

MANRICA ROTILI
(Università di Roma Tor Vergata)

LE PAROLE DELL'ARTE. OVVERO QUANDO L'OPERA, DA SOLA, NON BASTA

1. Premessa

Nel 1995 l'artista inglese Mark Wallinger presenta ad una mostra un cavallo da corsa, chiamandolo *A real work of art*. Sei anni più tardi il belga Francis Alys decide di mandare alla Biennale di Venezia un pavone vivo anziché presentarsi di persona: tutto ciò che *The ambassador*, questo il nome-titolo dell'animale-opera d'arte, avesse fatto tra i padiglioni della biennale sarebbe stato presentato come artistico. Ora, conferire un 'titolo' ad un animale ed esporlo ad una mostra non costituisce più una sfida alla concezione condivisa riguardo ciò che un'opera d'arte deve o può essere. La storia dell'arte ci ha abituati a situazioni del genere. Ci troviamo nella cosiddetta epoca post-storica, un'epoca in cui tutto è possibile se giustificato attraverso una teoria, persino considerare un animale, vivo o morto che sia, un'opera artistica. Damien Hirst è stato forse il precursore di questa tendenza, con la sua serie di animali sotto formaldeide ha per anni fornito materiale di discussione sullo stato dell'arte e sul suo statuto, sull'etica degli artisti e di quelle gallerie che idolatrano un certo tipo di arte di discutibile bellezza. Prima di Hirst ci sono stati diversi casi di utilizzo di animali per la creazione di opere d'arte, basti pensare al celebre *Canyon* di Robert Rauschenberg, il combine realizzato nel 1959 unendo alla pittura un rapace impagliato: l'aquila calva simbolo degli Stati Uniti, protetta da una legge del 1940, che ne proibisce il possesso, la vendita, l'acquisto, il baratto e il trasporto viva o morta¹. Nel 1977 lo scultore di Brooklyn Tom Otterness (ora celebre per le sue sculture giocose e cartoonesche) adottò un cane dal canile, lo legò ad una staccionata e lo uccise a fucilate per realizzare un cortome-

¹ È questo il motivo che ha di recente portato l'opera al centro di un caso legale: il fisco americano ha richiesto alla galleria Sonnabend una trentina di milioni di dollari per il dipinto, che però la legge proibisce di vendere. Per i dettagli del caso si rimanda all'articolo di E. Kinsella, *Rauschenberg eagle ruffles feathers*, «ARTnews», January 5 (2012): <http://www.artnews.com/2012/05/01/rauschenberg-eagle-ruffles-feathers/>.

traggio. Anche negli ultimi anni si è sviluppata una certa (macabra) tendenza ad uccidere animali per farne opere d'arte. Tanto per elencare i più discussi: l'olandese Katinka Simonse fa borsette e accessori con i cadaveri di gatti e cani investiti; Enrique Gomez De Molina crea delle sculture composte da parti di corpi di animali diversi; il belga Wim Delvoye tatua maiali vivi per poi venderne la pelle come 'oggetto d'arte'. L'algerino Adel Abdessemed si è ritrovato sotto il tiro delle associazioni animaliste internazionali per ben due volte solo nel 2008. Prima a causa dell'esibizione *Don't trust me* al San Francisco Art Institute (che venne infine cancellata a seguito delle numerose proteste) durante la quale mostrava un video in cui vari animali (un cavallo, un bue, un cervo, una capra, una pecora) venivano uccisi a colpi di mazza nelle fattorie messicane. Il mese successivo, il suo video *Usine* fece nuovamente scalpore: mostrava un gruppo di animali che includevano pitbull, galli, serpenti, topi, tarantole, iguana e scorpioni, chiusi insieme all'interno di una stanza e abbandonati ad uccidersi l'un l'altro. Nel 2007 il costaricano Guillermo Vargas incatena un cane randagio al muro di una galleria per lasciarlo morire di inedia: l'obiettivo era attrarre l'attenzione su un fatto di cronaca che aveva visto un rapinatore ucciso dai cani poliziotto di fronte allo sguardo di agenti. È celebre *Helena*, l'installazione del 2000 dell'artista cileno Marco Evaristti, composta da una serie di frullatori contenenti pesci rossi. Naturalmente il pubblico era invitato ad attivare i frullatori.

Questo scritto non intende prendere una posizione sulla liceità artistica di certe 'installazioni', né denunciarne la promozione da parte del mondo dell'arte. Se si prendono le mosse da opere che includono l'uccisione/il maltrattamento/l'uso di cadaveri di animali e quindi da artefatti la cui artisticità risulta essere di ardua comprensione è per discutere sul ruolo e sul potere della teoria nel mondo dell'arte. Si prenderà in considerazione in modo particolare la filosofia dell'arte di Arthur Danto per riflettere sulla necessità del rapporto opera-interpretazione nell'arte contemporanea. Se l'arte attuale si è conquistata (faticosamente) la libertà dai vincoli formali, da quelli etici e dalle norme estetiche che fino alle avanguardie artistiche hanno regolato l'attività dell'artista, essa risulta essere, al contempo, l'arte più dipendente da un'esegesi, da una spiegazione, da un'interpretazione che ne metta in luce il senso, il significato, lo scopo, l'intenzione. Eppure, se è vero che ciò che rende qualcosa un'opera d'arte è la sua relazione con il contesto costituito dalla storia e dalla teoria dell'arte e quindi un'interpre-

tazione che si basi su questo tipo di conoscenza consente a un oggetto materiale di essere visto come opera d'arte, è anche vero che le cornici che fanno appello alla storia tendono a non definire chiaramente i 'caratteri distintivi' dell'arte, lasciando insoluta, nella sostanza, la questione sollevata dal problema dei criteri di riconoscimento.

2. L'opacità dell'arte

Com'è noto è il critico d'arte Harold Rosenberg ad aver definito le opere d'arte di non immediata comprensione «oggetti ansiosi». L'oggetto artistico sarebbe un oggetto «opaco» perché deve essere letto alla luce di una determinata teoria o interpretazione per poter esser «visto». Nel suo testo del 1975 Rosenberg torna sul concetto di oggetto ansioso sottolineando gli aspetti che spostano l'attenzione dalla cosa per farla ricadere sul suo portato critico: «L'incerta natura dell'arte non è peraltro priva di vantaggi. Induce a sperimentare e a porsi continue domande. Gran parte dell'arte migliore rientra in un dibattito visivo vertente su ciò che è arte»². L'oggetto d'arte finisce così col perdere le proprie peculiarità formali ed estetiche diventando un «superoggetto d'arte letterale» o un «antiogetto d'arte concettuale»³. Il *logos* definisce e al tempo stesso 'sdefinisce' l'opera poiché smaterializza la cosa artistica spostando l'attenzione dalle sue proprietà estetiche al significato da esse veicolato. È in tal senso che la cosiddetta *dematerializzazione* dell'arte ne evidenzia l'aspetto ultraconcettuale, un aspetto che privilegia quasi esclusivamente il processo di pensiero e che se continuerà a prevalere potrà risolversi nella completa obsolescenza dell'oggetto⁴. È necessario quindi moderare il «processo di pensiero», in modo che ci sia un equilibrio tra l'oggetto estetico nella sua materialità e il significato da cogliere attraverso la sua interpretazione. Interpretare un'opera significa quindi «offrire una teoria su ciò a proposito di cui l'opera è, quindi del suo soggetto»⁵. In

² H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 10. Una volta superato il test della definizione, e quindi una volta accettate dalle istituzioni, le opere d'arte entrano a far parte del *mainstream* perdendo così la propria 'ansia', il proprio potere provocatorio e scioccante. «L'ansia dell'oggetto svanisce nel momento in cui esso, o meglio, la sua immagine viene inflazionata e quindi neutralizzata in una sorta di carnevale mediatico» (F. Desideri - G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 253).

³ H. Rosenberg, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Cfr. L. Lippard - J. Chandler, *La dematerializzazione dell'arte*, in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, 1976, pp. 52-64.

⁵ A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 145.

tal modo l'esperienza artistica diventa possibile attraverso un'attività intellettuale: per poter essere 'viste', le opere devono essere comprese e per essere comprese è necessaria un'interpretazione. È stato proprio questo il punto 'critico', per così dire, della teoria di Arthur Danto, uno dei filosofi e critici d'arte più influenti nel dibattito contemporaneo sull'*Art question*.

3. I(O) = W. Ovvero il potere trasfigurativo dell'interpretazione

Uno dei presupposti della teoria di Danto consiste nel concepire l'interpretazione come *costitutiva* dell'opera nel senso che un oggetto materiale è un'opera d'arte solo in rapporto ad un'interpretazione⁶. L'interpretazione sarebbe una sorta di necessità interna al concetto di arte, al punto che un'opera artistica si configurerebbe come un oggetto «whose *esse* is *interpretari*»⁷. Cercare una descrizione neutra per l'opera significherebbe per Danto considerarla *come un oggetto* e non come un'opera d'arte⁸.

Il filosofo concepisce quindi l'interpretazione come una sorta di battesimo in grado di conferire alla cosa una nuova identità includendola nella «comunità degli eletti»⁹, in questo senso non esisterebbero opere d'arte senza interpretazioni. In quanto artefatti che richiedono un'interpretazione, le opere d'arte sono inevitabilmente degli *oggetti interpretati*: l'atto ermeneutico diviene una funzione capace di 'trasfigurare' un oggetto in un'opera d'arte, nel senso che nel momento in cui qualcosa viene considerata artistica, essa diviene soggetta ad un'*interpretazione*. Ecco spiegata la formula che apre il titolo di questo paragrafo: «*I* is a sort of function that transfigures *o* into a work: $I(o) = W$ »¹⁰. È quindi all'azione ermeneutica che l'opera deve la sua esistenza come opera artistica. Più precisamente per Danto l'interpretazione consiste nel determinare la relazione tra un'opera d'arte e la sua controparte materiale attraverso una teoria¹¹. Afferma:

⁶ Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica 2008, p. 73.

⁷ Id., *La trasfigurazione* cit., p. 125.

⁸ «Se qualcosa è un'opera d'arte, non ci sono modi neutrali di vederla; vederla in modo neutrale, quindi, non è vederla come opera d'arte. [...] Non interpretare l'opera è non essere capaci di parlare della struttura dell'opera, che è quel che intendevo quando dicevo che vederla in modo neutro, per esempio come la controparte materiale dell'opera, è non vederla come arte» (*ibid.*, p. 145).

⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 137.

Non si dovrebbe assimilare automaticamente la distinzione tra interpretazione e oggetto alla distinzione tradizionale tra contenuto e forma, ma grossomodo la forma dell'opera potrebbe essere quella porzione circoscritta dell'oggetto che l'interpretazione seleziona. Senza l'interpretazione, quella porzione rifluisce invisibilmente nell'oggetto, o semplicemente, scompare, perché trae la sua esistenza dall'interpretazione. Ma quella porzione circoscritta corrisponde abbastanza bene a quel che intendo per opera [...]. D'altra parte il fatto che sia destinata a scomparire senza l'interpretazione è meno sorprendente dell'idea di Berkeley, secondo cui gli oggetti scompaiono quando non vengono percepiti, dato che il loro *esse* è *percipi*. Si può essere realisti a proposito degli oggetti e idealisti a proposito delle opere d'arte; è questo il nocciolo di verità della tesi secondo cui senza il mondo dell'arte non c'è arte.¹²

Il punto chiave è allora la connessione tra interpretazione e oggetto artistico. Posto che la 'trasfigurazione' consista nel rivestire un oggetto *x* di una portata artistica, è necessario stabilire quali proprietà dell'oggetto debbano essere considerate come elementi significativi dell'opera e quali no. Due sarebbero gli errori ai quali il concetto di arte rischierebbe di dare luogo: il primo è filosofico, l'altro è puramente critico. Il primo consiste nell'interpretare qualcosa che non è candidato alla sfera artistica, e il secondo nel dare un'interpretazione sbagliata del giusto tipo di cosa¹³.

Per rimediare a questo rischio, le interpretazioni devono ruotare attorno a quelle che Danto definisce identificazioni artistiche: sono queste a determinare quali parti e quali proprietà di un oggetto materiale devono essere considerate come elementi significativi dell'opera¹⁴. L'identificazione artistica 'dirige' l'interpretazione verso ciò che è saliente in un'opera d'arte ed è per questo che costituisce il fulcro logico dell'interpretazione, la sua funzione essenziale. L'esempio più noto proposto da Danto per spiegare questo tipo di identificazione è *Fontaine* di Duchamp. Quando Duchamp chiama un orinatoio «fontana» sta investendo metaforicamente quell'oggetto degli attributi delle fontane in quanto esempi di architettura scultorea. Dire che un orinatoio è una fontana costituisce per Danto un'identificazione artistica, poiché è «artisticamente vero, ma letteralmente falso»¹⁵. Tale identificazione si compie attraverso un certo uso dell'«è», definito da Danto come «è dell'identificazione artistica». Si tratta di un uso che implica una di-

¹² *Ibid.*, p. 152.

¹³ Cfr. *Id.*, *La trasfigurazione* cit., p. 74.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

sposizione a consentire una finzione, una falsità letterale – quella, per l'appunto, di accettare che un orinatoio sia una fontana – e al contempo una verità metaforica. Il filosofo afferma che i diversi tratti dell'oggetto che vengono considerati nell'identificazione devono essere valutati come un tutto: interpretare un tratto in un certo modo significa interpretare i restanti in consonanza con questa interpretazione. Così, un insieme coerente di identificazioni artistiche costituisce un'interpretazione. Il principale compito del critico d'arte è quindi quello di educare la propria capacità di comprensione artistica esprimendo, attraverso l'interpretazione, il significato di determinate opere, esplicitandone il senso, spiegandone lo stile e rivelandone l'artisticità.

Ora, se una teoria risulta essere necessaria affinché possa esercitare arte, allora questo elemento avrà inevitabilmente qualche ripercussione nel modo in cui interpretiamo le opere: la nozione di *mondo dell'arte* sarà rilevante per determinare l'interpretazione corretta di un'opera. Per 'teoria' Danto intende sostanzialmente il 'mondo dell'arte' consustanziale alla produzione dell'opera: è tale mondo a determinare l'ambito dell'artisticamente possibile in un dato momento storico – i *Brillo Boxes* di Warhol non potevano certo essere concepiti come arte nel XVI secolo – così che l'interpretazione, per essere adeguata a un'opera, deve avere come riferimento il mondo dell'arte in cui l'opera è stata prodotta¹⁶.

Il concetto di interpretazione pensato da Danto prova così a dare un senso filosofico all'idea di Wölfflin per cui «non ogni cosa è possibile in ogni tempo», che nella sua filosofia diventa «non tutto può essere arte in qualsiasi momento»¹⁷. Ciò che chiamiamo arte dipende dalle considerazioni che in un determinato periodo storico condizionano le pratiche artistiche: ovvero il mondo dell'arte costituito dalle teorie artistiche che circondano l'opera nel suo nascere. Qualsiasi atto interpretativo deve perciò fare i conti con due tipi di vincoli cognitivi. I vincoli del primo tipo vengono definiti da Danto «vincoli della conoscenza». Si tratta di quei vincoli che consentono di operare delle variazioni sopra un mondo che esibisce significati stabili: un bambino può cavalcare la scopa come se fosse un cavallo proprio perché la scopa non è un cavallo e lui è ben consapevole della distinzione. Poi esistono quelli che Aristotele definirebbe «vincoli dell'imitazione». Perché un bambino possa far finta che la scopa sia un cavallo è ovviamente necessario che sappia

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

qualcosa dei cavalli e che li conosca almeno un po'. In virtù di tali vincoli Danto definisce l'interpretazione *inferenziale*, apportatrice cioè innanzitutto di informazioni sull'opera e sul suo contesto storico:

Il tipo di interpretazione a cui mi riferisco è quella vincolata a criteri di verità e di falsità: per interpretare un'opera d'arte bisogna impegnarsi in una spiegazione storica dell'opera. La teoria dei mondi dell'arte a cui mi riferisco è quella di un insieme di individui che hanno una buona conoscenza della teoria e della storia a tal punto da essere in grado di applicare quella che lo storico dell'arte Michael Baxandall definisce *critica d'arte inferenziale*, che effettivamente consiste in una semplice spiegazione storica dell'opera d'arte.¹⁸

Ogni interpretazione è determinata da riferimenti storici e questi riferimenti sono essenziali per una corretta interpretazione dell'opera: devono orientarci per comprendere opere appartenenti a mondi artistici diversi. Pertanto oltre alla stretta relazione tra opera d'arte e interpretazione, Danto ne concepisce una tra opera d'arte e storia: se le opere d'arte dipendono da un'interpretazione che cambia storicamente, di conseguenza le opere d'arte saranno strettamente connesse con la storia. L'interpretazione sarà quindi valida solo se terrà conto delle considerazioni teoriche a partire dalle quali un'opera è stata prodotta, della collocazione storica dell'artista, del periodo e del luogo in cui visse, del tipo di esperienze che può aver avuto, delle sue intenzioni nel momento della creazione dell'opera. Sono queste le informazioni che guidano l'interpretazione nel conferire determinate proprietà ad un oggetto *x* assegnandogli un significato piuttosto che un altro.

4. Circoli viziosi

Sostenere che un'opera non esiste senza un'interpretazione significa affermare che un *mondo dell'arte* è un mondo di oggetti *interpretati*. In questo modo chiedersi quando un oggetto è un'opera d'arte equivale a domandarsi quando un'interpretazione di un artefatto è un'interpretazione *artistica*. Danto sostiene che tutti gli oggetti sono quello che sono perché un'interpretazione li rende tali, ma non tutte le interpretazioni sono interpretazioni *artistiche*: lo sono solo quando riguardano un'opera d'arte. Inevitabile quindi il circolo vizioso: se sono le interpretazioni a rendere artistici alcuni

¹⁸ Id., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti, 2010, p. 42.

oggetti allora esse non possono giustificare la propria artisticità in virtù dell'oggetto su cui vertono. Se l'insieme di oggetti a cui si applicano le teorie dell'arte non è stabile – perché sono le teorie stesse dell'arte a determinare questo insieme – come possiamo sapere quando una teoria è effettivamente *artistica*? Se le teorie dell'arte rispondono alla questione filosofica *che cos'è l'arte*, allora è evidente che si deve sapere anticipatamente *cos'è l'arte*. Per evitare questa *impasse*, o si deve assumere un determinato insieme di oggetti che costituisca l'estensione del termine arte – ad esempio l'insieme delle opere d'arte – della cui natura le diverse teorie offrono una determinata descrizione, o si decide che una teoria dell'arte, per esser tale, deve avere come oggetto qualcosa per cui già si possiede una certa definizione. Se si accetta la prima possibilità, allora si deve ammettere che le teorie dell'arte cessano di avere la capacità di determinare ciò che l'arte è, perché questo viene stabilito già in partenza (ad esempio: appartengono alla categoria *arte* tutte quelle cose che nel corso della storia sono state definite tali, motivo per cui una teoria sarà *artistica* se si occuperà di una di queste cose). Se si accetta la seconda ipotesi, le teorie dell'arte per essere tali devono assumere implicitamente e prioritariamente un determinato concetto di arte che serva loro come nozione di riferimento. Ma allora, anche in questo caso, la teoria non determinerebbe più l'intensione del concetto di arte e il suo ruolo ontologico svanirebbe. Sembra dunque che pensare di poter determinare l'arte attraverso la supposta funzione ontologica delle teorie *dell'arte* conduca ad un'aporia, e tale aporia si può risolvere solo se si abbandona questo modo di intendere la rilevanza ontologica delle teorie artistiche.

Gregory Currie¹⁹ e Stephen Davies²⁰ hanno identificato questa aporia e hanno tentato di mostrare il paradosso che deriverebbe nell'assumerla invece come principio. Il primo, in particolare, ha elaborato un argomento per mostrare che ogni tentativo di dar senso al ruolo determinante delle teorie dell'arte ci conduce, alla fine, a dover riconoscere l'esistenza di un concetto generale di arte. Se sappiamo *cos'è arte* possiamo dire che le teorie che si occupano di questa categoria saranno teorie artistiche, ma in questo modo queste ultime non avrebbero alcuna funzione ontologica. Non sembra che questo sia il modo in cui Danto intenda il ruolo delle teorie

¹⁹ Cfr. G. Currie, *An ontology of art*, London, Macmillan, 1989.

²⁰ Cfr. S. Davies, *Definitions of art*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

dell'arte. Tuttavia, come Noël Carroll²¹ ha fatto notare, nella tesi centrale di Danto sulla natura vincolante delle teorie filosofiche dell'arte che storicamente hanno determinato la sua essenza, sembra trovarsi qualcosa di profondamente affine all'intuizione di Currie. È infatti possibile che un conflitto di questo tipo sia presente nella riflessione di Danto, in parte a causa del modo in cui, all'interno della sua filosofia della storia dell'arte, egli presenta il ruolo risolutivo occupato dalla teoria. A questo proposito Benjamin Tilghman ha sollevato un'interessante questione: come può la teoria rendere possibile al contempo l'arte e il mondo dell'arte dal momento che Danto include la teoria tra gli elementi fondamentali che costituiscono il mondo dell'arte²²? La relazione che Danto propone tra le opere e la teoria non sembrerebbe però essere così stringente: egli sostiene che le opere dipendono logicamente dalle teorie quando sembra piuttosto che siano le teorie a dipendere dalle opere d'arte.

5. Avital *versus* Danto

Quella di Tsion Avital è senza dubbio una delle critiche più radicali, dirette e bellicose alla teoria di Danto. Avital attacca il filosofo affermando esplicitamente che la sua soluzione al problema della definizione dell'arte è una mera illusione²³, che il suo punto di vista pone l'arte in una posizione di relativismo estremo offrendo in tal modo uno dei contributi all'arte più dannosi di tutti i tempi²⁴. In particolare Avital si accanisce contro l'argomento di Danto in base al quale non c'è arte prima di una teoria dell'arte «perché seguendo la sua logica potremmo dire che non esiste il linguaggio senza una teoria linguistica, o la musica senza musicologia, e nessuna contemplazione prima della filosofia»²⁵.

In estrema sintesi Avital sostiene che Danto usi in modo improprio il termine *teoria* confondendo tale concetto con quello di *paradigma*. Il filosofo suggerisce che a constatare tale scambio è il paragone suggerito dallo stesso Danto tra la flessibilità di una teoria scientifica e quella di una teoria artistica: quando nel mondo scientifico viene scoperto un nuovo fenomeno, si tenta prima di

²¹ Cfr. N. Carroll, *Essence, expression, and history: Arthur Danto's philosophy of art*, in M. Rollins (ed.), *Danto and his critics*, Oxford and Cambridge, Blackwell, 1993, pp. 79-106.

²² Cfr. B. Tilghman, *But is it art?*, Oxford, Blackwell, 1984, p. 59.

²³ Cfr. T. Avital, *Art versus nonart. Art out of mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 240-241.

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 241.

²⁵ *Ibid.*, p. 249.

spiegarlo attraverso una teoria scientifica già accettata, e poi, nel caso in cui questa si rivelasse insufficiente, si ricorre a dei principi ausiliari («nella scienza, come altrove, spesso si adattano fatti nuovi a teorie vecchie tramite ipotesi ausiliarie; si tratta di una forma di «conservatorismo» comprensibile quando la teoria è ritenuta troppo preziosa per essere abbandonata definitivamente»²⁶). Analogamente, «alcuni episodi della storia dell'arte possono rivelarsi non dissimili da certi episodi della storia della scienza»²⁷. Nel caso specifico Danto fa riferimento alla pittura post-impressionista, le cui opere apparivano troppo lontane dai canoni della teoria artistica predominante (vale a dire la teoria mimetica). Farle accettare *come* arte significa per Danto introdurre «una revisione teorica di notevoli proporzioni che implichi non solo l'emancipazione artistica di questi oggetti, ma un'enfasi sui nuovi aspetti significativi delle opere d'arte accettate»²⁸. Ora, per Avital non si tratterebbe di una vera teoria, ma di un paradigma: se infatti si può dire che ogni paradigma è una teoria, non è lecito affermare che ogni teoria sia un paradigma²⁹. La differenza risiede nel rispettivo campo d'azione: «un paradigma può includere gruppi di teorie riguardanti alcuni sotto-aspetti di una porzione rilevante di realtà, ma una teoria non può mai includere più paradigmi»³⁰. Se un paradigma è ampliabile operando delle integrazioni alle teorie che lo costituiscono, in modo tale che possa fornire un'interpretazione a una porzione di realtà sempre più vasta, nel caso di una teoria questa possibilità non sussiste: essa può essere integrata solo in maniera minima, perciò il suo campo d'azione è decisamente più modesto.

Avital afferma che Danto può *inventare* una teoria, ma che essa allora possa valere come una *spiegazione* e non come paradigma: nessun teorico o storico può *fornire* una teoria che sia valida per giustificare l'estensione di un paradigma; nessun teorico può attribuire lo *status* di arte attraverso una 'teoria', un paradigma *ad hoc*, o un paradigma 'travestito' da teoria. Perché allora non si tratterebbe più dell'opera in sé, ma della storia costruita su di essa, il che significherebbe l'assenza di vincoli in grado di evitare che qualsiasi cosa *diventi* arte in base ad una spiegazione *ad hoc*. In-

²⁶ A. Danto, *Il mondo dell'arte*, in F. Bollino (a cura di), *Estetica analitica*, numero monografico di «Studi di Estetica», s. 3, 31 (27), 2003 (pubblicato nel 2007), 2 voll., vol. 1, pp. 65-86, qui p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 67.

³⁰ *Ibid.*

somma, per Avital Danto si limiterebbe a descrivere un determinato processo che ha preso piede nell'arte a partire dal ventesimo secolo:

In questo *lugubre* processo, i musei e le gallerie espongono delle bizzarrie di presunti artisti, e poi i critici e gli storici inventano delle spiegazioni per giustificare la loro inclusione nell'arte. La teoria di Danto conferisce a questo processo rovinoso lo stampo di un'approvazione filosofica.³¹

Ma è lo stesso Danto ad ammettere questo processo (affatto rovinoso a parer suo, liberale piuttosto) quando afferma che

una volta assodato che tutto può essere arte, non ha senso chiedere se questo o quello sia un'opera d'arte, la risposta sarà sempre sì. Possono non essere opere d'arte, però possono sempre diventarlo. La cosa da chiarire è capire quale sia il motivo per cui esse *devono* essere considerate opere d'arte. Questo significa che la teoria dell'arte è diventata ad un tratto indispensabile, come mai prima.³²

Per quanto mi riguarda si tratta di inventare una critica d'arte adeguata per ciascun oggetto, sia esso oppure no un'opera d'arte, benché, se tale oggetto non è arte – e se, per esempio, non è a proposito di alcunché – la critica risulterà vuota.³³

Torna dunque il circolo vizioso: se le opere dipendono dalle teorie di riferimento è legittimo domandarsi quali siano le condizioni di possibilità dell'identificazione di tali teorie. Se infatti è possibile identificarle indipendentemente dalle opere, deve esserci un modo in cui le opere stesse stanno al di fuori della teoria, ma questo contraddice la premessa della dipendenza.

6. Riflessioni conclusive

Tornando agli *hard cases* con cui si è introdotta questa breve riflessione: le opere di Simonse, De Molina, Delvoye e di tutti gli altri *devono* necessariamente camminare insieme ad un testo critico che al tempo stesso ne spieghi il senso e ne giustifichi l'esistenza attraverso un'interpretazione. E anche se questa esigenza venisse soddisfatta non è detto che basti ciò a persuadere sull'artisticità di un cane impagliato, di tassidermie ibride e di esperimenti sugli effetti di una convivenza forzata tra animali per natura appartenenti

³¹ T. Avital, *op. cit.*, p. 251.

³² A. Danto, *La trasfigurazione* cit., p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 139.

a mondi diversi. Il potere trasfigurativo dell'interpretazione non è affatto assoluto.

Si è visto che il ruolo che Danto assegna alla critica è cruciale: ad essa spetta il compito di *discernere* un'opera artistica. Se quindi l'interpretazione risultasse errata essa fallirebbe nel tentativo di discernere tra arte e non arte. Se la critica sbagliasse essa potrebbe rimanere 'vuota', per usare l'espressione di Danto. Il sistema finisce quindi per essere viziosamente circolare: secondo le istruzioni di Danto si dovrebbe infatti essere in grado di individuare ciò che è arte sulla base della critica (ovvero dell'interpretazione) che però risulta adeguata solo una volta chiarito cos'è che si può definire artistico.

Insomma, la mancanza di veri e propri criteri di riconoscimento dipendenti dalla definizione di arte è problematica e in definitiva l'interrogativo 'è arte?' sembra pragmaticamente soppiantato da quest'altro: 'perché è arte?'. Naturalmente è possibile costruire spiegazioni perfettamente plausibili, ma del tutto non persuasive agli occhi, ad esempio, degli scettici nei confronti di certe forme di arte contemporanea. Insomma, molta (forse troppa) arte contemporanea rischia di risultare 'vuota' anche se il migliore dei critici formulasse una teoria inscritta in un quadro teorico più o meno chiaro, che tenesse conto del contesto storico-culturale di riferimento e delle intenzioni dell'artista. Bisognerebbe forse rassegnarsi all'idea che alcune opere semplicemente non funzionano e pertanto, non riuscendo ad assolvere il compito per cui sono state create (veicolare un determinato significato, emozionare, far riflettere, provocare piacere), debbano in qualche modo rinunciare all'aura dell'artisticità? Ma su questa china si rischierebbe di scivolare verso una teoria dell'arte soggettiva: chi decide quali opere possono rientrare nella categoria dell'arte 'riuscita'? E quali sono i criteri di tale categoria? È forse possibile che l'occhio dell'osservatore contemporaneo non sia ancora sufficientemente attrezzato per cogliere le arguzie e le componenti ironiche di talune opere contemporanee? *Alla prova della storia* le nostre considerazioni potrebbero risultare false; alla fine, l'agnizione di qualcosa come arte si sposta sempre nel futuro, assumendo come fulcro della teoria una consuetudine in fondo tipica del mondo dell'arte: toccherà alla mano invisibile della storia l'ardua sentenza di confermare lo statuto artistico di un dato artefatto.