che le opere d'arte condividono alcune proprietà degli oggetti ordinari (per esempio, classicamente, l'artefattualità), ma non le condividano tutte. Ciò significa che la classe delle opere d'arte è supposta esibire proprietà differenti, o aggregati di proprietà differenti, rispetto alla classe degli oggetti ordinari. *Fountain* mostra l'esatto opposto di questa tesi senza tuttavia spiegare come questo possa essere possibile, lasciando la spiegazione alla filosofia>>⁷³. In altre parole, dopo che un ready-

⁷³ T. Andina, *Filosofie dell'arte, Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma, 2012, pp. 31-32.

made è entrato a far parte degli oggetti esposti in una galleria, per Danto la domanda fondamentale dell'arte è diventata all'incirca questa: che differenza c'è tra *Fountain* e qualsiasi altro orinatoio modello *Bedfordshire*?

Passiamo dunque in rassegna nel dettaglio gli argomenti che espone Danto nell'affrontare tale questione.

4.1. Il punto di partenza: la teoria mimetica di Platone

A partire dai primi anni del Novecento le vecchie teorie estetiche erano inadeguate per interpretare alcune tra le più importanti opere di quel secolo, al punto che alcuni - prendendo in prestito una nota posizione wittgensteiniana dalla filosofia generale - sostenevano non solo che una definizione di arte non era più possibile, ma che in verità non era nemmeno più necessaria. Danto, con apparente disinvoltura, è riuscito a ridefinire quel concetto in un momento in cui filosofi e artisti disperavano di poterlo fare.

La filosofia dell'arte di Arthur Danto trova la sua espressione più matura in *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), un libro che affronta una domanda molto impegnativa: "che cos'è un'opera d'arte?". L'opportunità di affrontare questo problema è offerta sia da una circostanza storica (il mondo dell'arte espresso da New York nella seconda metà del Novecento) che da una circostanza teorica, quella di individuare quale sia quello specifico tratto comune ad ogni opera d'arte, o, per seguire l'impostazione di Danto, quale sia quella caratteristica peculiare che distingue un'opera d'arte da un manufatto di uso comune.

Per intendere questo approccio bisogna capire quali sono gli assunti alla base della riflessione sull'arte di Danto. Allora procediamo con ordine, e ritornando al principio, dando la parola a Platone che, nel libro X della *Repubblica*, sviluppa la teoria considerata tradizionalmente la madre di tutte le teorie che si sono occupate di arte:

<<Non t'accorgi che anche tu stesso saresti capace di fare tutte queste cose, almeno in un certo modo? – E qual è, chiese, questo modo? Un modo non difficile, risposi, anzi attuabile in maniere diverse e rapide, rapidissime addirittura. Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti,

rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora. – Sì, rispose, oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà. – Bene, dissi, vieni a proposito per il nostro discorso. A simili artigiani, secondo me, appartiene anche il pittore>>⁷⁴.

La teoria attribuita a Platone è molto efficace per distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è, perché separa le opere d'arte dagli oggetti ordinari, distinguendole anche dagli oggetti naturali e dagli artefatti comuni, su base ontologica. Vale a dire che per Platone le opere d'arte sono diverse dal sole e dagli astri celesti - e fin qui l'affermazione non ha nulla di sconvolgente - ma sono anche oggetti diversi da mobili, utensili e vestiti, perché a mobili, utensili e vestiti manca la proprietà specifica dell'arte: imitare gli oggetti per come appaiono nella realtà.

Il filosofo ateniese spiega poi la gerarchia tra i livelli ontologici, a cui appartengono le varie categorie di prodotti che può realizzare l'essere umano, analizzando il caso di un semplice letto qualunque. In questo esempio Platone si chiede quanti tipi di letti sussistano al mondo e attraverso la risposta a questa domanda si impegna a sostenere l'esistenza di tre livelli ontologici: l'universale, il particolare e la sua copia. Secondo la classificazione platonica al primo livello corrisponde l'idea di letto creato dal dio, l'universale, l'unico autentico letto; al secondo livello troviamo, il letto prodotto dell'artigiano, il particolare, che è la copia del primo; infine il terzo e ultimo livello è occupato da un dipinto di un pittore, una copia di una copia, essendo un'imitazione del letto prodotto dell'artigiano.

È questo il motivo per cui Platone sostiene che l'opera d'arte debba essere esclusa dalla dimensione della realtà sensibile: perché all'arte, come al sogno, appartiene la dimensione della mimesi e il suo riconoscimento si basa sulla sua capacità di distinguere la verità dall'illusione.

La riflessione sull'arte de *La trasfigurazione del banale* prende avvio da questo nucleo della teoria imitativa. Certo Danto pone qualche riserva rispetto all'impostazione dell'illustre predecessore, ma condivide l'assunto fondamentale della teoria platonica che vede l'arte esclusivamente come una forma di rappresentazione.

⁷⁴ Platone, *Repubblica*, 596d-596e, traduzione italiana a cura di F. Sartori, Laterza, Bari-Roma, 2019.

La principale criticità che Danto rileva nella teoria imitativa è la sua eccessiva semplificazione, in particolare egli rimprovera a Platone di non tenere in debita considerazione l'importanza che hanno le modalità con cui l'oggetto reale viene riprodotto dall'opera d'arte. Per Danto il pensatore greco ragiona come se il *medium* artistico fosse privo di ogni legame con il suo autore e non necessitasse per essere inteso di alcuna tematizzazione. Come se per rappresentare in un dipinto un letto reale un artista visivo non potesse applicare alcuna variante stilistica, oppure come se ad un fruitore dell'*Odissea* risultasse completamente trasparente il distintivo tratto omerico che emerge al di là della cronaca dei fatti raccontata nell'opera.

<<The imitation theory, so considered, is after all virtually a synonym for Platonism, since media are those pools and puddles in which the forms we are unable to perceive directly and with absolute intimacy, are gotten at obliquely and through their reflections. Small wonder that Plato hated art. And small wonder that art would be required to hate itself if it heeded Platonism (...). It is the medium that sunders reality from art>>⁷⁵.

4.2. Brillo Box

Anche se scomoda, Platone era riuscito a trovare una casa alle opere d'arte. L'opinione di Danto è che il Novecento sancendo l'inadeguatezza di quella dimora ontologica sancisca anche l'inadeguatezza della teoria che l'ha generata. Il compito che vorrebbe assumersi *La Trasfigurazione del banale* consisterà allora nel ridefinire i confini dell'una (la dimora ontologica) e dell'altra (la filosofia dell'arte).

L'evento che ha determinato la frattura tra la storia dell'arte e la teoria mimetica è la comparsa dei *ready-made* realizzati da Marcel Duchamp nella seconda decade del secolo scorso, tuttavia il principale interlocutore di Danto nell'ambito del confronto con il *ready-making* è rappresentato dall'opera di Andy Warhol, più che da quella dell'artista francese. Ciò è facilmente spiegabile facendo riferimento alla biografia del filosofo vissuto per lo più a New York. Infatti, fu proprio nella sua città d'adozione, e precisamente all'interno

⁷⁵ A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, p. 153.

della Stable Gallery di Manhattan, che nel 1964 ebbe luogo l'incontro che cambierà la vita e le prospettive teoriche di Arthur Danto e, oltre a questo, contribuirà a modificare irreversibilmente anche le basi su cui si erano retti oltre due millenni di storia dell'arte. Si tratta dell'incontro fra il critico di Ann Arbor (dove Danto nacque nel 1924) e *Brillo Box*, di un non ancora famoso Andy Warhol.

Brillo Box è la riproduzione in compensato, ideata da Warhol, delle confezioni di cartone – contenenti al loro interno delle spugnette commercializzate con quel nome – create in origine dal designer James Harvey. La silhouette accattivante e i cromatismi pressoché identici alla bandiera americana rendevano le scatole di Brillo, in vendita nei supermercati, un caso emblematico di ottima comunicazione commerciale. È probabile che questi elementi abbiano richiamato l'attenzione di Warhol – esattamente come accadde anche con le celebri serigrafie note come *Campbell's Soup Cans* – e ne abbiano avviato il processo creativo.

Il problema che attira l'interesse di Danto può essere formulato con questa domanda: perché due oggetti indistinguibili possono appartenere a due piani tradizionalmente opposti di realtà?

<<The question became aggravated of why Warhol's Brillo boxes were works of art while their commonplace counterparts, in the back rooms of supermarkets [...], were not. Of course there were manifest differences: Warhol's were made of plywood and the others of cardboard. But even if things were reversed, matters would have remained philosophically unaltered, leaving it then an option that really no material differences need distinguish the artwork from the real thing>>⁷⁶.

Come sottolineato in precedenza, l'arte di Warhol è centrale nell'universo culturale di Danto e, tuttavia, l'incontro con *Brillo Box* è, prima di tutto, un incontro con un problema filosofico. In effetti, lo stesso processo speculativo di Danto avrebbe potuto essere innescato dall'osservazione di qualsiasi *ready-made*. Da un punto di vista filosofico, il punto importante non è tanto il caso specifico, quanto piuttosto la natura del problema generato da questi eventi:

⁷⁶ *Ivi*, p.VI (preface).

<<Now in truth, I could have found examples of these pairs everywhere in the art world of the 1960s. Fluxus, for example, used food as art. Minimalists used sections of prefabricated buildings and other industrial products. Pop artists like Lichtenstein enlarged the cartoons on the inside of bubblegum wrappers, and presented them as paintings>>⁷⁷.

La questione, agli occhi di Danto, non riguarda la tradizione filosofica, ma ha a che fare con la metafisica: non è possibile che lo stesso oggetto possa essere contemporaneamente due cose diverse, come un comune prodotto di consumo e un'opera d'arte. Il principio di identità degli indiscernibili - secondo il quale non è possibile distinguere due enti, quando si tratta di enti aventi le stesse proprietà - asserisce esattamente la stessa cosa: se due oggetti x e y (Brillo Box e *Brillo Box*) presentano le stesse proprietà (ovvero, se tutti e i soli predicati attribuibili a x coincidono con quelli attribuibili a y), allora x e y sono lo stesso oggetto. Quindi Brillo Box sarà lo stesso oggetto di *Brillo Box*.

Se è così, per quale motivo le nostre case sono piene di oggetti i cui *alter ego* artistici si trovano nei musei? Se questo accade, perché non affermare che sono stati violati i fondamenti della metafisica? Oppure, al contrario, perché non affermare che sia venuta meno la separazione tra oggetti comuni e opere d'arte?

Sicuramente non si tenterà di cambiare le regole della logica, ma non è così semplice accettare di dover gettare via oltre due millenni di venerabile tradizione.

4.3. La questione ontologica

Danto ritiene che l'unica possibile soluzione ai problemi posti dalla nascita della nozione di *ready-made* debba essere cercata tra le proprietà delle opere a cui l'occhio non ha accesso. Per aiutare ad intendere la portata filosofica della questione la tratterà in modo estremamente analitico nella *Trasfigurazione de banale*. In questo testo egli affronta una lunga serie di esperimenti mentali particolarmente suggestivi, tutti di natura ipotetica: una carrellata di tele, raffiguranti ciascuna un quadrato rosso assolutamente identico a quello

⁷⁷ A. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago, 2003, p. XVII (preface).

delle altre; la storia di un curioso imitatore di Cervantes; una cravatta rielaborata da Picasso e quindi replicata da un infante; due quadri identici, uno dei quali è l'originale dipinto di Rembrandt intitolato "*Cavaliere polacco*".

Nell'esempio che apre la sequela, il primo quadro rosso illustra l'esodo ebraico dall'Egitto; il secondo, opera di un artista danese, ritrae lo stato d'animo di Kierkegaard; nel terzo è rappresentato uno scorcio di campagna moscovita, dal titolo *Red Square*; il quarto reca il medesimo titolo del terzo, ma, a differenza di quest'ultimo, intende essere un lavoro minimalista di arte geometrica; è allora la volta di *Nirvana*, un dipinto che raffigura gli ordini del Nirvana e del Samsara, ovvero, rispettivamente il fine ultimo e la ruota della vita nel contesto del Bramanesimo, del Buddhismo, del Giainismo e dell'Induismo; troviamo quindi *Tovaglia rossa*, opera di un discepolo di Matisse, la cui consistenza cromatica è più tenue che nei precedenti quadri, pur non mutandone i tratti rispetto a quelli; ecco dunque un quadro che non è un vero dipinto, bensì una tela preparata ma mai utilizzata, sulla quale Giorgione avrebbe dovuto dipingere un'opera dal titolo *Conversazione sacra*; infine, Danto aggiunge alla collezione una superficie dipinta che non ha subito nessuna elaborazione artistica, un mero artefatto il cui significato filosofico consiste solo nel fatto che non è un'opera d'arte, ma piuttosto un semplice oggetto su cui è stato versato sopra del colore⁷⁸.

Già in questo carosello di esempi si è al cospetto di uno dei problemi dell'arte non-figurativa, ovvero che profili, rapporti, colori possono essere denominati arbitrariamente senza alcun riferimento a una forma reale. Qui non si tratta più soltanto di cancellare il confine fra realtà e rappresentazione, bensì di porre totalmente tra parentesi la prima e quindi di mettere in discussione radicalmente anche la seconda, nella sua funzione di rappresentare, sotto altre sembianze, qualcosa di già esistente.

Come detto, gli esempi non finiscono qui. Nella seconda classe di oggetti esaminati, Danto ricorre al personaggio di un racconto di Borges, dal titolo *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, che racconta di un immaginario scrittore che, agli inizi del Novecento, si cimenta con la riscrittura del capolavoro di Cervantes. Nel caso specifico, il problema non riguarda soltanto l'indistinguibilità dei significanti usati nella scrittura nelle due

⁷⁸ A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, pp. 1-3.

diverse, ma identiche, redazioni del romanzo, ma la differenza sostanziale che corre fra un uomo vissuto a cavallo fra Cinquecento e Seicento e uno attivo nel Novecento, con due sistemi di valori e un lessico, talmente distanti da non poter essere che differenti proprio nell'uso delle medesime parole⁷⁹. Scrive Borges:

<<Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX): "la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire". Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingenio lego* Cervantes, questa enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive: "la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire". La storia, madre della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali - esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire sono sfacciatamente pragmatiche>>⁸⁰.

Immagine e parola rappresentano dunque il mezzo espressivo rispettivamente del primo e del secondo esempio; il terzo invece si serve di un oggetto comune riadattato ad altro uso: una cravatta. Danto ipotizza che da una comune cravatta, conservata nei suoi armadi, Picasso ricavi un'opera pittorica-scultorea, o se si vuole, una sorta di dipinto tridimensionale, ottenuto distribuendo uniformemente un certo colore sull'indumento. Una volta esposta in un famoso museo, dopo esser stata ammirata da migliaia di visitatori più o meno conquistati dalla visione del manufatto picassiano, eccola finalmente divenire il bersaglio di uno di loro, che la indica esclamando: "Avrebbe potuto farla anche mio figlio!". A questo punto Danto immagina che il figlio di quell'uomo si metta all'opera e realizzi un manufatto casualmente simile a quello di Picasso, anzi, indistinguibile da quest'ultimo. Nel primo esempio, non compare alcun oggetto comune, ma solo quadri realizzati con intenti artistici (salvo la tela di Giorgione e l'artefatto che chiude la serie); nel secondo, si fronteggiano due opere letterarie, che sono completamente distinte,

⁷⁹ *Ivi*, pp. 33-39.

⁸⁰ Borges, *Finzioni*, 1944, pp. 44-5; cfr. T. Andina, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma, 2010, p. 86.

benché formalmente identiche; ora qui, nel terzo, Danto si avvicina sostanziosamente al nucleo del problema, mettendo a confronto – sempre ipoteticamente – due manufatti, uno dei quali realizzato da Picasso con autentici intenti creativo-artistici, e quindi opera d'arte autentica e l'altro realizzato dall'ingenuità di un bambino con intenti ludici. Cosa rende la cravatta di Picasso un oggetto d'arte e quella realizzata dal figliolo dell'impertinente ospite del museo una mera imitazione senza alcun pregio artistico? Secondo Danto il differente *background* dei due esecutori, che si traduce in due azioni finalizzate a realizzare oggetti completamente diversi, malgrado l'incredibile somiglianza.⁸¹

Nel quarto esempio si compie un passo ulteriore: si considera la possibilità di centrifugare una tela insieme a dei colori usati per dipingere. Se da questa operazione accidentale nascesse un quadro simile al *Cavaliere polacco*, sorgerebbero alcune domande. La matematica dimostra che il caso è del tutto improbabile, tuttavia questo è quello che è successo nell'ipotesi formulata da Danto: per una sorta di miracolo statistico, le molecole della vernice si sono disposte in modo tale da produrre qualcosa che assomiglia esattamente a un dipinto di Rembrandt, o meglio, in tutto e per tutto identico al *Cavaliere polacco*. Supponiamo che quell'oggetto finisca nelle mani di un ricco collezionista d'arte: la sua parola di esperto è sufficiente a rendere quell'accozzaglia di colori simile al *Cavaliere polacco* un'opera d'arte? La risposta è, ovviamente, no⁸².

*<<Or are we prepared, as I believe we are not, to say of this fortuitously caused object that it, like its indiscernible counterpart, is "one of the deepest paintings in the history of the subject"? (..) These are questions the conventionalistic theory of art does not enable us to answer: so we must press further>>*⁸³.

La cravatta alla Picasso dipinta dal bambino per gioco e il *Cavaliere polacco* dipinto per caso da una macchina hanno un elemento in comune: sono due oggetti interamente presenti a tutti gli organi di senso. Ed è proprio questo il punto: certe cose possono apparire identiche pur appartenendo a classi di oggetti completamente diverse.

Ciò su cui focalizza la propria attenzione il critico statunitense concerne la complessità semantica del rapporto fra un oggetto e il suo osservatore, una relazione che solo in prima

⁸¹ A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, pp. 39-44.

⁸² *Ivi*, p. 40.

⁸³ *Ivi*, p. 40.

battuta è di carattere percettivo e che tuttavia va a sollecitare contemporaneamente gli strati più profondi della mente, chiamando in causa la dimensione cognitiva. Le qualità estetiche di un oggetto sono dunque sempre accompagnate dal contesto ambientale, storico e simbolico in cui esso è collocato.

Insomma uno dei principali risultati della lunga analisi condotta in *The transfiguration of Commonplace* è la tesi che il "qualcosa" che determina la differenza ontologica delle opere d'arte consista in proprietà invisibili ai sensi. In realtà, queste cose invisibili non si trovano solo nel dominio delle opere d'arte. Ricordiamo che Danto ne aveva già parlato quando aveva individuato ciò che distingue le azioni di base⁸⁴. Wittgenstein ha giustamente sottolineato come le azioni siano diverse dai movimenti del corpo; o, meglio, sono movimenti del corpo più una *x*. Lo stesso argomento è applicabile alle opere d'arte: le opere d'arte sono diverse dai comuni oggetti materiali. Per essere più precisi, sono oggetti materiali più una certa *y*. Il problema, quindi, si trova nella difficoltà di definire positivamente la natura della *x* in un caso e quella della *y* nell'altro.

4.4. L'opera d'arte come veicolo semantico

Fino a che si è pensato che la proprietà fondamentale delle opere d'arte fosse quella mimetica, non ci si è occupati affatto di andare oltre questa caratteristica nell'analisi del concetto di arte, è questa la principale critica che Danto muove a Platone.

Un segnale stradale che mostri uno pneumatico costretto fra le maglie di una catena potrà essere facilmente interpretato da un automobilista dei giorni nostri come l'avviso della presenza di neve su una strada di montagna e come un'esortazione ad usare – oltretutto cautela nella guida – anche le catene da neve, ma tutti questi elementi significanti esondano dalla grafica schematica del disegno esposto dal cartello. Tra l'altro, un automobilista che abbia avuto, in precedenza, una disavventura proprio su una strada innevata, magari rischiando di uscire di strada, riserverà al cartello una particolare e sinistra carica emotiva. Ecco dunque che l'opera d'arte, lungi dal possedere

⁸⁴ *Ivi*, pp. 4-5.

esclusivamente la proprietà primaria della denotazione (leggasi imitazione, in questo caso), propone un reticolo di significati ulteriori che la rendono, come afferma Danto, un “veicolo semantico”. Questa è la funzione che svolgono da sempre parole e simboli. Danto arriva a considerare, dunque, di abbandonare la tradizionale definizione dell’arte come mimesi, in favore di una più complessa concezione che assimili il fenomeno artistico a un fenomeno linguistico.

<< *What I want to propose, on the basis of these (...) remarks, is that works of art are logically of the right sort to be bracketed with words, even though they have counterparts that are mere real things, in the respect that the former are about something (or the question of what they are about may legitimately arise)>>⁸⁵.*

In questo modo, Danto individua la nuova categoria di appartenenza delle opere d’arte, che non è più l’imitazione contrapposta al vero, bensì il linguaggio.

Ne *La trasfigurazione del banale*, per individuare le condizioni necessarie per identificare un veicolo semantico che sia anche un’opera d’arte, Danto prende in considerazione due esempi: il primo dalla narrativa, il secondo dalle arti visive. In entrambi i casi, l’obiettivo è dimostrare che il contenuto dell’opera espresso dal veicolo semantico non è la proprietà che ne definisce la natura. Gli esempi sono costruiti, ancora una volta, intorno a coppie di indiscernibili.

Nel primo esempio sarà considerato il caso di *A sangue freddo* (*In Cold Blood*) il romanzo che Truman Capote pubblicò in una serie di puntate nel 1966 sul *New Yorker*. Ciò che si voleva dimostrare era che l’affermazione “tutti i romanzi sono opere di finzione” non è un’affermazione analitica.⁸⁶

Capote rimane particolarmente colpito dalla dinamica dell’assassinio di buona parte dei membri della famiglia Clutter, avvenuto in Kansas nel 1959, al punto di decidere di svolgere per conto suo delle ricerche su questo caso giudiziario. Così insieme alla collega e amica Harper Lee, lo scrittore si reca sui luoghi dell’eccidio, parla con gli investigatori e con i residenti, frequenta i protagonisti, specie i due assassini Perry Edward Smith e Richard Hickock, e intraprende la scrittura di un testo basato sui fatti di quella strage. Ne esce un romanzo-reportage che probabilmente è il primo del genere nella storia della

⁸⁵ *Ivi*, p. 82

⁸⁶ *Ivi*, pp. 144-145

letteratura. Il tono dell'opera è volutamente neutro perché lo scopo di Capote è di polemizzare con la retorica del romanzo tradizionale incapace di portare alla luce gli snodi problematici della società americana di quegli anni. Lo stile inoltre confligge con la tempesta emotiva scatenata nello scrittore dalla conoscenza diretta degli eventi e degli assassini, condotta tramite frequenti visite al penitenziario di Lansing dove erano detenuti, una tempesta che porrà anche fine alla sua carriera letteraria, visto che *A sangue freddo* sarà il suo ultimo romanzo.

Il progetto di Danto è quello di comparare tre generi letterari, ovvero la cronaca giudiziaria, il resoconto giornalistico e il romanzo, e di dimostrare che al variare dello *status* artistico dell'opera il contenuto rimane lo stesso. La cronaca nera spiega i fatti e la sua forma è funzionale a quel fine (oggettiva, dettagliata, impersonale). L'articolo di giornale avrà ovviamente caratteristiche diverse - sarà più attento a mantenere il ritmo nella storia, a guidare l'attenzione del pubblico - ma, nella sostanza, sia la cronaca che l'articolo non vanno oltre il proprio contenuto. Per il romanzo le cose sono diverse. In questo caso, il veicolo semantico scelto da Capote per raccontare gli eventi di due vite disordinate è esso stesso un significativo carico di contenuto per chi ha la sensibilità necessaria a cogliere questo aspetto. Se è vero, per dirla con McLuhan, che "il mezzo è il messaggio", nel caso di *A sangue freddo* ci si trova al cospetto di un'opera che non solo racconta chirurgicamente un fatto di cronaca nera, ma che è anche in grado di fornire alcuni indizi sulla propensione dell'autore, che si manifesta attraverso l'assenza di morbosità nella scrittura, la sospensione del giudizio nei confronti dei colpevoli, la implicita condanna della società che ha prodotto il disagio alla base di un simile gesto. L'eliminazione di tutti gli elementi di finzione dal racconto dice qualcosa sulla storia che viene narrata, sulla sua crudezza, sulla sua insostenibilità e, non da ultimo, sulla vita del suo stesso autore. In breve, *A sangue freddo* è Truman Capote, o perlomeno è in grado di indicarne valori, attitudini, paure con una certa nettezza.

Il secondo esempio che riporta Danto riguarda invece le arti visive, in particolare la comparazione fra un diagramma e un'opera pittorica che ne richiama i tratti. Tutto nasce da un lavoro sull'opera di Cézanne del critico Erle Loran, dal titolo *Cézanne's Composition* (1943). In questo studio Loran ha analizzato alcuni dei più importanti dipinti del maestro francese, tendendo a concentrarsi sulle strutture formali delle opere

dell'artista. Per farlo ha utilizzato grafici e vettori e ha creato dei diagrammi. Un diagramma in particolare, utilizzato per illustrare *Madame Cézanne dans un fauteuil rouge*, divenne famoso grazie all'attenzione che gli fu riservata da Roy Lichtenstein che, nel 1963, dipinse un'opera intitolata *Portrait of Madame Cézanne*. L'opera di Lichtenstein era la riproduzione, su diversa scala, del diagramma di Loran, talmente simile a quest'ultimo che Loran denunciò Lichtenstein per plagio.

Secondo Danto, le due immagini non sono due diagrammi, solo quello di Loran lo è, mentre il lavoro di Lichtenstein è qualcosa di completamente diverso, giacché:

<<It is fitting and interesting to show the world as it appeared to Cezanne as so many labeled areas, as so many arrows, rectangles, and dotted lines: we have the famous conversations with Emile Bernard, in which Cezanne speaks of nature as so many cubes, cones, and spheres, a kind of Pythagorean vision of the ultimate forms of reality, never mind what the senses say and conventional paintings show>>⁸⁷.

Il diagramma di Loren è uno strumento esplicativo, un insieme di punti e linee che hanno la funzione di spiegare alcune caratteristiche formali dell'opera di Cézanne, mentre il diagramma di Lichtenstein è uno strumento espressivo, dice qualcosa riguardo al modo in cui Cézanne dipingeva sua moglie, al modo in cui leggeva la natura, studiava l'uomo e scomponendo l'universo in forme⁸⁸.

Le opere d'arte, quindi, hanno obiettivi espressivi che raggiungono utilizzando modalità retoriche. Presupporre che, nelle sue diverse forme, il medium artistico abbia in ogni caso una struttura retorica è un altro punto cruciale della teoria di Danto. E tra i tropi più utilizzati nella retorica, le metafore sono molto probabilmente quelle a cui le opere d'arte ricorrono più spesso.

<<If the structure of artworks is, or is very close to the structure of metaphors, then no paraphrase or summary of an artwork can engage the participatory mind in at all the ways that it can; and no critical account of the internal metaphor of the work can substitute for the work inasmuch as a description of a metaphor simply does not have the

⁸⁷ *Ivi*, p. 142-3.

⁸⁸ *Ivi*, p. 142-3.

power of the metaphor it describes, just as a description of a cry of anguish does not activate the same responses as the cry of anguish itself>>⁸⁹.

È qui che lo spettatore può incontrare le maggiori difficoltà e insieme le più ampie soddisfazioni nella fruizione di un'opera d'arte.

4.5. L'interpretazione

Vista l'importanza ben maggiore conferita da Danto alla figura dell'osservatore, rispetto alla critica d'arte tradizionale, si tratta ora di determinare in che modo si configuri la risposta del destinatario dell'opera rispetto a quest'ultima e, tutt'altro che in subordine, quali variabili siano in gioco in questa risposta.

La ricezione di un'opera d'arte visiva avviene oggi in un contesto massimamente regolato, sovente quello del museo o della mostra, come accade per altre forme espressive quali il teatro o il cinema. In tutti questi casi, si è al cospetto di ambienti concepiti per mettere in relazione gli spettatori con le opere. Chi entra a teatro o in un museo è informato preventivamente sul genere di spazio in cui dovrà passare un certo tempo e sul tipo di attività che vi si svolgerà. Egli godrà quindi della pre-condizione ottimale per fruire dell'opera: la piena contezza che, qualsiasi cosa verrà osservata, essa apparterrà comunque al confine fra la realtà e la sua sospensione o trasformazione.

Posta in questi termini, la questione parrebbe semplice, ma cosa accade là dove i marcatori della distanza fra realtà ed opera vengono ad attenuarsi sino a scomparire? Si possono configurare, infatti, delle situazioni in cui tali confini siano talmente sfumati da risultare inintelligibili, o peggio, in cui siano totalmente assenti.

Nel 1979, Ugo Tognazzi, di concerto con la redazione del settimanale satirico *Il Male*, orchestra una beffa che ha risonanza nazionale: la redazione del settimanale pubblica delle finte edizioni di noti quotidiani come *Il Giorno*, *La Stampa*, *Paese Sera*, i cui strilli vanno da "Clamoroso arresto di Ugo Tognazzi – Schiacciati prove lo indicano come il cervello delle BR" a "Tognazzi è il cervello delle BR – Da questo momento c'è poco da

⁸⁹ *Ivi*, p. 173.

ridere”. L’attore troneggia nelle immagini delle prime pagine in manette e scortato da dei (finti) carabinieri. Il clamore mediatico è notevole, anche se la burla si sgonfia subito, ma c’è un arco temporale, sia pure ristretto, in cui qualcuno alla burla crede. I figli dell’attore raccontano, ad esempio, di essere stati violentemente aggrediti dai compagni di scuola il giorno successivo all’evento.

Diventano dunque centrali, in qualsiasi contesto espressivo, le informazioni che uno spettatore di una data opera possiede circa l’oggetto a cui si trova posto di fronte, sia esso un film, una narrazione para-giornalistica – come nel caso di Tognazzi – una canzone e anche, certo non da ultimo, un’opera d’arte come un quadro, una statua, un’installazione. Questa è la tesi centrale di Danto, secondo il quale è infatti solo a partire da un’interpretazione che un oggetto materiale può collocarsi in una regione di senso. E l’interpretazione, come si diceva più sopra, è sempre una questione di linguaggio. Dunque, l’interpretazione è centrale nel sollevare un oggetto dalla propria condizione di insignificanza semantica – vale a dire la condizione che lo rende “banale” – per trovare la propria collocazione nell’ambito dell’arte.

L’interpretazione dell’opera è una circostanza, tanto importante quanto delicata - nient’affatto esente da rischi. Scrive a questo proposito Danto:

<<One can make two mistakes in interpreting art (...). One is to interpret something which is not in candidacy for art, and the other to give the wrong interpretation to the right sort of thing>>⁹⁰.

Ciò implica che si possano equivocare sia la categoria d’appartenenza sia la finalità dell’oggetto in questione. D’altro canto la trasfigurazione dell’oggetto non si configura come una mera mutazione dell’atteggiamento estetico dello spettatore, da cui consegue l’individuazione soggettiva di tratti che prima egli non era riuscito a scorgere, bensì come un differente atteggiamento conoscitivo, capace di vedere finalmente delle qualità che nella controparte materiale “banale” non erano presenti.

<<Learning something to be an artwork, we may, just as Dickie says, attend to its gleaming surfaces. But if what we attend to could have been attended to before the transfiguration, the only change will have been adoption of an aesthetic stance, which

⁹⁰ A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, p.40.

we could in principle have struck before. (...) No: learning it is a work of art means that it has qualities to attend to which its untransfigured counterpart lacks, and that our aesthetic responses will be different. And this is not institutional, it is ontological>>⁹¹.

Quelle fin qui presentate (1. l'*aboutness* o significanza; 2. una corretta interpretazione; 3. la struttura metaforica aperta al contributo del fruitore) sono, secondo Danto, alcune tra le più importanti condizioni da soddisfare per poter rientrare nella classe delle opere d'arte. A queste vanno poi aggiunti altri due requisiti per completare il quadro: che l'*aboutness* sia adeguato alle contingenze storiche che lo hanno prodotto; che ci sia traccia di uno "stile" (quest'ultima condizione è piuttosto problematica e interessante nello scenario della filosofia di Danto, perché, come sostiene Stefano Velotti, pare che abbia le potenzialità per rimetterla in discussione dalle fondamenta⁹²).

Dopo *La Trasfigurazione del banale*, Danto non smise di riflettere sulle condizioni necessarie da soddisfare per poter ottenere lo status di opera d'arte, giungendo oltre vent'anni dopo a concepire una sostanziale revisione della lista stilata nel 1981. Infatti, in un articolo del 2007 (*Unnatural Wonders: Essays From The Gap Between Art And Life*) Danto asserisce di essersi convinto a fornire solo due condizioni necessarie per definire arte un'opera: il fatto che sia una cosa dotata di un'*aboutness*, che quindi abbia un significato, e che questo significato sia un *embodied meaning*, che costituisca cioè un significato incarnato, che si esprime attraverso un certo corpo, e solo per mezzo di quello; ha escluso invece che possa darsi una terza condizione necessaria, e cioè che qualcosa, per essere un'opera d'arte, debba possedere una qualche qualità estetica⁹³.

⁹¹ A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, p. 99.

⁹² S. Velotti, *Essere, interpretare, giudicare. Danto e il problema dell'opera d'arte*, in *Rivista di estetica*, 38, 2008, p. 136.

⁹³ A. Danto, *Unnatural Wonders: Essays From The Gap Between Art And Life*, Columbia Press University, New York, 2007, p 125; cfr. S. Velotti, *Essere, interpretare, giudicare. Danto e il problema dell'opera d'arte*, in *Rivista di estetica*, 38, 2008, p. 136.

4.6. La fine della storia dell'arte

L'ultimo aspetto che va illustrato per completare la presentazione di tutti i principali fattori in gioco nella filosofia dell'arte di Arthur Danto è la questione della cosiddetta "fine dell'arte". Questo tema nasce e si sviluppa in opere successive a *La Trasfigurazione del banale*. Tuttavia anche la sua formulazione può essere considerata un frutto della speculazione che ha prodotto la pubblicazione del 1981.

Il critico statunitense abbozza le prime ipotesi relative a questo aspetto della sua filosofia nella *Fine dell'arte*, uno dei saggi che compongono *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), le cui argomentazioni vengono poi riconsiderate in dettaglio in *Dopo la fine dell'arte* (1997).

In questi scritti Danto, affascinato dal vaticinio di Hegel sul destino dell'arte, si servirà della riflessione estetica del grande predecessore come chiave per interpretare la situazione a cui era giunta l'arte del Novecento.

Volendo descrivere l'epopea del rapporto tra arte e filosofia, secondo il pensatore tedesco, si potrebbe riassumere nel modo seguente: all'interno del terzo regno dello spirito (il regno dello Spirito Assoluto) l'arte e la filosofia sono due stadi diversi della vita dello spirito, e la missione storica dell'arte consiste nel rendere possibile la filosofia.

Per il professore della Columbia University Hegel aveva ragione nella misura in cui aveva intuito come la sorte di quella narrazione, che si identifica con la storia dell'arte, fosse di portare a compimento la propria natura, per poi cedere ad altri il testimone. Dobbiamo però prestare attenzione a un punto: questo non significa la fine della produzione artistica. Non è questo che Hegel intendeva prevedere. Ogni periodo storico continuerà a produrre i propri veicoli semantici che esibiranno, in modi diversi, le caratteristiche "patetiche" che spingono gli esseri umani a rispondere emotivamente al contenuto dell'opera.

La questione sollevata da Hegel è un'altra: *La Fenomenologia dello Spirito* è un grandioso romanzo di formazione in cui il protagonista (lo Spirito) sboccia, raggiungendo l'autocoscienza teoretica che può essere raggiunta solo per mezzo della filosofia. Questo

tipo di narrazione richiede ovviamente un movimento progressivo, così come un esito. Nel racconto di Hegel, l'arte fa parte di questo movimento⁹⁴.

In assonanza con quella profetica previsione, Danto sostiene che la cornice narrativa della storia dell'arte sia in buona sostanza giunta a compimento a partire dalla vigilia dell'Espressionismo astratto. A partire, cioè, da quel fatidico 1917, in cui Duchamp ha definitivamente eliminato il confine ontologico che separa gli oggetti ordinali dalle opere d'arte.

A ridosso di quel 1917 sarebbe stato tuttavia difficile per chiunque accorgersi di quanto stava accadendo: chiunque si fosse trovato a vivere in quel periodo e avesse avuto la fortuna di vedere, fra i primi, *Fountain* oppure, qualche anno dopo, avesse avuto in sorte di aggirarsi tra le sale della Stable Gallery osservando le scatole di Warhol, difficilmente avrebbe potuto intuire di essere lo spettatore di una narrazione che si stava approssimando alla sua fase crepuscolare.

Ovviamente, quindi, le teorie che Danto formula ne *La fine dell'arte* e in *Dopo la fine dell'arte* rivendicano una consistenza storica più che critica. Non si tratta, infatti, di affermare che la creazione di opere d'arte sia finita - inoltre, negli anni in cui Danto formula per la prima volta la sua teoria, il mondo dell'arte si trovava in fase produttiva a dir poco ipertrofica - né si tratta, d'altro canto, di profetizzare un evento. L'obiettivo è piuttosto quello di segnalare un fatto storico che il filosofo ha semplicemente il compito di registrare e analizzare.

L'idea di Danto è, in breve, questa: a partire da *Fountain*, e arrivando poi a *Brillo Box*, si giunge al compimento, e quindi all'esaurimento, della teoria imitativa e con ciò l'arte si trova slegata dall'urgenza di ri-presentare sotto altre sembianze un qualsivoglia oggetto reale, per assumere, piuttosto, una nuova consapevolezza di sé, una consapevolezza che può essere ascritta solo ad una dimensione filosofica. A concludersi non è la produzione artistica, ma l'epopea storica e teorica che ne ha cantato i fasti ed elaborato le categorie estetiche fino all'alba del ventesimo secolo.

Il modello progressivo di storia dell'arte deve la sua formulazione originaria a Vasari, che concepì il succedersi della storia degli stili come la conquista graduale della resa delle

⁹⁴ T. Andina, *Filosofie dell'arte, Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma, 2012, p. 107.

apparenze naturali. La mimesi rimase in buona sostanza lo stile unico sino all'avvento dell'espressionismo astratto. Esattamente in quel momento storico occorre la frattura che Hegel aveva previsto, e che Danto ha avuto modo di osservare centocinquant'anni dopo. Si verificò, propriamente, “la fine dell'arte”, anche se forse, come si è mostrato, sarebbe meglio dire la fine della storia dell'arte tradizionalmente intesa, di cui Danto si è proposto come l'ultimo cantore ed il carnefice.

5. *Fountain*: l'alternativa a Danto

Due sono i concetti che intrattengono delle relazioni con il moderno significato di arte che si possono ritrovare nella Grecia Antica: la tecnica e la poesia. La tesi che si intende sostenere in questa parte dell'elaborato vorrebbe essere il risultato di tutto quanto detto in precedenza: *Fountain* è la dimostrazione che ciò che hanno in comune la tecnica dei greci e l'arte dei moderni sia solamente il nome latino di entrambi. È indubbio che l'odierno significato di arte sia legato al processo di classificazione dei saperi andato in scena tra la fine del medioevo e l'inizio dell'era contemporanea - il nome non lascia spazio a dubbi: quel concetto deve aver senz'altro incontrato le arti liberali lungo la sua storia - ma non è affatto dimostrato che in quella occasione si fosse compresa una verità sull'arte a cui nessuno aveva mai pensato prima o che si fosse raggiunto un nuovo livello di consapevolezza riguardo alla natura dell'arte rispetto alle "arretrate" antiche teorie. Ciò che di rivoluzionario accadde in quella occasione è che alcune attività ritenute fino a quel momento servili raggiunsero lo stesso *status* delle discipline ritenute più prestigiose.

La consapevolezza riguardo alla potenziale straordinarietà dei prodotti delle arti figurative è un evento che si perde nella notte dei tempi: come illustrato prima, ciò risale almeno all'epoca ellenistica, perché a quell'epoca risalgono le prime prove di una assimilazione della pittura alla poesia sul piano dell'emozione dello spettatore che fruisce dell'opera ben riuscita di queste discipline. Il passo in più sul piano teorico che si è potuto compiere all'indomani del Rinascimento non è stato determinato direttamente da una nuova mutata disposizione nei confronti del fenomeno artistico a partire da quell'epoca, ma da una fortuita nuova organizzazione del sistema concettuale delle arti avvenuta tra Quattrocento e Seicento. È il nuovo sistema concettuale che spinge a riflettere sulla natura dell'arte e a ridefinirla, non la riflessione sulla natura dell'arte che spinge a rivedere il sistema concettuale. Ciò che di nuovo avevano a disposizione i moderni rispetto agli antichi è un'etichetta che abbracciasse l'intera gamma delle attività umane, ma questa etichetta non era stata usata originariamente per parlare dell'arte nell'accezione moderna, vale a dire dal punto di vista della duplice emozione che i prodotti di queste discipline potevano suscitare nel creatore e nel fruitore, bensì per indicare le attività deputate ad elevare la condizione economica e sociale, nonché certo anche lo spirito, di chi le

praticava. Solo successivamente, dopo che si è creata la categoria e che si è cominciato a rifletterci sopra, ci si è accorti che i prodotti di queste arti avevano più possibilità di quelli delle altre di emozionare agenti e spettatori così come era stato notato dai Greci due migliaia di anni prima per i prodotti delle arti poetiche, musicali, teatrali, coreutiche. Fu solo allora che nacque l'arte modernamente intesa, cioè nel momento in cui si passò dall'assimilare la poesia alle arti sul piano tecnico, ad assimilare le arti alla poesia sul piano emotivo. Il nome dell'insieme era sempre lo stesso, gli elementi che lo componevano non avevano subito grandi variazioni, tutto apparentemente era rimasto immutato dai tempi del Rinascimento, ma sotto questa facciata placida si nascondeva una enorme rivoluzione relativa all'intensione dell'insieme. Tra Cinquecento e Settecento l'estensione dell'insieme "arte" si era mantenuta invariata, ma le condizioni per entrare in quell'insieme erano state completamente trasformate. Diverse furono le iniziative intraprese per rendere esplicito questo passaggio sommerso, forse questa potrebbe essere considerata la funzione delle avanguardie, sicuramente questo è stato il motivo di tutti i tentativi di definire l'arte tra Settecento e Ottocento.

Il ruolo di *Fountain* in questa storia è quello di una miccia in grado di far esplodere un problema maturo. *Fountain* non è, come avrebbe voluto Danto, un evento atto a ridefinire la caratteristica che teneva insieme questo genere di attività, a cui belle arti e poesia, sole, appartengono (prima si pensava si trattasse di attività deputate alla realizzazione di forme che imitavano la realtà, poi di forme belle, quindi di forme significative). Non è questo il motivo per cui Duchamp ha realizzato i suoi *ready-made*. *Fountain* è un'opera che non vuole insegnare come si fa a realizzare l'arte, ma a cosa si deve guardare per vederla. Non è la mimesi il problema di Duchamp, perché la relativa teoria era già stata superata almeno da centocinquanta anni, dai tempi in cui il focus dei teorici si era spostato sul lato della fruizione artistica, abbandonando il punto di vista dell'esecutore. Utilizzare *Fountain* per chiudere il perimetro delle arti ad alcune discipline è il pensiero più distante dallo spirito di quell'opera che si possa fare. In realtà Duchamp usa *Fountain* anche per parlare del genere prossimo della categoria arte, ma per dire qualcosa di segno opposto rispetto a quello che sostiene Danto. Tra le altre cose, *Fountain* è anche il tentativo di forzare in modo estremo i confini posti fino ad allora alla categoria opera-d'-arte-da-museo, ma in nessun modo si deve pensare che i nuovi confini di questa sottocategoria vadano intesi

come i confini dell'intera categoria “arte”. L’artista francese amava esprimersi attraverso le arti visive e quindi la scelta del mezzo per l’opera cadde su ciò che gli era più congeniale, le arti visive appunto, ma il suo discorso vale anche per arti completamente diverse da quelle che si trovano nelle gallerie e nei musei: deve poter valere anche per l’architettura, la moda, la culinaria, il design, oppure non è un discorso sull’arte, ma solo su una delle sue componenti.

Proveremo ora a riscrivere brevemente la storia del concetto di arte usando il concetto di poesia come stella polare per orientarci lungo il cammino, quindi tenteremo di reinterpretare *Fountain* alla luce di questa storia, avendo cura di mettere in luce i luoghi in cui è più alta la tensione tra *Fountain* e la filosofia dell’arte di Danto che dell’opera di Duchamp vorrebbe essere una spiegazione.

5.1. Il paradigma apollocentrico

Il significato di “arte” come “opera d’arte” apparve il giorno in cui qualcuno si accorse che alcuni prodotti di alcune arti scatenavano nel pubblico puntualmente delle forti reazioni, mentre tutti quelli delle altre arti non sortivano particolari effetti sugli stessi spettatori. Nel tentativo di spiegare questo fenomeno, si ipotizzò che alla base della differenza ci fossero due categorie di tecniche e due categorie di esecutori. Dietro alle opere che destavano una grande impressione c’erano le belle arti e un dio capace di usarle, dietro a quelle che lasciavano indifferenti c’erano le arti meccaniche, o il misero uomo incapace di eguagliare il dio per perizia tecnica nell’esercizio delle prime.

Questa teoria è simile ad un’altra formulata in Grecia due migliaia di anni prima per spiegare la capacità della musica e della poesia di suscitare un tumulto emotivo nell’uditore: in entrambi gli schemi l’esito del processo creativo dipende dal mezzo utilizzato e dalla partecipazione di un’entità sovrumana nella realizzazione dell’opera. Al di là del novero delle tecniche considerate idonee per produrre l’opera, ciò che principalmente separa i due modelli è la differente interpretazione del rapporto tra umano e divino che si cela dietro al fenomeno artistico. I Greci risolsero tale relazione attraverso la nozione di *ispirazione*, mentre a questa i moderni affiancarono e talvolta preferirono

quella di *genialità*. Così per gli antichi la poesia è il prodotto di un intervento divino che ha l'aspetto di un fluttuante spirito ultraterreno, o di un sentimento incostante. Per la modernità l'arte è il frutto dell'incontro tra le belle arti e un genio capace di usarle in modo incomparabile; il genio è un uomo venuto al mondo con un dio dentro alla sua carne che aveva memoria di una tecnica, l'arte, da prima che quello stesso individuo nascesse. Ecco spiegata la precocità, l'impulsività, la stravaganza dell'artista; ecco spiegata la risposta non ordinaria del pubblico di fronte all'arte.

Al momento di decidere attraverso quali arti (genere prossimo) si potesse accedere alla categoria in questione e quale caratteristica (differenza specifica) contraddistinguesse i prodotti di successo di tali arti da quelli non riusciti è iniziata una disputa che si è risolta intorno alla metà del Settecento producendo come risultato la nascita dell'estetica (una certa tecnica come genere prossimo, le arti usate per la creazione di forme, e una certa forma come differenza specifica, la forma bella, a garanzia dell'origine divina della mano dell'autore).

Secondo questa teoria la figura centrale nell'arte è Apollo. A lui appartiene il regno delle forme, a lui appartiene il canone che la mano dell'artista riesce ad eguagliare. In ultima istanza, seguendo questo approccio, ogni opera d'arte è essenzialmente opera di Apollo⁹⁵.

5.2. Enters Fountain

L'*Orinatoio* in un colpo solo mise in discussione nome, genere prossimo e differenza specifica che erano stati decisi per l'arte con grande fatica nel corso dei due secoli che l'avevano preceduto.

La storia dell'arte fino a Duchamp veniva riconosciuta all'interno del paradigma -P=>-Q, dove P = "Apollo" e Q = "opera d'arte": se non è opera di Apollo (dio della forma, dio della bellezza), allora non è Arte.

Prima di *Fountain* si poteva discutere su quale fosse il canone di Apollo, ma non vi erano dubbi sulla bontà del paradigma -P=>-Q che riteneva centrale la figura del dio greco

⁹⁵ Su questo punto Croce è inequivocabile: <<L'atto estetico è, perciò, forma, e niente altro che forma>> (B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari, 1902, p. 19).

nell'arte. Quando alcune opere ottengono di vedersi riconosciute come arte malgrado la loro forma fosse indistinguibile da oggetti di uso comune, il paradigma classico si rivela frutto di una induzione scorretta: se il *ready-made* può essere un'opera d'arte la presunta centralità della bellezza della forma in questo ambito è la conseguenza di un equivoco e Apollo non è essenziale all'opera d'arte come fino ad allora si era creduto.

L'obiettivo polemico di Duchamp era il presunto legame esclusivo tra certe forme e l'arte (la forma che imita la realtà, la forma bella, la forma non replicabile, la forma di cui è riconoscibile la mano del genio, la forma rispettosa del buon gusto, la forma autenticamente cubista, futurista, astratta ecc.), ma la sua opera è stata realizzata in modo da sgomberare il campo da ogni presente, passata o futura associazione tra l'opera d'arte e qualsiasi genere di forma. Per questo lo scandalo Duchamp non consiste in un nuovo canone irriverente nei confronti della classicità, com'era stato per impressionisti, espressionisti e cubisti prima di lui, ma nell'esclusione del canone dall'ambito della differenza specifica dell'arte: grazie all'*Orinatoio* nessuna forma sarà più essenziale all'opera d'arte e nessuna forma sarà più esclusa a priori da quella classe. Questo tuttavia non è ancora il più grande sconvolgimento derivante dalla comparsa di un *ready-made* in una galleria. La più radicale novità introdotta dall'opera di Duchamp infatti riguarda un aspetto ancor più fondamentale della differenza specifica dell'"arte", riguarda cioè il suo genere prossimo.

Quando Duchamp semplicemente sceglie l'opera d'arte, invece di produrla con le proprie mani, non sancisce solamente il compimento della storia dell'arte in senso hegeliano, bensì anche la fine dell'illusione che sia mai esistita quella storia dell'arte, una storia svoltasi esclusivamente nel regno di Apollo in cui per questo alcune arti hanno un ruolo essenziale. Dopo *Fountain* quello che rimarrà di tale storia saranno i singoli eventi che la componevano, ora slegati dall'illusoria appartenenza ad una linea di sviluppo unitaria legata all'utilizzo di un certo insieme di tecniche. L'azione duchampiana dello scegliere sposta il confine del genere prossimo dell'arte verso terre mai prese in considerazione dai teorici fino a quel momento, la piccola regione dell'"io creo" improvvisamente si impadronisce dell'intero universo dell'"io agisco".

Dopo *Fountain* l'arte smetterà non solo di essere una questione esclusivamente di belle forme, smetterà di essere una questione di forme per diventare altro.

5.3. *L'Aboutness*

Allo smarrimento teorico generato da questa rivoluzione la filosofia analitica reagisce cercando di ricondurre l'opera di Duchamp all'interno del paradigma $-P \Rightarrow -Q$. Si tratta di un tentativo apparentemente di successo, ma in realtà grottesco, di reinterpretazione di quella formula. Il principale responsabile di questa iniziativa fu Arthur Danto, la scena del crimine è la sua opera più celebre, *La trasfigurazione del banale*, fulcro e compendio della sua filosofia dell'arte.

Per Danto il problema introdotto dall'*Orinatoio* si riduce alla ricerca della differenza tra i ready-made ed i loro alter ego non artistici. Per essere più precisi Danto si chiede:

<<What is to distinguish an object that happens to be discontinuous with reality (...) from just a new piece of reality?>>⁹⁶.

La soluzione si innesta sul concetto di *aboutness*⁹⁷, a tutti gli effetti un nuovo genere prossimo, da sostituire alla forma, nell'enunciato P sopra citato.

In questa operazione Danto commette un errore: confondere l'arte con la rappresentazione, ovvero pensare che l'arte fosse un'astrazione di quella che gli interpreti di Platone avrebbero voluto che Platone volesse che fosse. Sostenere che la condizione necessaria al conseguimento dello status di opera arte sia la significanza dell'opera stessa a seguito del confronto tra un orinatoio usato come rappresentazione e uno che non ha mai smesso di svolgere la sua funzione originale sarebbe come comparare due indistinguibili, enormi fontane, ricche di grotte ed anfratti, di cui una scelta da Michael Reynolds come spazio abitativo e per questo diventata opera d'arte anche come abitazione, e l'altra rimasta sempre altro rispetto ad una casa, e concludere che svolgere una funzione residenziale sia la condizione necessaria che ogni opera d'arte deve soddisfare, pena l'esclusione da quella categoria. Ragionando in questo modo non si

⁹⁶ A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, p. 28.

⁹⁷ <<We have gone, I think, no great distance in understanding the nature of artworks in this long and labyrinthine discussion: we have only seen the pertinence to this concern of a certain sort of question, the question of aboutness>> (A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, p. 54).

giunge all'essenza dell'opera d'arte, ma della funzione che quell'opera svolge. Essendo l'*Orinatoio* una rappresentazione, tale ricerca non potrà che dare come risultato la caratteristica che definisce il concetto di rappresentazione, cioè l'*aboutness*, o significanza.

Chi ci dice che l'*Orinatoio* prima di diventare tale non fosse già un'opera d'arte come orinatoio? Forse una reinterpretazione del motto "*ars gratia artis*", che escludeva dall'insieme dell'arte ogni opera finalizzata ad altro dalla pura e disinteressata bellezza, delimitando in questo modo il genere prossimo dell'arte entro i confini delle belle arti. Ma questo è il primo dogma del vecchio paradigma a cadere con l'apparizione di *Fountain*. Quindi assumere tale posizione (rimaneggiata, in modo da avere la *significanza* al posto della *forma*) come premessa del discorso non sarebbe solo come giungere alla conclusione prima di svolgere il ragionamento, ma contrasterebbe con il significato più esplicito dell'opera di Duchamp; tuttavia questo è, in riassunto, il principale risultato de *La Trasfigurazione del Banale*.

5.4. La teoria istituzionale dell'arte

Pur risolvendo il problema di spiegare la differenza tra due identici orinatoi (quello posto sul piedistallo e quello usato come sanitario), la sostituzione del concetto di *forma* con quello di *significanza* rende ancora più ardua di quanto non fosse in precedenza l'impresa di stabilire una differenza specifica per il significato in questione, di stabilire cioè un criterio per distinguere una rappresentazione artistica da una non artistica. Per ritornare alla perfetta copertura che il paradigma apollo-centrico offriva alle opere preduchampiane sarà necessario un ulteriore sforzo speculativo.

Il secondo passo di questa definizione si configura quindi come un'integrazione al primo in grado sia di conservare la nozione di *aboutness*, sia di superare i problemi derivanti da quella soluzione (differenza originale-copia). Questa operazione consiste nella, inconsapevole, nuova formulazione della teoria istituzionale dell'arte.

<<*Not everything is possible at every time, as Heinrich Wölflin has written, meaning that certain artworks simply could not be inserted as artworks into certain periods of art*

*history, though it is possible that objects identical to artworks could have been made at that period>>*⁹⁸.

Vale a dire che l'arte è un significante che il mondo dell'arte si è preso la briga di interpretare perché lo ha riconosciuto meritevole di quell'appellativo nel momento storico in cui è stato realizzato dall'autore.

Tale riformulazione, nelle intenzioni di Danto, avrebbe dovuto chiarire le ragioni per cui la teoria istituzionale, nata in seguito ad un'interpretazione del suo articolo *The Artworld* del 1964 ad opera di Dickie, fosse da considerare come una sorta di figlia illegittima (di Danto), perché frutto di un fraintendimento degli argomenti sostenuti nella sua pubblicazione di quasi vent'anni prima. Invece, al di là dei proclami⁹⁹, *La Trasfigurazione del banale* non fa altro che riproporre lo stesso schema che i due avevano descritto nei loro articoli degli anni '70, con la sola sottolineatura del fattore *storico* come variazione rispetto al modello teorizzato da Dickie¹⁰⁰.

Una simile teoria apre un ulteriore nuovo problema, un palese vizio di circolarità. Cosa ha spinto Danto ad adottare una soluzione tanto facilmente contestabile? Si potrebbe dire la disperazione. Passando da Apollo a Fabulinus, dal regno della forma a quello delle favole, o forme-significanti, la questione del genere prossimo è superata, ma per la sostituzione della bellezza, prerogativa esclusiva delle opere di Apollo, non c'è soluzione, perché nessuna delle qualità di Fabulinus è in grado di svolgere la stessa funzione. Tale mancanza renderebbe incompiuto il nuovo significato di "arte", orfano come sarebbe di una caratteristica peculiare (differenza specifica) che concluda la definizione, ed è a questo punto che Danto ha dovuto decidere se gettare via il lavoro fin lì svolto o rinviare il problema, delegando ad altri (il mondo dell'arte) il compito di chiudere il cerchio, senza spiegare in che modo. Danto ha scelto la seconda opzione e il mondo dell'arte ha rinunciato a rinnovare la sfida. Così gli argomenti più vulnerabili del discorso, anziché

⁹⁸ A. Danto, *The transfiguration of Commonplace. A philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, p. 44.

⁹⁹ *Ivi*, p. XVII (preface).

¹⁰⁰ La formulazione ultima e più completa della teoria istituzionale si trova in *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis: <<A work of Art in a classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)>>* (G. Dickie, *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis*, Cornell Univ. Pr., 1974, p. 34).

diventare il varco da cui insinuarsi nella fortezza per poi distruggerla fino alle fragili fondamenta, hanno finito per fare da parafulmine soprattutto alle fondamenta, concentrando su di loro le energie critiche di ogni detrattore. Infatti il mondo dell'arte di fronte all'esito circolare della definizione, non ha mai pensato di ritornare alla base del problema e di reinterpretare in modo radicalmente diverso l'opera di Duchamp, bensì ha accolto del tutto passivamente il primo passo del discorso, dove Danto svolge i ragionamenti su cui poggia la conclusione, riservando un atteggiamento critico al solo facile bersaglio del circolo vizioso prodotto dalla teoria istituzionale (quella di Dickie a dire il vero, che però, come si è mostrato sopra, è figlia legittima di Danto). La problematicità della nozione di *aboutness* non solo non è stata rilevata, ma tale soluzione interpretativa è stata accolta con tale entusiasmo da diventare la base dell'estetica contemporanea.

5.5. La contraddizione

Su una cosa Danto ha ragione: l'*Orinatoio* ha un significato, rappresenta una negazione. *Fountain* può essere considerata come il risultato di una fatica durata cinque anni. Almeno una parte del suo concepimento infatti va fatta risalire al 1912, all'epoca della bocciatura di *Nu descendant un escalier n° 2* al *Salon des Indipendants*. La ruota di bicicletta, la pala spazzaneve, il portabottiglie e gli altri pezzi della produzione di Duchamp realizzati tra il 1912 e il 1917 svolgono, rispetto all'*Orinatoio*, la stessa funzione che gli studi preparatori, gli schizzi o i modelli in scala svolgono nel processo che porta alla realizzazione di un affresco o di una grande statua. I ready-made degli anni '10 sono il tentativo di rispondere ai critici di cinque anni prima attraverso la demolizione dei presupposti su cui si fondavano le loro perplessità, la loro realizzazione serve a dimostrare che alcuni aspetti ritenuti essenziali nell'opera d'arte fossero in realtà completamente accessori. *Fountain* è la forma finale di questa risposta: una pernacchia verso tutte le tesi che sostengono che per ottenere l'opera d'arte ci sia bisogno necessariamente di una certa forma o di una certa tecnica.

Anche se il significato dell'*Orinatoio* è negativo e non positivo, è legittimo provare ad indovinare attraverso l'interpretazione di quel *ready-made* quale fosse secondo Duchamp il genere prossimo dell'arte, tuttavia nessuno potrebbe essere sicuro di aver avuto successo nell'impresa, confrontando il suo risultato solo con ciò che è esplicito in *Fountain*. L'unica certezza che deriva dai dati contenuti in quell'opera è l'assoluta inconciliabilità di certe tesi con il suo significato, e la definizione di arte delineata in *The Transfiguration of the Commonplace* è la realizzazione esemplare di una delle tesi. Grazie a Danto il vecchio paradigma apollocentrico annientato da Duchamp risorge dalle ceneri, con un nuovo abito, ma invariato nella sostanza. Qual è la sostanza? Per fare l'opera d'arte due cose sono necessarie, una certa tecnica e la considerazione di un'istituzione del mondo dell'arte. In luogo delle arti deputate alla realizzazione di forme le arti deputate alla realizzazione di significanti, in luogo della bellezza un'istituzione a far da garante sul valore dell'opera e dell'artista. Quindi in luogo di Apollo la coppia Fabulinus-Fides. In questo modo il limite che la nozione di *aboutness* sgretola (l'attenersi all'utilizzo di una certa forma, la forma bella), non è diverso da quello che la nozione di *aboutness* innalzerà sulle macerie di quello appena abbattuto: ora il vincolo è un'altra forma, la forma significante. Così l'arte oggi è ostaggio della significanza quanto all'epoca di Duchamp lo era della bellezza. Mentre un tempo l'arte e le arti erano ammalate della differenza specifica della allora definizione di arte, oggi lo sono del genere prossimo dell'odierna definizione.

5.6. Il problema del linguaggio

L'incapacità di interpretare il fenomeno artistico in modo alternativo a quello descritto dal paradigma apollo-centrico dipende non solo da limiti del pensiero, ma anche da limiti del linguaggio. Non si è in grado di pensare altrimenti, perché non si è in grado di parlarne altrimenti. "Arte" è il nome del mezzo, "arte" è il nome dell'opera d'arte. Il linguaggio dice "opera d'arte" e noi pensiamo alla tecnica, il linguaggio dice "opera d'arte" e noi pensiamo a due nature (il genio e l'umano), il linguaggio dice "opera d'arte" e noi pensiamo ad un sostantivo. Ci si pone il problema della definizione di "arte" avendo già

deciso dove, come e cosa cercare prima di cominciare a cercare, perché sono le parole stesse a definire ambito, metodo, e caratteristiche. Tutti i problemi dell'arte contemporanea derivano dall'interpretazione dell'opera di Duchamp fatta da Danto e tutti gli errori di quell'interpretazione derivano dal nome equivoco dell'oggetto che Duchamp mette in questione in quell'opera (l'arte). Il linguaggio dice "opera d'arte" e noi pensiamo ad una tecnica, quando invece potremmo pensare ad un movente che precede qualsiasi scelta riguardo al mezzo tecnico da utilizzare; il linguaggio dice "opera d'arte" e noi pensiamo ad una natura differente e superiore, quando invece potremmo pensare ad una sola, più intima, natura, uguale per tutti gli agenti; il linguaggio dice "opera d'arte" e noi pensiamo ad un sostantivo, quando invece optando per un aggettivo ("umano", "poetico", "dionisiaco", "DADA", ad esempio) si fornirebbe un'indicazione più opportuna per permettere di comprenderne immediatamente il significato di ciò che è in gioco dicendo "arte" nel senso di "opera d'arte".

5.7. Il rapporto con il DADA

La trappola nascosta dentro al linguaggio era ben nota al DADA, che aveva previsto la difficoltà di liberare l'arte dai problemi del linguaggio continuando a pronunciare quel nome ("arte"). "DADA" è un significante immacolato, adatto a spiegare il fenomeno dell'arte in un modo inedito senza pregiudicarne la comprensione, è il tentativo di eliminare alla radice il problema dell'ambiguità dell'etichetta "arte" cambiando etichetta, in modo da spalancare l'orizzonte su mezzi espressivi nuovi, ma anche su impensate possibilità fruttive.

Tra le tesi di Duchamp e quelle del DADA sussiste una relazione di implicazione reciproca, il DADA completerà il programma di liberazione dell'arte dal giogo di Apollo iniziato con la *Roue de bicyclette*. Ciò che l'opera dell'artista francese, in quanto negazione, asserisce solo in modo implicito viene rilanciato e reso esplicito dal DADA. Per questo *Fountain* e il DADA possono essere considerati due fasi di uno stesso processo esplicativo, di cui il primo si configura come la *pars destruens* e il secondo come quella *costruens*. Duchamp ci dimostra che cosa non è "arte", il DADA ci illustra che cos'è. Da

Duchamp segue il DADA, dal DADA segue il paradigma antropocentrico, una sottocategoria di quello dioniso-centrico, rispetto al vecchio modello apollo-centrico un'interpretazione del fenomeno artistico radicalmente differente. Da una parte l'arte è un' mezzo, dall'altra è un'estremità del processo creativo, l'origine. Che l'obiettivo di Duchamp non fosse aprire i confini delle belle arti oltre le forme belle, ma aprire il concetto di arte ad altro dalla forma si può solo supporre limitandosi ad ascoltare cos'hanno da dire i suoi *ready-made* a tal proposito, ma risulterà del tutto manifesto guardando alla sua successiva adesione al DADA.

DADA ha una genesi differente rispetto a cubismo, espressionismo e impressionismo. DADA non nasce per emancipare i prodotti di una data arte dalle regole di quella disciplina, DADA nasce per emancipare il significato di "arte" dalle arti. È del tutto influente il tipo di arte che si sceglie per esprimersi ai fini di ottenere lo status di opera d'arte per la propria opera. Chi dipinge, scolpisce, danza, scrive poesie, compone musica non è per questo artista. Anche l'obiezione di coscienza può essere un'opera d'arte, anche un atto mancato, un sorriso, un pianto, un grido, e anche un lavandino, se fatto con amore oppure se usato come significante di un messaggio che viene dal cuore. L'opera di un elefante pittore non è arte, quella di un'intelligenza artificiale non è arte, quella di un falsario non è arte (se non per motivi diversi da quelli per cui potrebbe esserlo ciò di cui è copia); è arte l'opera dei pazzi, dei bambini, degli illetterati, dei primitivi, dei normali, dei vecchi, dei colti, dei santi, dei borghesi, dei re, dei delinquenti se si sono mantenuti in quel particolare stato di grazia che si alimenta del sentimento umano: tutto ciò che è essenziale all'arte è l'uomo. *Fountain* e il DADA hanno, rispetto alla storia dell'arte, un ruolo più importante di quello che hanno avuto il funzionalismo, l'organicismo, la musica dodecafonica, il verso libero, la contact improvisation, l'astrattismo e il surrealismo. Duchamp non punta alla testa di una delle serpi che compongono la chioma dell'Apollo-gorgone che domina l'intero universo dell'arte, ma alla base della sua testa. Il DADA porta a termine la decapitazione di quel dio che aveva già subito il colpo di grazia per mezzo di un orinatoio.

5.8. Il paradigma dionisocentrico

Secondo il paradigma dionisocentrico tutto si muove. Il principio del divenire è Dioniso. Tutto è espressione di Dioniso. Il mondo è una continua sfida tra determinazioni della sua volontà, ogni vivente è un prescelto, ogni azione è ispirata, ogni opera è divina. Tale paradigma pone tutte le cose sullo stesso piano dal punto di vista artistico. Le differenze tra le forme delle opere dipendono dai condizionamenti che l'eterno ritorno dell'uguale subisce di volta in volta nell'esercizio della sua espressione. A loro volta quindi le apparenti differenze sullo status artistico delle opere non dipendono dall'ispirazione, dalla tecnica usata, o dalla genialità dell'artista (che in ultima analisi è sempre lo stesso, usa sempre la stessa tecnica e si mantiene sempre nello stesso stato di grazia), ma dalla relazione che si instaura tra l'opera e il fruitore. L'emozione dello spettatore è compassione, il gioco della fruizione artistica si innesca se lo spettatore patisce la necessità espressiva che ha mosso la maschera di Dioniso che ha determinato l'opera.

Non esiste qualcosa che non è assolutamente arte, esistono solo infiniti motivi per cui una cosa non sia arte, ma ce n'è sempre uno per cui abbia diritto allo status di opera d'arte, vale a dire che, anche se invisibile, c'è sempre una strada che porta dall'opera a Dioniso. In questa prospettiva il miglior critico al mondo è l'onnisciente, il miglior fruitore l'onnicompassionevole, il miglior artista il responsabile del mistero del divenire, Dioniso.

Anche Apollo è un prodotto di Dioniso. Non appartengono alla stessa categoria apollineo e dionisiaco. Ad ogni più profondo livello di analisi dell'apollineo corrisponde un disvelamento del dionisiaco, più si guarda in fondo ad Apollo e più si trova Dioniso.

Ha ragione Freud a ritenere che dietro l'opera d'arte si celi una sublimazione, ma non di un Eros o di uno Tsanatos, bensì di Dioniso. Anche Eros e Tsanatos altri non sono che alcune delle infinite maschere di Dioniso.

5.9. Il paradigma antropocentrico

Non è dato a sapersi se per il paradigma dionisocentrico Duchamp nutrisse particolare interesse, può anche darsi che ne ignorasse l'esistenza o persino che non condividesse affatto le premesse, ciò che sicuramente gli stava a cuore era l'antropologia che deriva da tale paradigma. Che cos'è l'uomo? Un sentimento che può guidare l'azione dell'essere umano, un tratto della strada che porta dall'opera d'arte a Dioniso, il principale condizionamento nella relazione tra le due estremità del processo creativo (agente – opera). Il mondo è un campo di battaglia per maschere di Dioniso, il destino di ciascuna di esse è duplice, agire e subire, essere artista o essere un mezzo nelle mani di un altro che in quel momento è l'artista. In questa continua sfida tra determinazioni di una stessa volontà c'è una maschera la cui sorte ha per ciascun agente un'importanza superiore a quella di qualsiasi altra, sé stessi. Per l'uomo la maschera più importante è quella dell'uomo. Ogni individuo è un pantheon in cui convivono una moltitudine variegata di istanze, di queste una sola è ciò che corrisponde alla sua più intima essenza, quella che dà il nome al genere di cui è il fulcro, tutte le altre sono limiti o opportunità espressive. L'arte è per Duchamp e il DADA l'opera il cui agente sia la maschera di Dioniso chiamata "uomo". Qualunque sia la tecnica, qualunque sia la forma, se l'opera ha origine dall'*uomo* è arte, anzi è DADA.

Sembrerebbe di trovarsi di fronte ad una situazione abbastanza semplice: "arte" è un sinonimo di "DADA" e "DADA" è un sinonimo dell'aggettivo "umano". Ma allora perché inventare un nuovo significante e non limitarsi a ridefinire il vecchio? Perché l'intensione e l'estensione di questo nuovo concetto poco o nulla hanno da spartire con il vecchio significato di arte. E dunque perché non definire in modo inequivocabile il significato del nuovo significante? Perché per quanto ne sappiamo non c'è una formula chimica per distinguere l'opera dell'uomo dall'opera dell'altro-dall'-uomo. "DADA" non vede la luce per risolvere problemi teorici ai parlanti ma pratici agli artisti, nasce cioè per offrire una spiegazione del fenomeno artistico in grado di abbattere i dogmi che precludevano la strada della felicità agli artisti incompresi e la spalancavano ad artigiani ricchi di talenti e poveri di umanità: qualunque fosse la definizione scelta, considerata la difficoltà di risolvere la natura dell'oggetto in questione (la natura umana), comunque si

sarebbe corso il rischio di condannare un magnifico esemplare di uomo all'incomprensione, al senso di inadeguatezza e all'infelicità, e di giustificare un impostore.

Che cos'è l'arte ? L'opera dell'uomo. E che cos'è l'uomo? DADA. E cos'è DADA? Chi può dirlo? <<Dio e il mio spazzolino sono DADA, e anche i newyorkesi possono essere DADA, se non lo sono già>> (T. Tzara). C'è un desiderio cangiante che varia ad ogni istante con il mutare delle condizioni che lo determinano, piuttosto di definirlo una volta per sempre, con la certezza di tradirne sicuramente prima o poi lo spirito, meglio indicarlo in modo piuttosto vago, con la speranza di riuscire a catturare a lungo la sua essenza dentro a un lazzo molto morbido in sede di definizione, testimoniandolo invece con precisione chirurgica nella pratica. Così nasce il "DADA".

Da *Fountain* segue il DADA, dal DADA segue il paradigma antropocentrico, ovvero si giunge ad un'interpretazione del fenomeno artistico radicalmente differente rispetto alle precedenti. L'universo dell'agire umano, come genere prossimo, l'origine "DADA", come differenza specifica. Da una parte l'arte è un prodotto realizzato attraverso un certo mezzo tecnico, dall'altra è un prodotto la cui natura dipende da un'estremità del processo creativo, l'origine. Che tipo di origine? "DADA", ovvero "chi può dirlo?". Dall'opera di Duchamp si può solo intuire quale sia la differenza specifica dell'arte, ma si può escludere con certezza quale non sia il genere prossimo: mai una specifica forma o tecnica. In luogo delle belle arti l'agire, in luogo della forma bella l'origine umana (ovvero DADA). Il vertice della parabola descritta da avanguardie storiche e dintorni, viene equivocato da Danto nel suo opposto. Ciò che si potrebbe definire come l'incarnazione del soprannaturale nella umana natura viene deformato nella sua antitesi: la trasfigurazione del banale (prodotto dell'ingegno umano) nella straordinaria opera del dio della significanza.

La cosa importante di questo discorso è che qualunque sia il significato di "opera d'arte" per il DADA il genere prossimo di quel significato non sono le opere ottenute attraverso un certo mezzo, ma a partire da un certo agente, e Duchamp aderisce a questa tesi. Può darsi che né l'artista francese né il gruppo di artisti orbitanti attorno al Cabaret Voltaire sarebbero d'accordo nel rappresentare l'uomo come una qualche incarnazione di Dioniso,

ma nessuno di questi avrebbe da obiettare nel rappresentare l'opera d'arte come incarnazione dell'uomo.

Conclusione

Fountain non aggiunge un nuovo dato che può aiutare a circoscrivere in modo ancor più preciso rispetto al passato l'essenza dell'arte, fa molto di più. *Fountain* mostra che delle due scatole (la tecnica e la bellezza eccelsa) che fino a quel momento si credeva che contenessero metà per ciascuna di tale essenza, una è vuota (quella delle tecniche deputate alla realizzazione di forme: le belle arti) e nell'altra c'è un dio senza volto (un dio la cui bellezza non va più ricercata nella forma). Peter Fleming dichiarò: <<Il miglior team di doppio del mondo è John McEnroe insieme a chiunque altro>>. Ebbene, il ruolo delle arti nella realizzazione di un'opera d'arte, è lo stesso che ha, secondo Fleming, il compagno di squadra di McEnroe nella costituzione del miglior team di doppio del mondo. Il ricorso ad un'arte o la presenza di un tennista in coppia con McEnroe sono fattori imprescindibili quanto inessenziali per determinare la natura del risultato (l'arte e il miglior duo tennistico). Il *ready-made* non è un nuovo modo di rappresentare (Diogene di Sinope fu un esperto in quell'arte e morì quattro secoli prima di Cristo), il *ready-made* è una risposta alla domanda "che cosa non è arte?". Non la bellezza, non il buon gusto, non la tecnica, non un canone, non qualunque forma. Se una tecnica è stata usata anche in questo caso, ciò rientra nelle qualità accessorie dell'opera, come l'estensione, la durata, il peso, il colore, ma queste per Duchamp non hanno niente a che fare con l'essenza dell'arte. Niente è più distante dal significato dell'*Orinatoio* di una definizione di "arte" basata su una forma o su una funzione migliori delle altre.

Non ci sarebbe nessun problema a parlare dell'arte come di una terra dei significanti se questo significasse che l'intero cosmo è un grande libro scritto tutto con matrici da decifrare, e quindi che quella dell'arte è una porzione di tale cosmo redatta con una particolare lingua che corrisponde alla cifra espressiva dell'uomo. Allora in un simile discorso il linguaggio non andrebbe inteso come strumento per comunicare, bensì come mezzo per esprimersi. Ma la filosofia dell'arte di Danto non compie certo questa trasfigurazione del termine "linguaggio". Danto dicendo "*aboutness*" intende "significanza" nel modo più letterale, ovvero "fare segno", "essere un simbolo". Anche se l'estensione del concetto di arte di Danto fosse perfettamente congruente con quella dello stesso concetto secondo Duchamp, la distanza tra le intensioni dei due significati

resterebbe incolmabile. Se fosse vero che le belle arti, oppure le arti rappresentative, sono il campo in cui si condensa l'interesse degli artisti, questo accadrebbe per ragioni contingenti all'essenza dell'arte, per nessuna ragione andrebbero considerate una condizione necessaria per ottenere l'opera d'arte.

Dopo *Fountain* il problema rimasto irrisolto non è la definizione di "arte" ma quella di "uomo". "Che cos'è l'uomo?", "Che cosa sono il bene e il male per l'uomo?", "Quando esco dai limiti che ha la mia libertà?", "Dove comincia l'*hybris* e finisce l'uomo?", "Dove comincia il canto delle Sirene e finisce il grido di Sileno?" restano tutte questioni aperte. Duchamp non ha risolto il mistero della differenza specifica dell'arte, ma alla definizione del suo genere prossimo (l'intero universo dell'agire umano) parrebbe aver dato un contributo fondamentale.

Bibliografia

- A. Danto, *La Trasfigurazione del banale*, 1981
- A. Danto, *The End of Art*; (in A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 109-136)
- A. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997
- A. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago, 2003
- A. Danto, *Unnatural Wonders: Essays From The Gap Between Art And Life*, Columbia Press University, New York, 2007
- G. Dickie, *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis*, Cornell Univ. Pr., 1974
- T. Andina, *Arthur Danto: un filosofo pop*; Carocci, Roma, 2010
- T. Andina, *Filosofia dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma, 2012
- W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Varsavia, 1975, traduzione italiana a cura di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, 2019
- S. Chiodi (a cura di), *Marcel Duchamp. Critica, biografia, mito*, Mondadori-Electa, Milano, 2009
- B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari, 1902
- Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di C. Diano e G. Serra, Mondadori, Milano, 1980
- Platone, *Repubblica*, traduzione italiana a cura di F. Sartori, Laterza, Bari-Roma, 2019
- Aristotele, *Poetica*, traduzione italiana a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 2019
- S. Velotti, *Essere, interpretare, giudicare. Danto e il problema dell'opera d'arte*, in *Rivista di estetica*, 38, 2008
- J. Le Goff, *Il corpo nel medioevo*, traduzione italiana a cura di F. Cataldi Villari, Laterza, Roma-Bari, 2005
- U. Eco, *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano, 2012
- G. Duby, *Storia artistica del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1996
- E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *I nomi dell'estetica*, Mondadori, Milano, 2003

- C. Natali, *Ars ed adus. Il fine dell'arte retorica secondo Quintiliano*, in *Rethorica*, vol. 13, no. 2, University of California Press, 1995
- G. Arrighetti, *La cultura letteraria in Grecia da Omero a Apollonio Rodio*, Laterza, Roma-Bari, 1989
- S. Vanni Rovighi, P. B. Rossi, *Storia della filosofia medievale, dalla patristica al secolo XIV*, V&P, Milano, 2006
- Y. Bonnefoy, *Luoghi e destini dell'immagine*, traduzione italiana a cura di F. Scotto, Rosenberg & Sellier, 1993
- Aristotele, *Retorica*, traduzione italiana a cura di A. Plebe, Laterza, Bari-Roma, 2019
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, traduzione italiana a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari, 1999
- Aristotele, *Fisica*, traduzione italiana a cura di M. Zanatta e L. Caiani, UTET, Torino, 1999
- Aristotele, *Politica*, VII, traduzione italiana a cura di R. Laurenti, Laterza, Bari-Roma, 2019
- Aristotele, *Metafisica*, traduzione italiana a cura di A. Russo, Laterza, Bari-Roma, 2019
- Platone, *Simposio*, traduzione italiana a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1991
- Gorgia, *Encomio di Elena*, traduzione italiana a cura di F. Pasqualino, Edizioni Paoline, Bari, 1962
- F. Bertoni, *Realismo e letteratura, una storia possibile*, Einaudi, Roma, 2007
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568