

LUISA GIACOBBE

Intenzionalità e interpretazione:

la teoria di Arthur C. Danto e la (s)materializzazione dell'opera d'arte

La bottega sembrava piena di ogni sorta di cose curiose...
ma la faccenda più stramba era che,
ogniquale volta concentrava l'attenzione su uno scaffale,
per rendersi ben conto di ciò che conteneva,
ecco che proprio quello scaffale risultava sempre completamente vuoto,
sebbene gli altri intorno apparissero talmente pieni da strabuzzare.
Lewis Carroll, *Al di là dello specchio*

Nel suo famoso e controverso saggio *La trasfigurazione del banale*, Arthur C. Danto affronta la questione della possibile definizione ontologica dell'opera d'arte secondo il metodo della filosofia analitica, domandandosi cioè quali siano le condizioni necessarie e sufficienti affinché un oggetto possa essere identificato come opera d'arte.¹ L'occasione di formulare la domanda ontologica "che cos'è un'opera d'arte?" fu offerta a Danto dalla mostra di Andy Warhol tenutasi nel 1964 alla Stable Gallery di New York. Nel visitare la mostra Danto fu particolarmente attratto dalle *Brillo Boxes* realizzate da Warhol, del tutto simili alle omonime scatole di spugnette abrasive.

Che cosa potesse distinguere un'opera d'arte da un oggetto comune ad essa identico, divenne per Danto una questione urgente che egli affrontò a partire dal noto articolo *The Artworld* (1964)² e sviluppò in tutti i suoi scritti successivi nel quadro di una teoria dell'opera d'arte *essenzialista* ed *esternalista*, fondata, appunto, sull'esperimento mentale delle coppie indiscernibili: essenzialista perché si tratta di definire la natura ontologica dell'opera d'arte, ossia quali oggetti sono permanentemente un'opera d'arte; esternalista perché ciò che differenzia l'opera d'arte dalla sua controparte, il mero oggetto (*real thing*) è individuato da Danto nella dimensione extra-materiale, e dunque extra percettiva dell'oggetto-opera.³ Infatti, ragiona Danto, se un'opera d'arte è identica all'oggetto comune al punto che non è possibile distinguere opera d'arte e *res* sulla base delle proprietà materiali percettibili, ciò che determina la distinzione dovrà essere individuato all'esterno dell'oggetto, in un dominio non accessibile ai sensi, quello del mondo dell'arte, un *universo discorsivo* e teorico in cui l'intenzionalità dell'artista occupa la posizione centrale quale criterio di riferimento per la definizione e la comprensione dell'opera.

Ne *La trasfigurazione del banale* Danto individua le due condizioni sufficienti e necessarie per definire un oggetto opera d'arte: *l'aboutness* e *l'embodiment*. Per essere opera d'arte un oggetto deve essere "a-proposito-di" qualcosa, rimandare a un contenuto, e incarnare in sé il contenuto: "essere un'opera

d'arte comporta I) avere un contenuto II) incarnare il significato".⁴ L'opera, dunque, è un "significato incorporato".⁵

È in relazione alla seconda condizione, l'*embodiment* che prende corpo l'idea di Danto dell'intenzionalità dell'autore e dell'interpretazione quali criteri normativi per l'identificazione e la comprensione dell'opera d'arte. Pertanto è su questi due corollari che il presente contributo intende focalizzare l'attenzione. Lo scopo è quello di ricollocare al centro della riflessione sull'arte la materialità dell'opera, il suo essere innanzitutto *oggetto sensibile*, e ricollocare in posizione periferica, rispetto alla centralità dell'*artwork*, l'*universo discorsivo* dell'*artworld*, al quale Danto ha invece attribuito il ruolo centrale nella definizione dello statuto ontologico dell'opera d'arte.

Questa operazione di riposizionamento del sensibile e del percettibile al centro della riflessione sull'opera d'arte sarà condotta alla luce delle obiezioni mosse da vari studiosi alla teoria di Danto in merito all'intenzionalità dell'artista quale criterio di riferimento per l'identificazione dell'opera d'arte e alle sue ricadute sulla definizione del rapporto opera/interpretazione. Infine, si testerà la tenuta del percettibile nel campo dell'Arte Concettuale dove l'opera d'arte appare destinata alla sua smaterializzazione.

La discernibilità degli indiscernibili

Dopo aver visto le *Brillo Boxes* di Warhol, ricorda Danto: "Arrivai così al concetto di coppie indiscernibili, con un oggetto che era un'opera d'arte e l'altro no, così che potessi interrogarmi su quali basi un elemento di ciascuna coppia doveva essere un'opera d'arte, mentre l'altro solo un oggetto".⁶

Tuttavia, proprio l'esperienza vissuta da Danto ha posto seri interrogativi circa la validità nel definire l'ontologia dell'opera d'arte secondo la tesi esternalista, da lui seguita, per cui "ciò che fa diventare un oggetto un'opera d'arte è esterno all'oggetto stesso".⁷ Infatti, è stato puntualizzato dai critici di Danto che le scatole realizzate da Warhol sono di fatto *visivamente* diverse da quelle in vendita nei supermercati: leggermente più grandi, serigrafate, di compensato e non di cartone. La conseguenza è che Danto ha fondato un'ontologia dell'opera d'arte che esclude la pertinenza del percettibile sulla base del percettibile, ossia sulle differenti proprietà materiali osservabili tra le *Brillo boxes* di Warhol e la loro controparte comune.⁸ Danto stesso ha riconosciuto le differenze tra le scatole esposte in galleria e quelle simili esistenti in commercio, ma, ha precisato, "anche se fosse stato il contrario, dal punto di vista filosofico le cose non sarebbero cambiate, e l'opzione di ritenere che non occorresse nessuna differenza materiale, *quale che fosse*, per distinguere l'opera d'arte dalla cosa reale sarebbe rimasta comunque disponibile".⁹

Gli esempi fenzionali proposti da Danto, come la galleria di quadri rossi tra loro visivamente identici ma titolati diversamente, e l'esempio reale dell'orinatoio di Duchamp, identico a tutti gli orinatoi ma esposto in galleria con il titolo *Fountain*, sono finalizzati a "mettere fuori gioco la percezione".¹⁰ Se esistono opere d'arte che condividono con gli oggetti comuni tutte le proprietà, allora ciò che differenzia un'opera d'arte da una mera cosa è qualcosa di invisibile, che non può essere colto con i sensi: "Vedere qualcosa come arte richiede qualcosa che l'occhio non può cogliere – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte".¹¹ Ma proprio gli esempi proposti da Danto sono stati ritenuti i punti deboli della sua teoria da parte di coloro che si sono impegnati nella difesa del percettibile e della materialità dell'opera.

Diarmuid Costello, sulla scorta di Richard Wollheim, avverte che

bisogna stare attenti a ciò che si conclude da casi eccezionali, dato che quello che è possibile in un caso particolare può essere così proprio *perché* non è possibile in generale. E cioè, in effetti, che l'eccezione funziona come esempio del concetto in questione proprio perché esiste un *background* non eccezionale. Se le opere, generalmente non potessero essere distinte dalle altre cose, il concetto di arte potrebbe collassare, e noi saremmo del tutto incapaci di distinguere l'arte dalla non-arte.¹²

Danto, invece, "non è in grado di trarre conclusioni generali dagli esperimenti mentali che coinvolgono gli indiscernibili senza trattare di casi problematici come se fossero la norma".¹³ Da questa prospettiva gli indiscernibili sono l'eccezione che conferma la regola, che non consente di trarre una normativa generale per definire ontologicamente l'opera d'arte. Quella di Danto appare dunque come una "teoria eccezionalista" il cui difetto, secondo Maurizio Ferraris, "è consistito proprio nell'andare a cercare l'infrazione alla regola, e di incaponirsi a renderne conto, quasi che la norma fosse ovvia, e soprattutto, fosse nota".¹⁴

Riguardo alle coppie indiscernibili, è curioso notare che Danto ha dato grande importanza ad esempi, per sua stessa ammissione, discernibili percettivamente dalla loro controparte comune, come i casi delle *Brillo Boxes* o del celebre *Fountain* di Duchamp: "come tutti sanno, [*Fountain*] non era altro che un orinatoio di quel periodo staccato da tutte le tubature che gli conferiscono la sua nota utilità [...] e girato sulla parte posteriore come una tartaruga immobilizzata [corsivo nostro]".¹⁵ Il riposizionamento che lo stesso Danto evidenzia non soltanto è *percettibile* ma introduce una differenza rispetto a tutti gli altri orinatoi funzionanti – differenza non da poco, dato che i galleristi non potrebbero posizionare a piacimento *Fountain* senza tradire l'opera.

Del resto, ha osservato Costello, la scelta dell'orinatoio da parte di Duchamp

non fu affatto arbitraria in termini formali. I propositi antiestetici di Duchamp dipendono proprio dall'utilizzo della *determinata forma* dell'orinatoio. "L'ironia" spiega Costello "consiste nel fatto che è richiesta una risposta estetica di confine alle proprietà materiali dell'orinatoio per dare a questo lavoro il suo sapore deflazionista e, in una certa misura, le sue qualità estetiche sono 'interne' al significato di *Fountain* come opera d'arte".¹⁶

La messa fuori gioco del percettibile nell'identificazione e nella comprensione dell'opera d'arte è il risultato della scissione tra percezione e conoscenza, per dirla con Joseph Margolis di "una certa *essenziale separazione tra percezione e pensiero*".¹⁷ Tenuto conto che Danto associa l'estetico al percettivo, per cui le differenze estetiche equivalgono a differenze sensoriali,¹⁸ "per rispondere esteticamente [percettivamente]" alle qualità dell'opera, indiscernibile appunto dalla sua controparte comune, bisogna prima sapere che è un'opera d'arte, e dunque la distinzione tra ciò che è arte e ciò che non lo è viene presupposta affinché sia possibile rispondere diversamente a quelle diverse identità.¹⁹

Presupporre che un oggetto sia opera d'arte per poi definirne lo statuto senza il ricorso ai dati percettibili è per molti critici l'errore metodologico di Danto. Secondo Tiziana Andina, il metodo di Danto "assume ciò che andrebbe dimostrato: che i *ready-made* siano opera d'arte".²⁰ Per Michele Di Monte, "tutto il meccanismo dell'esperimento degli indiscernibili presuppone un momento *postulatorio* [...]. Posto che: A) due oggetti X e Y siano percettivamente indistinguibili e *posto che*: B) solo uno dei due sia arte, allora l'opera d'arte non è riconoscibile o definibile in virtù di proprietà estetiche. Ma quali circostanze pongono la seconda condizione?".²¹ In altre parole: se la teoria precede l'opera cosicché le sue qualità percettibili non sono pertinenti, rispetto a quali criteri si fonda la teoria? La questione riguarda l'interpretazione dell'opera e l'intenzionalità dell'artista.

Intenzionalità e interpretazione. L'opera sovrasensibile.

L'opera d'arte per Danto è un "significato incorporato", ossia un'entità costituita dall'addizione "oggetto + teoria".²² La teoria dell'arte, l'*artworld*, trasfigura l'oggetto comune conferendogli lo statuto di opera d'arte. In virtù della trasfigurazione, le proprietà percettibili dell'oggetto-opera rimangono inalterate rispetto alle proprietà dell'oggetto comune, pertanto ciò che definisce l'opera d'arte si situa al di fuori dell'oggetto-opera, ed è riconducibile al *mondo dell'arte*, appunto.

In quanto oggetto "a-proposito-di", l'opera d'arte è una rappresentazione simbolica che rimanda a un significato, come altri oggetti e segni visivi. Infatti, Danto stesso ammette che l'*aboutness* è una condizione "che è facile

riconoscere come rilevante per una classe di cose molto più ampia della classe delle opere d'arte".²³

Allora, per "distinguere le rappresentazioni artistiche dalle altre rappresentazioni" è necessaria l'interpretazione.²⁴ Danto considera "le interpretazioni alla stregua di funzioni che trasformano gli oggetti materiali in opere d'arte. [...] Soltanto in relazione a un'interpretazione un oggetto materiale è un'opera d'arte".²⁵ Si noti che per Danto "l'interpretazione è costituiva [dell'opera], perché un oggetto è *effettivamente* un'opera d'arte soltanto in rapporto a una interpretazione";²⁶ l'interpretazione, dunque, "decide delle possibilità e del senso dell'opera".²⁷ Spiega Danto: "un oggetto *o* è dunque un'opera solo a condizione di un'interpretazione *I*, dove *I* è una specie di funzione che trasfigura *o* in un'opera: $I(o) = \text{opera}$. Quindi, anche se *o* è una costante percettiva, delle variazioni in *I* costituiscono opere diverse".²⁸

Diversamente da quanto sostenuto da Nelson Goodman, per il quale possono darsi più interpretazioni di un solo testo (opera),²⁹ per Danto, dato che l'interpretazione è *costituiva* dell'opera, ci potrà essere una sola interpretazione per una sola opera, il che equivale a dire che "interpretazioni diverse (della stessa entità) producono opere diverse".³⁰ Il rischio a cui si espone Danto è quello della proliferazione delle interpretazioni e delle opere. Se in virtù di un'investitura teorica "qualsiasi cosa può essere un'opera d'arte",³¹ i criteri di definizione sono trasferiti dall'oggetto al "soggetto".³² In ciò risiede il pericolo, che Danto stesso vuole evitare, dell' "universalismo ermeneutico"³³ a cui porterebbe una teoria sbilanciata sul piano soggettivo dell'interpretazione; il pericolo è di abbracciare la "critica della ragion pigra" espressa dalla sentenza di Nietzsche: "Non ci sono fatti, solo interpretazioni".³⁴

Per scongiurare tale deriva, Danto subordina l'interpretazione alla "'è dell'identificazione artistica": "l'interpretazione, nel senso in cui la intendo io" – scrive Danto – "è trasfigurativa. Essa trasforma gli oggetti in opere d'arte e dipende dall' 'è dell'identificazione artistica".³⁵ L' "è" dell'identificazione artistica è affine al "vedere-come" di Wittgenstein,³⁶ e il suo impiego "quando è autoconsapevole, implica una partecipazione al mondo dell'arte, una prontezza ad accettare la falsità letterale".³⁷ Per esempio, nel caso di *Fountain*, "l'identificazione da parte di Duchamp, dell'orinatoio con una fontana [...] è [...] una interpretazione: dire di quell'orinatoio che è una fontana è sicuramente un esempio di ciò che [...] ho definito un' *identificazione artistica*, dove l' 'è' in questione è coerente (ma solo coerente) con la falsità letterale dell'identificazione".³⁸ Pertanto, l' "è" dell'identificazione artistica è ausiliare al processo interpretativo al pari del titolo. "Un titolo" – sostiene Danto – "è una direttiva per l'interpretazione [...]. Come atto finale della pratica artistica, nel caso in cui venga dato dal pittore stesso [corsivo nostro], si presume che il

titolo dia un'indicazione sulle intenzioni dell'artista riguardo al modo in cui strutturare l'opera".³⁹ A tale proposito, si osserva che nel caso di opere intitolate *Senza titolo* o nel caso in cui il titolo verbalizzi esattamente il visibile, per esempio *Quadrato rosso* per un'opera che è un quadrato rosso, ci si trova di fronte a due estremi che complicano l'interpretazione nel senso proposto da Danto: nel primo caso, *Senza titolo*, amplierebbe all'infinito le possibilità interpretative; nel secondo caso, restringerebbe le possibilità interpretative alla tautologia. In entrambi i casi, i titoli non fornirebbero alcuna "direttiva per l'interpretazione", per non parlare del caso di un'opera il cui titolo non si conosce.⁴⁰

In ogni caso, per Danto le "interpretazioni ruotano attorno alle identificazioni artistiche e queste, a loro volta, determinano quali parti e quali proprietà dell'oggetto in questione appartengano all'opera in questione in cui l'interpretazione le trasfigura".⁴¹ Allora, l'interpretazione, in quanto *costituiva* dell'opera precede l'oggetto visibile e decide dello statuto dell'opera d'arte, contrariamente all'interpretazione *esplicativa* in cui l'opera precede l'attività interpretativa.⁴²

L'interpretazione trova il suo criterio di correttezza in riferimento all'intenzionalità dell'artista. È, dunque, all'intenzionalità dell'autore a cui Danto si appella per bloccare la proliferazione delle interpretazioni e scongiurare l'*universalismo ermeneutico*. Per "sapere che cosa governa il concetto di un'interpretazione corretta o scorretta" bisogna far "riferimento a ciò che potrebbe o non potrebbe essere stata l'intenzionalità dell'artista".⁴³

Il riferimento all'intenzionalità autoriale quale criterio d'interpretazione dell'opera è un punto debole della teoria di Danto, poiché si presta alla forte obiezione della "fallacia intenzionale",⁴⁴ come Danto stesso ha riconosciuto.⁴⁵ In particolare, l'obiezione della "fallacia intenzionale" è stata mossa a Danto da Goodman ed Elgin, i quali ritengono insostenibile la

idea che un testo ha un'unica interpretazione corretta determinata dalle intenzioni dell'autore [...]. Quando sono disponibili le informazioni sulle intenzioni dell'autore, esse possono suggerire interpretazioni della sua opera. Ma l'importanza di tali informazioni varia da opera ad opera, perché le opere non sempre realizzano le intenzioni dei loro autori. E anche quando lo fanno, la realizzazione di queste intenzioni non sempre è determinante per l'efficacia e l'identità di un'opera [...]. Che l'intenzione fornisca o meno un'interpretazione, certamente non fornisce l'interpretazione di un testo [di un'opera].⁴⁶

Per Danto la fallacia intenzionale resta una questione da risolvere. In *La destituzione filosofica dell'arte* egli corregge in parte le sue argomentazioni sfumando la nozione di intenzionalità nell'interpretazione:

Penso che non sbaglieremmo poi tanto se supponessimo che la giusta interpretazione dell'oggetto-come-opera-d'arte è quella che coincide, quanto più possibile con l'interpretazione dell'artista. Una interpretazione che coincide quanto più possibile con quella dell'artista ci mette, nei confronti degli artisti in una posizione diversa rispetto a quella in cui ci troviamo quando cerchiamo di scoprire quali possono essere state le loro intenzioni.⁴⁷

Tuttavia, nonostante questo correttivo, l'obiezione di Goodman e Elgin non perde efficacia. Infatti, Danto sostituisce il termine "intenzionalità" con "interpretazione" ma è chiaro che è sempre all'autore che egli fa riferimento per valutare la correttezza dell'interpretazione e, dal momento che l'interpretazione è *costituiva* dell'opera, è alla dimensione autoriale che egli affida l'identità dell'opera. "L'interpretazione corretta", commenta Luca Marchetti, "è quella che l'autore, in quanto punto limite di una teoria interpretativa, *sarebbe disposto a riconoscere* come tale. Da questo punto di vista l'autore è *l'autoritas* che funziona come limite teorico dell'identità dell'opera", insomma, "l'autore è colui al quale viene riconosciuta, dal punto di vista della teoria, l'autorità ultima per decidere quali interpretazioni riconoscere come corrette".⁴⁸

Per bloccare la deriva ermeneutica, Danto ricorre all'"interpretazione di superficie", quella cioè che si "riferisce alle ragioni dell'agente".⁴⁹ Spiega Danto:

comprendere ciò che può aver inteso un autore, in quanto allo stesso tempo agente e autorità, è essenziale per questo ordine di interpretazione che, *proprio per questa ragione*, deve essere distinta dal tipo di interpretazione ermeneutica, o, secondo la mia definizione, *profonda* [...]. Parliamo di interpretazione profonda precisamente perché in essa non c'è quel riferimento all'autorialità che è un tratto distintivo tipico di ciò che potremmo anche chiamare interpretazione di superficie.⁵⁰

Le interpretazioni profonde, a cui è ricondotta l'ermeneutica, sono interpretazioni *esplicative*, che possono essere molteplici e sono differenti dall'interpretazione di superficie, la quale è invece *costitutiva* dell'opera. L'interpretazione di superficie, afferente alla sfera autoriale, richiede la conoscenza della storia della produzione dell'opera e del relativo in cui essa è inscritta. All'interpretazione di superficie appartengono le *informazioni laterali* rispetto all'oggetto-opera percettibile che richiedono la competenza storico-artistica.

Alla luce di queste distinzioni, è chiaro che Danto resta coerente con le posizioni espresse nel suo primo scritto del 1964 finalizzate a mettere "fuori gioco il percettibile" da una possibile definizione ontologica dell'opera d'arte. L'intenzionalità dell'autore e l'interpretazione artistica, intesi da Danto quali criteri atti a stabilire l'identità dell'opera e a bloccare il relativismo delle

interpretazioni, appartengono infatti all'*artworld*, al quale egli assegna valore prioritario rispetto all'*artwork*. L'idea di opera come *significato incorporato* presuppone la proiezione della teoria sull'oggetto, ed è sviluppata sulla base di un metodo esterno che non faccia ricorso ai sensi.

Ora, ciò che risulta problematico è porre come condizione *necessaria* per l'opera d'arte l'incorporazione del significato ed escludere al tempo stesso le proprietà percettive dell'oggetto-opera in quanto *non pertinenti* all'identificazione e alla comprensione dell'opera stessa. È vero, Danto non esclude del tutto l'aspetto materiale e formale dell'opera, intanto perché, rispetto agli indiscernibili, "l'interpretazione consiste nel determinare la relazione tra opera d'arte e la sua controparte materiale",⁵¹ ma, soprattutto, perché "comprendere quale sia il pensiero che l'opera esprime [il *significato implicito*]" comporta che "dobbiamo sforzarci di afferrare il pensiero dell'opera basato sul modo in cui l'opera è organizzata".⁵² Ma, è proprio questo il punto importante: il rapporto di appropriatezza tra forma e contenuto com'è inteso da Danto non ha nulla a che vedere con il concetto di *forma significante*, poiché l'identificazione e il significato dell'opera hanno i loro criteri validanti nell'interpretazione, nella teoria, nell'*artworld*, nella dimensione autoriale.⁵³ Del resto, non potrebbe essere altrimenti per Danto: se l'appropriatezza tra forma e contenuto fosse quella della *forma significante* egli dovrebbe riconoscere la pertinenza del percettibile; riconoscere criterio di validità, in senso normativo, alla materialità, al medium dell'opera quale veicolo dei significati. Ma per Danto, appunto, l'opera d'arte è irriducibile all'oggetto fisico, essa è determinata da una precisa teoria dell'arte che trasfigura la *res* in opera d'arte: "Le opere si caratterizzano quindi come entità teoriche create da una filosofia dell'arte ontologicamente produttiva".⁵⁴ Mediante l'esclusione del percettibile e il ricorso all'*artworld* quale unico referente *pertinente* per l'identificazione e comprensione dell'opera, la filosofia di Danto arriva a "soggettivizzare completamente l'arte e i suoi oggetti".⁵⁵

L'opera d'arte, al contrario, *deve* essere sempre percepibile nella sua consistenza materiale, poiché ne vale della sua stessa esistenza. Se lo statuto ontologico dell'opera dipende dall'*artworld*, al punto che l'opera diventa un'entità teorica mediante l'esclusione del percettibile come condizione *necessaria* della sua identità, l'opera diventa evanescente fino ad annullarsi.

Secondo Margolis,⁵⁶ se la discernibilità percettiva delle proprietà dell'opera non sono pertinenti, ma conta solo la teoria, allora le opere, *di fatto*, non esistono, non sono entità reali: "Sembra che, per Danto, sia soltanto in virtù di un'*attribuzione retorica di certe 'qualità' non-discernibili* che siamo talvolta giustificati a considerare come opere d'arte dei '*semplici oggetti reali*' (oggetti che non sono opere d'arte). *In realtà non esiste nessuna opera d'arte*".⁵⁷ Se

l'ontologia dell'opera d'arte è di natura "ermeneutico-culturale", e non concerne la sua "oggettività fattuale",⁵⁸ allora l'oggetto-opera, così investigato, scompare e rimangono *visibili* solo oggetti comuni. Nel caso delle coppie indiscernibili, rimane *visibile* la controparte *reale* dell'opera ("real thing").

La (s)materializzazione dell'opera d'arte: il caso di Vincenzo Agnetti

L'irriducibilità dell'arte all'oggetto fisico e la definizione della natura dell'opera d'arte come entità teorica suggeriscono l'idea che l'arte sia in sostanza riducibile a una sorta di enunciato relativo allo statuto ontologico dell'arte stessa e alle sue modalità di significazione. L'Arte Concettuale sembra garantire la metodologia più adeguata per simili investigazioni. L'obiettivo principale degli artisti concettuali di "allontanarsi dal visivo e dal fenomenico (o dal 'retinico', per dirla con la famosa espressione di Duchamp) verso l'indessicale",⁵⁹ nonché la riduzione dei mezzi espressivi e la forte tendenza alla smaterializzazione – per cui vale artisticamente la proposizione dell'artista e non è necessaria la realizzazione dell'oggetto-opera –, sono le linee metodologiche rispetto alle quali la filosofia di Danto sembra trovare sostegno. Tanto più che, come è stato osservato, queste linee metodologiche si intrecciano alla questione dell'autorialità: sia essa affermata enfaticamente, sia invece sospesa a vantaggio di procedure collettive, l'autorialità rimane comunque un punto centrale dell'Arte Concettuale, perché coinvolge, per ricaduta, la questione squisitamente ermeneutica dell'ampiezza delle possibilità interpretative e dei rispettivi criteri di legittimazione.⁶⁰

Del resto, la trasposizione della filosofia di Danto sul terreno dell'Arte Concettuale è giustificata alla luce della produzione critica e teorico-artistica degli anni settanta, quando Danto, appunto, elabora la sua filosofia dell'arte a partire da *Artworld* (1964) fino a *La trasfigurazione del banale* (1981).

Nel 1969 esce sulla rivista londinese *Studio International* l'importante scritto di Joseph Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, a cui seguiranno altri scritti pubblicati nel corso degli anni settanta sull'Arte Concettuale⁶¹ e, nel 1972, esce il volume di Lucy Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.⁶² Il tema centrale di entrambi i volumi è la smaterializzazione dell'opera e la sua coincidenza con la proposizione dell'artista.

Contro l'idea della smaterializzazione dell'oggetto quale caratteristica distintiva dell'Arte Concettuale, si era già sollevata, nel 1973, la critica del teorico e artista concettuale Mel Bochner nella sua recensione all'edizione newyorkese del volume della Lippard.⁶³ Bochner fu critico sull'uso ricorrente del termine "smaterializzazione" da parte dell'autrice, tanto più che nel volume della Lippard è riportata una lettera del gruppo Art-Language in cui vi

è un'accurata analisi del termine e del suo uso distorto,⁶⁴ cosa che secondo Bochner avrebbe di per sé dovuto suggerire alla Lippard una certa prudenza nel sostenere la tendenza progressiva dell'arte alla smaterializzazione: "...that some art should be directly material and that other art should produce a material entity only as by-product of the need to record an idea is not at all to say that latter is connected by any process of dematerialization to the former".⁶⁵

Soprattutto è lo scritto di Kosuth a presentare evidenti tangenze con la filosofia dell'arte di Danto. Per Kosuth l'arte non può che essere concettuale, in quanto gli "artisti mettono in questione la natura dell'arte presentando nuove proposizioni sulla natura dell'arte".⁶⁶ Da questo punto di vista, a Duchamp va attribuito "il merito di aver dato all'arte la sua identità", poiché con il *ready-made* l'arte ha mutato la sua natura "dall' 'apparenza' alla 'concezione'".⁶⁷ L'opera d'arte, in sostanza è "una sorta di proposizione presentata nel contesto dell'arte a commento sull'arte".⁶⁸ Come tale, l'opera d'arte "è una presentazione dell'intenzione dell'artista: egli dice, cioè, che quella particolare opera d'arte è arte, implicando così che è una *definizione* dell'arte".⁶⁹ Pertanto, le implicazioni materiali e percettive dell'oggetto-opera non sono pertinenti alla natura dell'arte. Essa è determinata dalla relazione vincolante tra artista e fruitore, dunque da una condizione non-visiva. In sostanza, per Kosuth, come per Danto, la natura dell'arte risiede nell'*artworld*: "Una conoscenza preliminare del concetto di arte e dei concetti di un artista è essenziale per analizzare e comprendere l'arte contemporanea. Tutti gli attributi fisici (qualità) delle opere contemporanee, considerati separatamente e/o specificatamente sono irrilevanti rispetto al concetto di arte".⁷⁰ Addirittura, secondo Kosuth è scorretto parlare di "immaterialità" a proposito dell'Arte Concettuale, perché così "si dà per scontato che gli oggetti sono necessari all'arte", mentre, al contrario, "gli oggetti sono irrilevanti alla condizione dell'arte".⁷¹

Ora, nell'ambito della filosofia analitica è stata proposta una rilettura dello scritto di Kosuth *L'arte dopo la filosofia* alla luce dei suoi scritti successivi, riportando le sue affermazioni più radicali, in merito alla disgiunzione fra l'arte e l'estetica, al contesto artistico americano degli anni sessanta, interpretandole come "rigetto proclamato della critica di orientamento greenberghiano".⁷²

In generale, l'Arte Concettuale è attualmente oggetto di riesame sotto il profilo delle caratteristiche operative in base alle quali è stata definita. In particolare, rispetto al compito dell'Arte Concettuale di "*dare forma* al processo comunicativo e di accertarsi che esso avvenga secondo i piani", è stato rilevato "il paradosso di un tentativo di apertura della comunicazione che si basa sulla sua chiusura, ovvero su una rigida definizione dei suoi

parametri”,⁷³ paradosso che chiama in causa il mondo dell’*artworld* quando ci si chiede chi sia colui che ha l’autorità per definire tali parametri. Si è avvertita dunque la necessità di ampliare i confini entro i quali circoscrivere l’Arte Concettuale oltre i rigidi limiti iniziali segnati dalle definizioni di Sol LeWitt e di Kosuth, per permettere “una feconda rilettura di opere storiche e contemporanee di solito non associate all’arte concettuale”.⁷⁴

Vincenzo Agnetti è una figura singolare nel panorama artistico italiano degli anni sessanta e settanta. Se la sua produzione, per la forte componente teorica, è generalmente ricondotta all’Arte Concettuale, tuttavia si discosta dall’esperienza dell’*Art-Language* come pure dall’ “*art as idea as idea*” di Kosuth, tanto che l’opera di Agnetti “non solo rappresenta una personale sfida alle posizioni autoreferenziali, ma schiude la via a future elaborazioni sul tema concettuale”.⁷⁵

Nella produzione di Agnetti i temi dell’autorialità, del rapporto tra teoria e oggetto, la riflessione linguistico-analitica sui processi comunicativi dell’opera e la risposta interpretativa del fruitore, sono questioni fondamentali che, come tali, suggeriscono alcune riflessioni rispetto all’importanza attribuita da Danto all’autorialità e all’interpretazione nella definizione ontologica dell’arte, a partire dall’idea di opera come *significato incorporato*.

Il primo aspetto fondamentale che si rileva costantemente nell’opera di Agnetti è l’intreccio tra linguaggio verbale e visivo in cui si innesta il problema dell’interpretazione e della comprensione del testo. Nell’ambito della sperimentazione linguistica, l’arte di Agnetti risiede comunque “nello spostamento dal significato al significante”.⁷⁶ Dopo il periodo di impegno critico in *Azimuth*, e dopo la produzione teorica della fase dell’ “arte-no” e i romanzi sperimentali dei primi anni sessanta (tra i più importanti *Obsoleto*),⁷⁷ Agnetti passa nel 1967 alla creazione artistica e il suo lavoro è da subito incentrato sulle modalità di comunicazione in rapporto al medium.⁷⁸

L’interesse prioritario per il *significante* si spiega col fatto che è proprio la traccia segnica sul supporto a problematizzare l’interpretazione e la comprensione dell’opera rispetto all’intenzionalità autoriale. Emblematica, in questo senso, è la *Macchina drogata* del 1968. Si tratta di una calcolatrice Divisumma 14 della Olivetti i cui dieci numeri sono stati sostituiti da Agnetti con altrettante lettere dell’alfabeto. La sostituzione del codice verbale al codice numerico annulla la funzionalità della macchina nel produrre il significato che da essa ci si attende in termini di operazioni matematiche, mentre, al contempo, si rimane percettivamente vincolati a quei segni verbali tra loro sintatticamente slegati. La sostituzione dei codici è all’insegna della permutabilità poiché, nell’opera di Agnetti, i significanti non valgono in funzione del significato ma come “supporto di intonazione”.⁷⁹ L’artista interviene intenzionalmente con la manomissione della calcolatrice e la

sostituzione dei codici, ma l'attivazione della macchina è delegata al fruitore il quale, agendo sui tasti, può verificarne il funzionamento riconvertito.⁸⁰ Al di là dell'impossibilità di attribuire una chiara significazione ai segni visibili, in quest'opera, dice lo stesso Agnetti:

si rivela anche una forma di scetticismo nei confronti della possibilità dell'arte di negare se stessa. Infatti la *Macchina drogata* opera il suo tradimento e diventa a sua volta creatrice; la macchina inibita nelle sue funzioni tecniche viene usata per creare delle nuove opere [...]. La macchina esposta in una mostra produce da sé la propria mostra con l'intervento del pubblico: i suoi *risultati* vengono estratti e appesi al muro come quadri, o meglio come documenti di un'azione artistica.⁸¹

Così, la *Macchina drogata* mette in crisi il rinvio all'autorialità come criterio valutativo dell'interpretazione dell'opera. È la dimensione soggettiva dell'artista produttore di senso a subire un contraccolpo, poiché ciò che la macchina tradisce è proprio la sorveglianza consapevole dell'artista sul processo creativo: è la macchina (l'opera), un *quasi-soggetto*.

Alla *Macchina drogata* sono legate altre opere esemplificative dell'indagine di Agnetti sul negativo, il rovescio delle cose, e sull'assenza intesa sia come annullamento dell'autorialità sia come azzeramento del *significato* tramite la progressiva o totale cancellazione dell'enunciato, fatta salva però la condizione materiale, *percettiva*, dell'oggetto-opera.⁸²

Nel *Libro dimenticato a memoria* del 1969, l'artista ha svuotato materialmente la parte centrale delle pagine riservate al testo; restano i margini bianchi dei fogli, come un passe-partout che incornicia il vuoto.⁸³ La sottrazione del testo è cancellazione del *significante* linguistico, l'occultamento del *significato* e l'occultamento, per non dire la morte in senso barthesiano, dell'autore. Rimane il *volume*, nella sua materialità svuotata, a presentificare l'assenza: "è l'annunciatore che tace per sostituirsi con la sua fisicità all'enunciato".⁸⁴ "Dimenticare a memoria" corrisponde all'introiezione della cultura nel lavoro dell'artista,⁸⁵ ma ciò che fa problema è la restituzione della cultura nella forma *percettibile*. Ciò che quest'opera rende visibile è la *scorporazione* del *significato* mediante la sottrazione di quello spazio, al centro del libro, che è il luogo di iscrizione della cultura.

Da questo punto di vista, il *Libro dimenticato a memoria* rende problematica la presunta separazione tra percezione e cognizione, ovvero la tesi secondo cui i dati percettibili non sono pertinenti ma è la teoria, la conoscenza storico-artistica, che conta ai fini della comprensione e dell'interpretazione sulla base dell'intenzionalità dell'autore. Sottraendo dal libro il luogo di iscrizione della cultura, Agnetti rende *visivamente* problematica la *ricostruzione cognitiva* dell'opera in riferimento all'autorialità. In altre parole, ciò che fa problema nel *Libro dimenticato a memoria* è la precedenza della teoria, del "discorso

sull'arte", ossia della storia, rispetto all'oggetto esperibile. Come ha affermato lo stesso Agnetti, "non è la Storia che fa X, ma è X che fa la Storia".⁸⁶ Se "l'oggetto non è altro che un rammentatore",⁸⁷ che come tale apre al pensiero e alla teoria, ciò non significa che la teoria preceda l'opera, per cui il concetto è proiettato sul percelto; al contrario, proprio perché l'oggetto è un rammentatore, è l'oggetto-opera *percettibile* che precede la teoria e apre all'interpretazione.

L'interpretazione deve trovare nell'oggetto-opera il proprio termine di verifica, anche nei casi in cui l'opera conserva un alto grado di ambiguità, per esempio quando vengono sovvertiti i codici linguistici per impedire il chiaro processo di significazione. Per contro, assumere l'autore come referente per l'interpretazione dell'opera genera un circolo vizioso tra opera e autore la cui deriva è la condizione autoreferenziale. Un problema, questo, che Agnetti non ha mancato di sollevare, specie in opere come *Autolefonata (yes)*, *Autolefonata (no)* (1972) e la serie *Telegrammi*, realizzata a partire dal 1972. Le prime due opere sono una sequenza di cinque fotografie che mostrano l'artista che risponde a se stesso mediante due apparecchi telefonici utilizzati contemporaneamente. L'ultima fotografia della serie mostra le due cornette telefoniche poste una di fronte all'altra senza la presenza dell'artista, per suggerire, appunto, il cortocircuito del dialogo autoreferenziale.

Al problema della comunicazione linguistica si riferisce la serie sui telegrammi. Uno dei primi lavori, *Telegrammi* (1972) è una serie di 14 telegrammi che l'artista ha spedito a se stesso e ha poi raccolto in cartelle di plastica di cui l'ultima contiene anche le ricevute dell'ufficio postale.⁸⁸

L'arte di Vincenzo Agnetti, incentrata sulla dialettica tra oggetto e concetto, tra processo visivo e processo mentale, è esemplificativa di una pratica artistica concettuale che resiste al dissolvimento dell'opera nell'enunciato teorico: "la teoria [nell'arte di Agnetti] è ausilio e integrazione della pratica artistica, ma non la sostituisce", a dimostrazione che "non c'è oggetto senza concetto e viceversa", per cui oggetto e concetto interagiscono "in dissidio e *reciproca verifica*" [corsivo nostro].⁸⁹

Osservazioni conclusive

Ci si chiede, pertanto, fino a che punto sia possibile fondare una teoria dell'arte essenzialista e, soprattutto, evitare l'*universalismo ermeneutico* individuando nell'*artworld* i criteri normativi. Come si è detto, la questione riguarda l'incorporazione dei significati. Se Danto ammette un rapporto di appropriatezza tra forma e contenuto, ciò che in definitiva regola tale rapporto è completamente esterno all'oggetto-opera: è la teoria, il "discorso sull'arte".

L'idea che la natura dell'opera risieda al di là dell'oggetto percepibile deriva dalla *essenziale* separazione tra percezione e pensiero, sostenuta da Danto sulla base della teoria della modularità di Fodor: l'occhio può conoscere solo un'evoluzione, ma non ha una storia; la percezione è impermeabile alla cognizione, al sapere e alle esperienze, mentre è la teoria che è permeabile alla cognizione.⁹⁰ Perciò, sostiene Danto, “nessuna definizione può essere basata su un'ispezione delle opere d'arte”,⁹¹ ma deve essere sempre rinviata a una teoria dell'arte che è storica e sopravviene alla percezione.

Ma, si nota, se il significato è incorporato, qualche aspetto o proprietà del corpo ci deve comunicare qualcosa. Quando percepiamo, percepiamo comunque significati. In questo senso, l'opera d'arte è una *forma significante*, è, come oggetto sociale, l'*iscrizione* di un concetto ma, in quanto *oggetto*, non potrà mai essere ridotta a un'entità teorica. Esiste sempre uno scarto tra la sua presenza materiale e il concetto a cui rimanda, uno scarto che apre alla pluralità delle interpretazioni. La pluralità però non è relativismo: se non tutto può essere detto, ciò che frena la deriva ermeneutica è proprio l'oggetto, la materialità dell'opera, perché l'opera come oggetto visibile è sempre, in *ultima istanza*, l'unico elemento di verifica.

Al contrario, nella teoria di Danto, il ricorso all'intenzionalità e all'interpretazione – per cui non è la teoria a derivare dall'opera ma è l'opera a derivare dalla teoria –, l'elemento di verifica appare sfuggente.⁹² Nonostante l'opposizione di Danto all'*universalismo ermeneutico*, la svalutazione del percettibile ha per risultato l'esclusione dell'oggetto-opera come elemento normativo, come *fatto*, e l'opera si riduce a un succedaneo della teoria, l'esemplificazione di un atto di enunciazione. Ma se il percettibile non è una condizione pertinente dell'opera, non si comprende la necessità di tradurre il concetto in una forma percettibile. Il percettibile, invece, è pertinente alla determinazione e alla comprensione dell'opera d'arte: i *ready-made* di Duchamp, proprio perché sono oggetti comuni *elevati* allo statuto di opere d'arte, *eccezionali* rispetto alle opere d'arte rappresentative tradizionali, *mostrano* in maniera estremamente radicale, mediante una virata concettuale in direzione dell'atto selettivo dell'artista, la natura, appunto, *oggettuale* dell'opera d'arte. Lo stesso Duchamp aveva messo in guardia dal desumere il significato dell'opera dall'intenzione dell'artista.⁹³ Danto, invece, elabora una teoria essenzialista dell'arte, ossia pretesa sempre valida, sulla base esclusiva degli indiscernibili. Nel quadro di una teoria dell'arte *post-storica* e *post-narrativa*, egli attribuisce piena sovranità all'artista: l'artista, in quanto *auctoritas* è dunque, come il sovrano, “colui che decide dello [/nello] stato di eccezione”,⁹⁴ laddove lo stato di eccezione, assunto come *paradigma*, prevede “l'opposizione tra norma e decisione [...]. Lo stato di eccezione separa, cioè, la norma dalla sua applicazione, per rendere quest'ultima possibile”.⁹⁵ Lo stato di

eccezione risulta essere lo stato dell'arte nel quadro teorico di Danto, soprattutto in considerazione dell'incorporazione quale condizione necessaria all'ontologia dell'opera.

Secondo il concetto di *significato incorporato* ciò che definisce lo statuto dell'opera e, in sostanza, il suo significato, è il "pensiero" fuori dalla materialità dell'oggetto-opera. Il pensiero, però, è incorporato nell'opera stessa mediante un atto attributivo, una interpretazione che è una decisione e ha il potere di trasfigurare l'oggetto comune in opera d'arte: "essere-fuori e, tuttavia, appartenere: questa è la struttura topologica dello stato di eccezione" dice Agamben.⁹⁶

La non pertinenza del percettibile per la definizione ontologica dell'opera d'arte è formulata da Danto contro l'estetica formalista, in particolare contro il formalismo di Clement Greenberg. Tuttavia, al di là della divergenza tra Danto e Greenberg circa i criteri di definizione dell'opera, la loro metodologia di indagine storico-artistica risulta molto simile.

Entrambi concepiscono la storia dell'arte come un processo lineare e progressivo a partire da un evento particolare assunto come paradigma dello sviluppo teleologico dell'arte. Per Danto il momento rivelatore a sostegno della sua teoria degli indiscernibili è rappresentato dalle *Brillo Boxes*. Greenberg, dal canto suo, "attribuisce a un primo avvenimento, ch'egli fa risalire a Manet, la rivelazione dell'importanza del mezzo per la definizione della pittura, avvenimento sulla base del quale egli può raccontare la storia della pittura e il lento compiersi della sua realizzazione in quanto tale".⁹⁷

Da questo punto di vista, Jean-Pierre Cometti imputa a Danto e Greenberg l'errore metodologico di assolutizzare un dato parziale per farne il paradigma fondante di una teoria che si pretende estensivamente valida. Lo storicismo di Danto e Greenberg si delinea, sostiene Cometti, come "*storicizzazione del presente*", "ossia questa strana abitudine, che abbiamo assunto da molto tempo di vedere il presente con gli occhi del futuro, esattamente come se si potesse già da subito misurarne il tenore e il peso come *passato*".⁹⁸ La storicizzazione del presente, nota Cometti, contribuisce a "favorire una forma di immobilismo corrispondente alla 'post-modernità'".⁹⁹

In effetti, la teoria di Danto della *fine dell'arte* basata sul paradigma dell'indiscernibilità, sembra sostanzialmente sintetizzata in una scritta apparsa in questi giorni sui muri di Milano: "non esiste più il futuro di una volta". L'ironia della frase sta proprio nel suo paradosso, in quanto la storia è sempre visione e valutazione retrospettiva, dal presente (con gli occhi del presente) al passato, e non dal presente al futuro come già passato. Il paradosso ironico della frase rispecchia la paradossale "*storicizzazione del presente*" rilevata da Cometti nella teoria di Danto e Greenberg: "la confusione fra proiezione retrospettiva e attribuzioni anticipatorie".¹⁰⁰ Secondo Cometti, "non siamo

assolutamente in grado di giudicare in anticipo [...] è solo perché si ignora la dimensione sperimentale, costruttiva, contingente e aperta delle pratiche artistiche che ci si avventura a credere il contrario”.¹⁰¹

Per quanto concerne la teoria visiva, se Danto postula l'essenza dell'arte nell'ambito sovrasensibile dell'intenzionalità e dell'interpretazione in opposizione alla lettura formalista di Greenberg, ciò non significa che si debba necessariamente escludere un approccio formalista alla lettura dell'opera d'arte. Il *formalismo* ha assunto un'accezione negativa derivata dall'uso volgare del termine e considerato come il rifiuto di comprendere una forma nel suo contesto, come se *specificità* equivalesse a *tautologia*. Bisogna però precisare che non vi è un formalismo in senso così riduttivo. Vi sono stati, invero, vari momenti di formulazione del *metodo formale*. Dal “riconoscimento della forma nella sua materialità”, per cui l'attenzione è diretta alla fattura (*faktura*) della forma nelle sue particolarità specifiche, nella sua unità singolare, si è passati al “riconoscimento della forma nella sua organicità”, ossia all'idea che la forma è al contempo processo e risultato, prestando attenzione alla forma nei suoi aspetti funzionali e relazionali, e da qui si è passati al “riconoscimento della forma nella sua contestualità” per enunciare il carattere storico del lavoro formale.¹⁰²

Il *metodo formale* impiegato nell'interrogazione teorica sul lavoro delle forme ha messo in dubbio il soggetto nel senso che ha spostato la questione dell'ideale e dell'intenzione artistica.¹⁰³ Non è stato escluso il contesto, piuttosto è stata accordata la priorità al testo oggettivamente verificabile nella sua struttura formale.

In conclusione, ciò che si intende sostenere è la priorità dell'oggetto visibile rispetto all'interpretazione, in quanto l'interpretazione segue il momento della percezione. L'oggetto-opera visibile è un *fatto* rispetto al quale si danno più interpretazioni relative la cui validità può e deve trovare il suo riferimento di verifica nell'opera stessa.

Porre al centro della riflessione sull'arte il “*paradigma dell'oggetto*”¹⁰⁴ significa considerare la *materialità*, l'*immanenza*,¹⁰⁵ la condizione *necessaria* dell'opera d'arte. Le *informazioni laterali*, ossia le informazioni sull'autore e in generale quelle relative alle circostanze di produzione dell'opera, ovviamente non sono da escludere dalla metodologia dell'indagine storico-artistica, ma esse rimangono dati parziali che devono trovare *comunque* riscontro nell'opera. Per usare le parole di Michele Di Monte, “le conoscenze storiche [...] sulle quali Danto insiste a più riprese [...] restano pur sempre *informazioni*; perché siano illuminanti [...] e servano a farmi scoprire qualcosa di nuovo dell'opera, devo necessariamente rifonderle nell'*esperienza diretta dell'opera*”.¹⁰⁶

Proprio la condizione di “incorporazione”, rinviata nella teoria di Danto alla dimensione sovrasensibile, richiede che si faccia esperienza dei concetti nei

percetti, perché è attraverso il medium, l'oggetto-opera, in quanto iscrizione e "documento", che i concetti *agiscono* come *significato*.¹⁰⁷ Considerare l'oggetto-opera l'elemento fattuale di verifica *delle* interpretazioni, trova coerenza nel ritenere le opere d'arte, come propone Fabrizio Desideri, "[o]ggetti *immanentemente* critici", "quasi-soggetti".¹⁰⁸ L'opera d'arte, dice anche Maurizio Ferraris, "sembra volerci dire qualcosa, e sembra che sia proprio lei (e non l'autore) a volercelo dire [...]. In altri termini l'opera, che è oggetto, si presenta come un quasi-soggetto".¹⁰⁹ Se le opere "sono oggetti che fingono di essere soggetti",¹¹⁰ non sono l'intenzionalità dell'autore e il mondo dell'arte a conferire validità all'interpretazione quale elemento costitutivo dell'opera. L'interpretazione non precede l'opera conferendole statuto ontologico, ma è sollecitata come una delle possibili risposte al percettibile, le quali hanno senso in rapporto all'opera-oggetto di cui si fa esperienza sensibile.

- ¹ Arthur C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (Roma: Laterza, 2010).
- ² Arthur C. Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy* 61, n. 19 (1964). Trad. "Il mondo dell'arte", *Studi di estetica* 31, n. 27 (2007): 65-86.
- ³ Luca Marchetti, *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto* (Milano: Edizioni Albo Versorio, 2009), 43, 45.
- ⁴ Arthur C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (Milano: Bruno Mondadori, 2008), 204.
- ⁵ Ibid., XI.
- ⁶ Arthur C. Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box* (Milano: Postmedia, 2008), 19.
- ⁷ Ibid., 20.
- ⁸ Cfr. Bertrand Rougé, "Per un'estetica ironica. Danto e le 'Brillo Boxes' o la fine dell'arte in trompe-l'oeil", *Ipsa facto*, maggio-agosto 2000, 17-38.
- ⁹ Danto, *La trasfigurazione del banale*, XXV.
- ¹⁰ Lucia Pizzo Russo, "La stupidità dei sensi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 105.
- ¹¹ Danto, "Il mondo dell'arte", 79.
- ¹² Diarmuid Costello, "Cosa mai è successo all' 'incorporazione'? L'eclisse della materialità nell'ontologia dell'arte di Danto", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 119.
- ¹³ Ibid.; cfr. Richard Wollheim, "Danto's Gallery of Indiscernibles", in *Danto and His Critics*, a cura di Mark Rollis (Oxford: Blackwell, 1993), 28-38.
- ¹⁴ Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica* (Milano: Bompiani, 2007), 10.
- ¹⁵ Arthur C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte* (Palermo: Aesthetica Edizioni, 2008), 67.
- ¹⁶ Costello, "Cosa è mai successo all' 'incorporazione'?", 126.
- ¹⁷ Joseph Margolis, "Danto sulla filosofia dell'arte di Danto", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 298.
- ¹⁸ Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 32.
- ¹⁹ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 114.
- ²⁰ Tiziana Andina, "No appreciation without interpretation", *Rivista di estetica* 47, n. 38 (2008): 32.
- ²¹ Michele Di Monte, "Il capolavoro sovrasensibile di Arthur Danto. Indiscernibilità, estetica e fede nella storia (dell'arte)", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 152. Cfr. Dirk Koppelberg, "Arthur Danto, Andy Warhol e la natura dell'arte", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 252.
- ²² Cfr. Pietro Kobau, "Come può Danto parlare di arte?", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 226.
- ²³ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 64.
- ²⁴ Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 63.
- ²⁵ Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, 73.
- ²⁶ Ibid., 77-78.
- ²⁷ Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 65.
- ²⁸ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 151.
- ²⁹ Si veda Nelson Goodman e Catherine Z. Elgin, "Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?", *Studi di estetica* 31, n. 27 (2007): 92-101.
- ³⁰ Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 66. Cfr. Costello, "Cosa mai è successo all' 'incorporazione'?", 116.
- ³¹ Danto, *L'abuso della bellezza*, 40.
- ³² Cfr. Carola Barbero, "Arte in scatola", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 38.
- ³³ Si veda: Maurizio Ferraris, *L'ermeneutica* (Roma: Laterza, 1998), 20-28.
- ³⁴ Maurizio Ferraris, "Mondo dell'arte e mondo delle opere", *Rivista di estetica* 47, n. 35 (2007): 173.
- ³⁵ Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, 78. Cfr. Fabrizio Desideri, "Ontologie statiche e dinamiche", *Paradigmi* 28, n. 2 (2010): 37.
- ³⁶ Danto, "Il mondo dell'arte", 65-68; Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 69, 89-93.
- ³⁷ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 152.
- ³⁸ Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, 75. Sull'esempio "Fountain/orinatoio": Tiziana Andina, *Arthur Danto: un filosofo pop* (Roma: Carrocci Editore, 2010), 93.
- ³⁹ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 144-145.
- ⁴⁰ Egli stesso riconosce queste difficoltà interpretative in: *ibid.*, 144.
- ⁴¹ Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, 75.
- ⁴² Cfr. Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 70.
- ⁴³ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 157.
- ⁴⁴ Sul concetto di Monroe Beardsley e William

- Wimsatt si veda: Gérard Genette, *L'opera d'arte. La relazione estetica* (Bologna: CLUEB, 2001), 163-166.
- ⁴⁵ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 157.
- ⁴⁶ Goodman ed Elgin, "Interpretazione e identità", 93.
- ⁴⁷ Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, 77.
- ⁴⁸ Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 77-78.
- ⁴⁹ Ibid., 88.
- ⁵⁰ Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, 83-84.
- ⁵¹ Danto, *La trasfigurazione del banale*, 137.
- ⁵² Danto, *L'abuso della bellezza*, 158. Cfr. Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 132.
- ⁵³ Cfr. Luca Marchetti, "Arte e realtà in Danto e Adorno", *Paradigmi* 28, n. 2 (2010): 46-47.
- ⁵⁴ Barbero, "Arte in scatola", 37.
- ⁵⁵ Ibid., 41.
- ⁵⁶ Joseph Margolis, "Addio a Danto e Goodman", *Studi di estetica* 31, n. 27 (2007): 107. Cfr. Pietro Kobau, "Come può Danto parlare di arte?", 232-3; id., "Indiscernibili, identici: è lo stesso", *Rivista di estetica* 48, n. 38 (2008): 58-59.
- ⁵⁷ Joseph Margolis, "Addio a Danto e Goodman", 127.
- ⁵⁸ I termini sono di: Giovanni Matteucci, "Ciò che Testadura non sa", *Rivista di estetica* 48, n. 38 (2008): 72.
- ⁵⁹ Jörg Heiser, "Le mie parole, e tu?. L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo", in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio e Anna Mattiolo (Milano: Electa, 2010), 128-129.
- ⁶⁰ Ibid., 130.
- ⁶¹ Joseph Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale* (Milano: Costa & Nolan, 2009).
- ⁶² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1972).
- ⁶³ Mel Bochner, "'Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972'", Lucy Lippard. New York, Praeger, Artforum, giugno 1973, 74-75.
- ⁶⁴ Il collettivo Art-Language aveva già risposto con una lettera, in tal merito, ad uno dei primi articoli sulla dematerializzazione scritti dalla Lippard nel 1968. La lettera è riportata in: Art-Language, "Concerning the article 'The Dematerialization of Art'", in Lippard, *Six years. The Dematerialization of Art*, 43-44.
- ⁶⁵ Bochner, "Six years: The Dematerialization of Art", 75.
- ⁶⁶ Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, 28.
- ⁶⁷ Ibid., 27.
- ⁶⁸ Ibid., 29.
- ⁶⁹ Ibid., 30.
- ⁷⁰ Ibid., 34.
- ⁷¹ Ibid., 38.
- ⁷² Jacques Morizot, "Fra artistico ed estetico: una definizione introvabile?", *Studi di estetica* 31, n. 28 (2007): 341.
- ⁷³ Heiser, *Le mie parole, e tu?*, 131
- ⁷⁴ Ibid.
- ⁷⁵ Jane Bell, "Il perché delle cose e dei gesti", in Vincenzo Agnetti. A cura di Achille Bonito Oliva e Giorgio Verzotti (Rovereto: MART, 2008). Cat. (Milano: Skira, 2008), 171.
- ⁷⁶ Achille Bonito Oliva, "Agnetti è il Marte dei malcontenti (Dio dell'arte e della guerra)", in ibid., 20.
- ⁷⁷ Circa la produzione teorica di Agnetti si rimanda a: Chiara Bertola, "Gli scritti teorici di Vincenzo Agnetti '...mai portatore di speranza fu così solo'", in Bonito Oliva e Verzotti, *Vincenzo Agnetti*, 47-51. Vincenzo Agnetti, *Obsoleto* (Milano: Vanni Scheiwiller, 1967). Sull'importanza di *Obsoleto* per la produzione artistica successiva di Agnetti: Germana Agnetti, "Biografia", in Vincenzo Agnetti. A cura di Bruno Corà (Livorno: Galleria Peccolo, 1997). Cat. (Livorno: Edizioni Roberto Peccolo, 1997), p. n. n.
- ⁷⁸ Alberto Mugnaini, "Vincenzo Agnetti. Arteno", *Flash Art*, dicembre 2007-gennaio 2008, 73-75.
- ⁷⁹ Cfr. Agnetti, "Biografia", p. n. n.; Giorgio Verzotti, "Vincenzo Agnetti", in Bonito Oliva e Verzotti, *Vincenzo Agnetti*, 28; Pierre Restany, "Le musiche del linguaggio", *Domus*, novembre 1981, 59.
- ⁸⁰ Verzotti, "Vincenzo Agnetti", 28.
- ⁸¹ Vincenzo Agnetti, [dichiarazione dell'artista], cit. in G. Agnetti, "Biografia", p. n. n.

- ⁸² Cfr. Giorgio Verzotti, "In pura perdita. Strategie di opposizione all'opera-oggetto", in Guercio e Mattiolo, *Il confine evanescente*, 395.
- ⁸³ Cfr. Tommaso Trini, "Pausa alla lettura", in Vincenzo Agnetti, *Tesi* (Milano: Gianpaolo Prearo editore, 1972), p. n. n.
- ⁸⁴ Vincenzo Agnetti, [dichiarazione dell'artista], cit. in Bruno Corà, "Vincenzo Agnetti - Amleto senza scelta," in id., *Vincenzo Agnetti*, p. n. n.
- ⁸⁵ Verzotti, "Vincenzo Agnetti", 29.
- ⁸⁶ Vincenzo Agnetti, [dichiarazione dell'artista], cit. in Filiberto Menna, "L'arte dimenticata a memoria", in *Vincenzo Agnetti* (Roma: Cannaviello Studio d'Arte, 1975). Cat. (Roma: Cannaviello Studio d'Arte, 1975), p. n. n.
- ⁸⁷ Ibid.; Verzotti, "Vincenzo Agnetti", 27.
- ⁸⁸ Cfr.: Andreas Vowinckel, "Vincenzo Agnetti e Joseph Beuys", in Bonito Oliva e Verzotti, *Vincenzo Agnetti*, 181; Angela Vettese, "Vincenzo Agnetti. Un artista che recupera l'opera per indagarne le ragioni della crisi, attaccando le certezze della tecnologia", in ibid., 186.
- ⁸⁹ Trini, "Pausa alla lettura", p. n. n.
- ⁹⁰ Marchetti, *Oggetti semi-opachi*, 36-37.
- ⁹¹ Danto, *La trasfigurazione del banale*, XXV.
- ⁹² Cfr. Ferraris, *La fidanzata automatica*, 40.
- ⁹³ Si veda Pizzo Russo, "La stupidità dei sensi", 123.
- ⁹⁴ La definizione proviene da: Carl Schmitt, *Politische Theologie* (Monaco di Baviera, 1922), cit. in Giorgio Agamben, *Stato di eccezione* (Torino: Bollati Boringhieri editore, 2010), 9.
- ⁹⁵ Agamben, *Stato di eccezione*, 49.
- ⁹⁶ Ibid., 48.
- ⁹⁷ Jean-Pierre Cometti, "Misera dello storicismo", *Studi di estetica* 31, n. 28 (2007): 413.
- ⁹⁸ Ibid.
- ⁹⁹ Ibid.
- ¹⁰⁰ Fernando Bollino, "Il nome dell'arte", *Studi di estetica* 31, n. 27 (2007): 62. Cfr. Cometti, "Misera dello storicismo", 415-424.
- ¹⁰¹ Cometti, "Misera dello storicismo", 424.
- ¹⁰² Georges Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (Roma: Fazi Editore, 2008), 150-153.
- ¹⁰³ Ibid., 150, 152.
- ¹⁰⁴ Cfr. Ferraris, *La fidanzata automatica*, 39-40.
- ¹⁰⁵ Sulla condizione di immanenza dell'opera d'arte si rimanda a: Gérard Genette, *L'opera d'arte. Immanenza e Trascendenza* (Bologna: CLUEB, 1999).
- ¹⁰⁶ Di Monte, "Il capolavoro sovrasensibile di Arthur Danto", 163.
- ¹⁰⁷ Cfr. Matteucci, "Ciò che Testadura non sa", 80. Sull'opera come iscrizione e documento si veda Ferraris, *La fidanzata automatica*, 99-100, 120-122.
- ¹⁰⁸ Desideri, "Ontologie statiche e dinamiche", 37.
- ¹⁰⁹ Ferraris, *La fidanzata automatica*, 58.
- ¹¹⁰ Ibid., 59.