

INTERVISTE

SE IL TEMPO FOSSE UN GAMBERO.

UN VIAGGIO (NEL TEMPO) DA NEW YORK AD ATENE

di Tiziana Andina

Se Arthur C. Danto potesse scegliersi un interlocutore con cui discorrere della sua filosofia dell'arte probabilmente si rivolgerebbe a Platone: la teoria rappresentazionale di Danto nasce, infatti, proprio per suggerire una alternativa teorica forte alla Teoria Imitativa che, nel corso del Novecento, ha mostrato per intero le sue insufficienze¹.

E allora cosa accadrebbe se Danto e Platone s'incontrassero e avessero modo di scambiarsi qualche idea? Probabilmente, più o meno, questo...

¹ Per una discussione generale impianto complessivo della filosofia dantiana cfr. Andina 2010.

“Atene, 427-347 a.C.”. È da qualche tempo che Platone non ama più viaggiare, preferisce starsene tranquillo, ad Atene, a riflettere sulle sue teorie e a cercare di immaginarsi nuovi esempi per elaborare la prova inconfutabile dell’esistenza del mondo delle idee. Insomma, ha deciso di risparmiare le energie tanto che, ultimamente, declina tutti gli inviti a tenere conferenze nei circoli alla moda del Peloponneso: parla poco, ma pensa e scrive molto.

Gli altri, invece, viaggiano tantissimo avanti e indietro nel tempo. Scorrizzare attraverso il tempo utilizzando una strana macchina era diventato il passatempo più praticato. All’inizio viaggiare era davvero costoso, ma con il passar del tempo il libero mercato aveva reso questi viaggi accessibili a tutte le tasche. E, allora, su e giù avanti e indietro attraverso secoli e galassie. Per il Maestro, che si poteva permettere tutto quello che voleva, non era mai stata una questione di denaro; lui non aveva mai viaggiato per principio, “perché – pensava – ciascuno doveva rimanere nella propria dimensione temporale, senza farsi tentare ad andare di qua e di là, per veder cose che forse non comprenderebbe”. Ora però l’abbattimento dei costi e il miglioramento della tecnologia aveva fatto di questi viaggi un affare davvero di massa. Sicché, accadeva di frequente che guardando da una delle finestre della sua piccola casa Platone vedesse passare ragazze in minigonna, ragazzini che parlavano in una bizzarra scatola colorata o che camminavano a ritmo di musica con strani “così” nelle orecchie senza che lui, Platone, sentisse il benché minimo suono.

Il Maestro si era abituato a tutto questo andirivieni e, dal canto suo, non si stupiva di nulla, né dava retta alle insistenze degli allievi che gli chiedevano di provare a salire su quella macchina perché “magari, nel futuro, sarebbe venuto a conoscenza di cose che erano state già spiegate e sulle quali lui, ancora, non cessava di arrovellarsi o forse – chi poteva saperlo – avrebbe addirittura scoperto che la sua filosofia conteneva degli errori. Sarebbe stato un

duro colpo, certo, ma lo avrebbe sopportato, visto che aveva speso tutta la sua vita alla ricerca della verità”.

Eppure non c’era argomento che i suoi non avessero tentato e che avesse convinto Platone; a tal punto che alcuni pensavano che il Maestro avesse paura di ciò che avrebbe potuto trovare nel futuro².

Tuttavia, un giorno un viaggiatore a ritroso nel tempo, giunto da molto lontano, aveva narrato a Platone una strana storia. Arturo, questo il nome del viaggiatore che era andato sin lì proprio per conoscerlo, gli aveva raccontato che in una terra di cui Platone nemmeno conosceva l’esistenza e che si trovava moltissime fermate più in là di “Atene, 427-347 a.C.” – la fermata della macchina del tempo in cui si potevano incontrare Platone e il suo mondo – gli artisti avevano cominciato a fare strane cose. Insomma, che il Maestro lo avesse creduto oppure no, se fosse sceso a “New York 1964” avrebbe potuto vedere con i suoi occhi la rivoluzione: avrebbe trovato le scatole di detersivo e gli orinatoi nei musei, e non perché qualcuno se li fosse dimenticati lì. Niente affatto. Erano nei musei perché ce li avevano messi gli artisti.

Platone, in effetti, ci mise un po’ a capire di che cosa stesse parlando Arturo: a comprendere, intanto, che cosa fossero gli orinatoi e i musei. E nemmeno con le scatole di detersivo se la cavava troppo bene; però intuiva che qualcosa di davvero insolito doveva essere successo se quel tipo dall’aspetto simpatico si era preso il disturbo di andarlo a cercare sin lì, solo per raccontargli quello che si poteva vedere a “New York 1964” e che si sarebbe visto ancora di lì a molte fermate. Sicché lo lasciò parlare un poco e poi lo interruppe con l’aria di chi ne ha viste molte, ma che ha sempre la curiosità di voler capire.

² Per una introduzione agevole e brillante delle questioni filosofiche legate ai viaggi nel tempo cfr. Torrenco 2011.

— [P] Caro Arturo, mi permetti vero di usare il ‘tu’? Devi andare più adagio se vuoi che ti segua. Non comprendo quasi nulla di quello che dici, né cosa centri tutto questo con le mie idee sull’arte. Mi vuoi spiegare meglio? Immagino che il tutto abbia a che vedere con il disturbo che ti sei preso a fare un viaggio tanto lungo.

— [A] Certo, Maestro, scusi tanto. È che sono stato trascinato dall’entusiasmo di averla trovata e di poterle raccontare cosa è successo poi; cosa è successo molto tempo dopo che lei ha scritto lo *Ione*, il *Simposio* e *La Repubblica* e ancora il *Sofista*, il *Fedro* e le *Leggi*.

— [P] Li conosci tutti? Mi fa piacere che i miei scritti siano arrivati sino da te; io rimango qui, ma loro evidentemente viaggiano più di me.

— [A] Altro che se viaggiano. Sono stati il riferimento principale degli uomini di lettere per secoli e hanno avuto conseguenze che lei nemmeno s’immagina. Grandiose, davvero. Io ho sempre pensato che valesse la pena affrontare il lungo viaggio per incontrarla, non solo per significarle tutta la mia stima – che incanto seguire le articolazioni della sua metafisica – ma anche per dirle, caro Maestro, che sopra un punto si è sbagliato. La mia speranza è che, sapendolo, un amante della verità quale lei è, anziché avvilitarsi trovi la strada per correggere *quel punto*.

— [P] Quale punto, di grazia, dimmelo; anzi mostrami dove e perché ho sbagliato e mi correggerò volentieri, se potrò.

— [A] Certo Maestro, ho viaggiato sin qui proprio per questo. Mi permetta di spiegarle. Prima, però, vorrei illustrarle il nocciolo teorico di *quel punto*, di modo che lei mi possa dire se ne ho davvero inteso il significato.

— [P] Vai pure avanti, ti ascolto.

— [A] D'accordo. Intanto volevo dirle, per quanto valga questo mio giudizio, che ho sempre ritenuto che, metodologicamente, il suo modo di intendere la filosofia sia il più corretto³: lei non ha avuto paura di lavorare a una metafisica e, inoltre, le sue riflessioni sulla filosofia dell'arte discendono perfettamente dalla sua metafisica generale. Credo davvero che questo sia l'unica maniera di procedere. Ad ogni modo, e senza por tempo in mezzo, veniamo al nostro esame e, per farlo, inizierei dal *Sofista*. In quelle pagine si vede chiaramente come lei parli dell'arte in un'accezione che è molto vicina a quello che per noi è l'artigianato. Ricorda cosa dice lì⁴?

— [P] Ovviamente, lo ricordo benissimo. Il mio esempio preferito è quello dell'arte della pesca. Si tratta di un'arte, certo, ma del tutto particolare. Proprio per questa ragione la annovero tra quelle attività per le quali bisogna disporre di *technē*, vale a dire delle abilità e delle conoscenze specifiche che ci permettono di raggiungere un obiettivo. Puoi chiamare arte tutto questo, ma io ho preferito elaborare una sottodistinzione definendo questi tipi di attività "artigianato".

— [A] Certo, lo so, così come so che lei – sempre nel *Sofista* – prosegue articolando un'altra distinzione. Distingue tra un artigianato volto all' "acquisizione" (per esempio il battere moneta) e uno "produttivo" o "creativo" in cui l'artigiano porta all'esistenza ciò che prima non era⁵. Dico bene?

— [P] Benissimo. Ricordi anche che la mia distinzione prevede una articolazione ulteriore? Un artigianato produttivo in cui rientrano numerose attività: il lavoro del carpentiere, quello del suonatore di flauto, le opere del pittore e quelle dell'architetto...⁶.

³ Cfr. Danto 1968, 1981, 1989.

⁴ *Sofista*: 218-219.

⁵ *Sofista*: 219-220.

⁶ *Repubblica*: 401a.

— [A] Me lo ricordo. Ricordo anche un punto che mi colpì molto quando ero studente, e che colpisce ugualmente tutti coloro i quali leggono la sua opera provenendo dalla mia dimensione spazio-temporale: la sua teoria non distingue tra “arti belle” e “arti utili”. Lei che ama così tanto le classificazioni e le distinzioni, su questo punto, non fa alcuna differenza. Mi ha sempre stupito questo, così come mi ha sempre colpito che noi, rispetto a lei ragioniamo, per dir così, alla rovescia⁷.

— [P] Che cosa vuol dire alla rovescia?

— [A] Vuol dire che coloro i quali si sono occupati di riflettere sulle questioni riguardanti la classe delle opere d’arte, nel secolo da cui provengo io, hanno sempre pensato che le opere, qualunque sia il tipo d’arte che decidiamo di considerare, abbiano molto più valore degli oggetti dell’artigianato. Si tratta di un valore insieme intrinseco e monetizzabile, potrei portarle decine di esempi a riguardo.

— [P] Davvero voi pensate in questo modo? In effetti, io argomento in una direzione diversa quando sostengo, nella *Repubblica*, che i giovani guardiani del mio stato ideale, devono conoscere solamente le arti dell’artigianato e che, tra queste, la più importante è senza dubbio quella che si occupa di definire la costruzione e la regolamentazione dello stato⁸. Riconosco, però, che sono proprio quelle che tu chiami “belle arti” che mi hanno dato più filo da torcere, filosoficamente parlando s’intende. Forse perché non le trovo per niente utili; tutt’al più mi paiono belle, e dire che tengo il Bello in altissima considerazione visto che va di pari passo con il buono. Bello e buono sono le due virtù che definiscono la sfera della eticità.

⁷ Cfr. Danto 1981: tr. it. pp. 10-21.

⁸ *Repubblica*: 342c, 420c; *Eutidemo*: 291c; *Leggi*: 769, 817b.

— [A] Questo lo so, e le posso dire che anche su questo punto noi, spesso, la pensiamo alla rovescia. Tuttavia, preferirei che rallentassimo un poco il nostro esame. Dicevamo del privilegio che la sua teoria accorda alle attività dell’artigianato. Certo è, ne converrà con me, che anche alcune di quelle che d’ora in avanti, e per comodità, definiremo “belle arti” hanno la caratteristica che lei segnalava nel *Sofista*: traggono le cose fuori dal nulla. Lei argutamente nota questo dettaglio parlando del lavoro del compositore e del musicista⁹. Entrambi hanno la capacità di riconoscere quali suoni non possono essere mescolati. In un senso la loro sapienza è molto simile a quella dell’artigiano: sono guidati da uno scopo e da un disegno chiari nel compiere il loro lavoro. Sicché, in un’accezione lata del termine, anche queste arti sono “imitative”.

— [P] Questa volta non mi riconosco a pieno nella tua sintesi. Le belle arti non imitano allo stesso modo delle arti che rientrano nella categoria dell’artigianato. Non è un caso il fatto che io faccia uso di altri lemmi oltre a “*mimesis*”, imitazione.

— [A] Lo so, certo. Fa uso anche di “*methexis*”, che potremmo tradurre con “partecipazione”, e di “*homoiosis*” che spesso è stato tradotto con “uguaglianza”. Ma non è questo il punto che mi preme sottolineare; piuttosto è importante notare come la relazione in questione – che potremmo sintetizzare nel rapporto che intercorre tra una immagine e il suo archetipo – è presente ovunque nei suoi scritti. Non esistono solo gli oggetti imitati dalle loro rappresentazioni pittoriche, ma l’essenza delle cose è imitata dai nomi¹⁰, la realtà è imitata dai pensieri, l’eternità dal tempo¹¹. Il musicista imita l’armonia divina, l’uomo buono imita la virtù, il legislatore capace imita la forma del bene nella costruzione dello stato.

⁹ *Sofista*: 253b.

¹⁰ *Cratilo*: 423-424.

¹¹ *Timeo*: 38b.

— [P] Giusto, e tutte queste perfezioni sono le forme da cui le imitazioni attingono. Potrei provare a chiarirti la questione attraverso un esempio. Pensa a un semplicissimo coltello. La funzione che esso condivide con tutti i coltelli (vale a dire con tutti gli oggetti che appartengono alla medesima classe) esprime uno stato ontologico che è indipendente dall'esistenza, dalla non-esistenza oppure dal cambiamento di quel coltello specifico che esiste fisicamente davanti a noi.

— [A] Posso provare io a continuare la formulazione dell'esempio? Poniamo che un costruttore di coltelli ne fabbrichi uno nuovo. Per dar forma al suo coltello si farà guidare non certo da tutti i coltelli del mondo, bensì proprio da quella forma immutabile. Questo lo so bene, caro Maestro; così come so bene che è proprio in questo senso che i coltelli che esistono "imitano" la forma archetipica. E siamo al punto che più mi sta a cuore: è ovviamente ancora in questo senso che il pittore "imita" l'oggetto fisico, tutte le volte che tratteggia la forma di un coltello. Il coltello fisico, quello che esiste sulle nostre tavole, è in buona sostanza un'immagine del coltello ideale, mentre il coltello dipinto dal pittore è un'immagine del coltello fisico. Dico bene?

— [P] Sì, certo, dici bene.

— [A] Nel *Sofista*, poi, lei ritorna sulla questione, operando una distinzione che è utile ricordare proprio in funzione del suo discorso sull'arte. Mi riferisco alla suddivisione dei vari prodotti dell'artigianato. La classificazione è questa: [1.] produzione di oggetti attuali (piante ed elementi che sono stati prodotti dal dio; case e coltelli dagli uomini); e [2.] produzione di immagini (riflessioni e sogni prodotti dal dio, dipinti dagli uomini)¹². L'arte che produce immagini è strettamente imitativa; in questo senso dunque – se non ho capito male

¹² *Sofista*: 266.

– una casa non è una imitazione mentre lo sarebbe una sua riproduzione figurativa o anche una sua fotografia¹³.

— [P] Non so bene cosa sia una fotografia, ma per tutto il resto ti seguo. Se vuoi puoi effettivamente utilizzare il termine “imitazione” nell’accezione più ristretta che propongo nel *Sofista*, dove distinguo tra l’arte dell’ “imitare” e l’arte del “rappresentare”¹⁴.

— [A] D’accordo, allora proseguo. È inutile sottolineare il fatto che una imitazione non può essere in tutto e per tutto uguale alla cosa imitata. Se così fosse, in altre parole se si desse una reale corrispondenza punto-a-punto tra oggetto imitato e imitazione, non saremmo più alla presenza di un oggetto e della sua rappresentazione, ma di due esemplari dello stesso¹⁵.

— [P] Certamente, vedi bene. Nel *Cratilo*¹⁶, infatti, noto proprio questo. Per rimanere all’esempio dei coltelli: qualora un artigiano di coltelli ne costruisca uno che si dimostri per incidente l’esatta copia di un coltello fatto da un altro costruttore, ciò che il suddetto costruttore produce non è una copia del coltello reale, né una sua immagine, ma è, a tutti gli effetti, un nuovo coltello. Inoltre possiamo ben affermare che nell’eseguire il suo manufatto il nostro artigiano è stato guidato dalla Forma invariabile del coltello. Sotto il profilo dell’ontologia, del resto, la riproduzione del coltello è proprio tutt’altra cosa: manca del suo peso, di quel suo lato tagliente, della sua consistenza. In qualche modo potremmo ben dire che si tratta di un oggetto mancato; vale a dire di un oggetto che è a un tempo vero e falso e che ha contemporaneamente essere e non essere¹⁷.

¹³ Danto 1981: tr. it. pp. 165-200.

¹⁴ *Sofista*: 235d-236b.

¹⁵ Danto 1981: tr. it. pp. 182-183.

¹⁶ *Cratilo*: 432.

¹⁷ *Sofista*: 240c.

— [A] Già, infatti. Lei sosterebbe che, in fondo, abbiamo a che fare con un oggetto che dispone di un grado inferiore di realtà, dal momento che non esibisce tutte le proprietà che, normalmente, attribuiamo al coltello che è sulle nostre tavole. Inutile poi precisare come anche il coltello ideale abbia un grado di realtà superiore.

— [P] Certo, concordo in pieno con questa tua conclusione che, del resto, è stata anche mia¹⁸. Nota poi ancora un punto. Se da un lato gli artigiani sembrano interessati a costruire copie molto simili agli originali che imitano, lo stesso non sembra potersi dire degli artisti (sto riprendendo, a questo proposito, la tua distinzione tra arti belle e artigianato).

— [A] La distinzione non è mia, Maestro, bensì di uno studioso che si chiama Charles Batteux¹⁹. Ora, però, non distraiamoci e terminiamo l'esame della sua teoria per scovare l'errore di cui le dicevo. È vero: gli artisti spesso non sono fedeli nelle loro riproduzioni; e così deve essere se vogliono elaborare delle rappresentazioni verisimili. Questo a lei è parso un gravissimo torto fatto alla verità. Tuttavia consideri questa osservazione: se un architetto progettasse allo stesso modo tutti i capitelli di un tempio, questi, lungi dal sembrare identici, parrebbero gli uni diversi dagli altri in ragione delle regole della prospettiva. Ugualmente, un pittore che dipinga un letto dovrà dipingerlo variandone le dimensioni rispetto all'originale, in caso contrario l'effetto sarebbe estremamente bizzarro. Tutte osservazioni verissime e antichissime che l'hanno portata a concludere che esistono due modi in cui possiamo imitare un oggetto: nel primo l'imitatore cerca di riprodurre le proprietà dell'oggetto il più fedelmente possibile²⁰; nel secondo a essere imitato non è tanto l'aspetto dell'oggetto, bensì il modo in cui questo appare da un particolare punto di vista. Il suo fantasma, insom-

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Batteux 1746: tr. it. pp. 41-42. Per una discussione complessiva sulle origini dell'estetica e sulle implicazioni teoriche connesse si rimanda a Ferraris 1997, cfr. soprattutto la sezione intitolata "Estetica".

²⁰ *Sofista*: 235d.

ma²¹. Chiaramente lei ha in mente questa seconda accezione quando, nel *Timeo*, descrive i poeti come una tribù di imitatori²². Anche l'attacco portato ai poeti nel decimo libro della *Repubblica* è giocato sulla stessa linea argomentativa: il pittore che dipinge un letto imita il letto costruito dal falegname non così come esso è davvero, bensì come appare²³.

— [P] Hai inteso benissimo la mia tesi. Spesso ho avuto la sensazione che il pittore volesse suscitare un piacere negli osservatori anziché cogliere la natura autentica di ciò che andava rappresentando. E del resto non può che essere così: avendo conoscenza della natura intrinseca delle cose perché limitarsi a imitarle anziché costruirle davvero? Meglio sarebbe costruire un letto, condurre un esercito o governare uno stato piuttosto che rappresentare, riproducendole, tutte queste cose eccellenti.

— [A] Vedo, Maestro, che non ha cambiato idea, perciò mi sarà più facile proseguire. Rimane ancora una proprietà che lei attribuisce alla classe delle opere – mi perdoni la formulazione della tesi in una chiave più moderna, ma sono certo che mi potrà seguire anche così. Si tratta della bellezza. Le opere d'arte sono accomunate dalla proprietà di essere belle. In verità condividono questa proprietà, in taluni casi almeno, anche con gli oggetti di natura, ma per ora questo non ci interessa. Ciò che ci interessa, invece, è che lei le considera tutte invariabilmente belle: in buona sostanza, secondo la sua tesi, perché una cosa possa essere considerata un'opera d'arte deve essere bella.

— [P] Sai, la bellezza non è soltanto una cosa rara, è soprattutto una delle forme ideali. Le cose individuali esibiscono questa qualità nei modi più diversi: alcune sono più belle di altre, altre perdono la loro bellezza con l'andare del tempo, altre ancora appaiono belle a ta-

²¹ Ivi: 236b.

²² *Timeo*: 19d.

²³ *Repubblica*: 597. Per la discussione di queste tesi in Danto, cfr., soprattutto, Danto 1981: tr. it. pp. 16 e ss.

luni e brutte ad altri²⁴. Al di là di tutte queste variazioni, però, esiste la Bellezza che non cambia, che non si dissolve, né perde di consistenza²⁵. Questa, come ti dicevo, è la Forma della Bellezza, la Bellezza assoluta che non possiamo vedere con gli occhi, ma che possiamo cogliere con l'intelletto²⁶.

— [A] Certo, il punto è perfettamente chiaro e, se volessimo metterlo nei termini del dibattito sugli universali, potremmo dire che la Bellezza, così come del resto le altre Forme, è un universale che permette alle sue esemplificazioni particolari di partecipare di sé, esattamente alla stessa maniera della Giustizia, del resto.

— [P] Sbaglio o non poni a caso l'analogia con la Giustizia?

— [A] No, Maestro, non sbaglia affatto. Utilizzo questa analogia proprio perché lei ritiene che si tratti di un nodo fondamentale, in ragione del fatto che non dobbiamo considerare disgiuntamente il Bello dal Buono. Bello e Buono nella sua visione sono legati e, quando questo non accade (pensiamo a quelle tragedie che mettono in scena la rappresentazione di azioni e di stati d'animo corrotti oppure malvagi), allora lei, invariabilmente, esprime un giudizio durissimo su queste forme d'arte, mantenendole al di fuori della Repubblica ideale.

— [P] Certamente, e aggiungo che sarebbe irresponsabile pensarla altrimenti. Ti sei mai domandato per quali ragioni le arti e le opere ci interessano tanto? Prima di tutto perché esibiscono proprietà come la bellezza, e queste proprietà provocano piacere. Sin qui non ci sarebbe nulla da eccepire anche perché il bello non può che far nascere sentimenti buoni – casomai è in questione il grado di perfezione di questi sentimenti quando nascono dalla fruizione di proprietà imperfette e manchevoli come può essere la bellezza esibita da un corpo

²⁴ *Repubblica*: 479a.

²⁵ *Simposio*: 210b; *Repubblica*: 476, 479; *Fedone*: 78de; *Fedro*: 250b.

²⁶ *Fedone*: 65, 75d.

umano. Esistono anche casi in cui, irresponsabilmente, poeti e artisti hanno deciso di mettere in scena non il buono, ma il suo contrario²⁷. Conosci *Medea*?

— [A] E chi non la conosce?

— [P] Bene. Nella *Medea* Euripide rappresenta emozioni molto forti, che indubbiamente fanno presa sul pubblico. Anzi, dico di più. Difficilmente troverai una tragedia costruita attorno a virtù quali la saggezza, la pacatezza, la calma o l'equilibrio. Questi sentimenti impressionano poco il pubblico. I poeti perciò spesso si appellano ai sentimenti più "bassi" dell'animo umano²⁸: riesci a immaginare qual è la conseguenza sulla formazione dei caratteri dei giovani? E come diventerebbero i cittadini se il lavoro dei poeti non fosse bandito dallo Stato? Le conseguenze, a lungo andare, sarebbero inammissibili.

— [A] È proprio qui che volevo arrivare. Proviamo a riassumere la sua argomentazione sempre per verificare se ho capito bene. Intanto, nella sua idea, tutte le arti hanno un carattere imitativo – nel luogo da cui provengo io diremmo che tutte le opere hanno la proprietà di "imitare qualcosa". Nei casi migliori imitano le forme ideali, che l'artista ne sia consapevole o meno.

Se tutte le arti hanno carattere imitativo ne dobbiamo concludere che non possiamo giudicarle esclusivamente sulla base dei piaceri che suscitano, base dello *standard* di verità che esibiscono. E, si badi bene, questo standard non è dato dalla corrispondenza alla realtà che, di per sé, è manchevole, ma dalla corrispondenza alla verità morale²⁹. In qualche modo, nonostante le critiche durissime che porta in alcuni luoghi della sua opera ad artisti e poeti, penso che lei ritenga che l'arte sia troppo importante per lasciarla agli artisti; deve essere indirizzata e guidata da legislatori e filosofi.

²⁷ *Repubblica*: 604d.

²⁸ *Repubblica*: 605b.

²⁹ *Leggi*: 667e, 667-668. Per la trattazione dantiana di queste questioni cfr. Danto 1981: tr. it. pp. 186 e ss.

— [P] Questa sarebbe senza dubbio la scelta migliore. Ma dimmi, ora che hai terminato, come credo, la tua ricostruzione, quale sarebbe *il punto* in cui ho sbagliato. Non penso, infatti, che tu abbia intrapreso questo lungo viaggio solo per mostrarmi di aver compreso i miei scritti.

— [A] Certo, Maestro caro, per quanto tenessi davvero molto a conoscerla. Se lei avesse voglia di salire sulla macchina del tempo insieme con me potremmo scendere alla fermata “*New York 1964*” e allora nemmeno avrei bisogno di spiegarle: vedrebbe direttamente da sé.

— [P] Che cosa vedrei?

— [A] Molte, moltissime cose. Prima di tutto si accorgerebbe che la sua ontologia non è corretta.

— [P] Ah, davvero? A “*New York 1964*” qualcuno ha appeso un cartello con sopra scritto: “l’ontologia di Platone contiene un errore?” Potevi portarmene una riproduzione.

— [A] No, nessun cartello, non si burli di me. In quella fermata vedrebbe una cosa anzi, meglio, incontrerebbe un tizio di nome Andy, Andy Warhol³⁰.

— [P] E...?

— [A] E questo tizio le mostrerebbe in modo molto semplice che la sua ontologia contiene *quell’errore* di cui le dicevo.

— [P] Ho capito. Ma chi è Andy? Immagino che sia un filosofo importante, il nome in verità suona un po’ buffo.

— [A] Un nome *pop*, proprio come le sue creazioni e, no, Andy non è un filosofo, ma un artista. Ecco, lo so, ora lei mi obietterà che è sbagliato dar credito agli artisti, che lei non l’ha mai fatto e che di certo non comincerà a farlo ora. E tuttavia, mi lasci un minuto per

³⁰ Per comprendere il Warhol di Danto è importante riferirsi soprattutto a Danto 1999: pp. 61-83 e Id. 2009.

spiegarle un paio di cose. Intanto vorrei spiegarle che cosa è il Pop e poi per quale motivo credo che Andy abbia ragione, se non altro perché *io* sono un filosofo, anzi per la verità sono il filosofo che ha dato un corpo teorico compiuto alla pratica di Andy e degli altri come lui.

— [P] Bene, allora immagino che potrai stupirmi, ma intanto dimmi qualcosa di più su questo Warhol.

— [A] Non so se la stupirò e del resto non è questo il mio scopo, io vorrei solo, come lei, arrivare alla verità e Andy mi ha aiutato a individuarla. Grazie a lui ho compiuto la mia piccola rivoluzione copernicana.

— [P] Che cosa hai compiuto? Di che rivoluzione parli? Puoi per favore spiegarti, comincio a innervosirmi: neanche fossi il personaggio di uno dei miei dialoghi...

— [A] Mi scusi Maestro, mi sono distratto, ma ora riprendo e lascio perdere le divagazioni. Se lei salisse con me sulla macchina del tempo per discenderne a “*New York 1964*” verrebbe accolto da Andy che le mostrerebbe le sue opere pop e, attraverso questo gesto, le mostrerebbe come non esiste alcuna differenza ontologica tra i comuni oggetti materiali e le opere d’arte. Per spiegarle che cos’è l’arte Pop vorrei citarle quello che diceva Lawrence Alloway³¹, il critico che ha coniato il termine e che può trovare alla mia fermata se un giorno decidesse di mettersi in viaggio.

Ebbene, parlando degli anni in cui il movimento Pop era più vivace, Alloway afferma che l’arte pop nasce dalla cultura urbana di massa: cinema, pubblicità, fantascienza e musica popolare. Infondo, con l’invenzione del Pop, gli artisti introducono nella storia dell’arte una distinzione molto simile a quella che utilizza anche lei, Maestro, allorché divide i suoi scritti in esoterici ed essoterici. Il Novecento – ovvero il secolo da cui proveniamo io e Andy – è

³¹ Alloway 1989: tr. it. pp. 31-32.

stato un secolo davvero involuto dal punto di vista dei linguaggi e ritengo che il Pop rappresenti quella curvatura essoterica che taluni artisti hanno saputo far prendere alle loro espressioni artistiche. Si è trattato di un vero e proprio colpo di genio che ha ridato il sorriso all'arte di quel secolo così tormentato.

In buona sostanza, il gruppo di artisti che diede vita al movimento Pop non avvertiva per la cultura popolare quel senso di repulsione che invece era la regola per la maggior parte degli intellettuali; piuttosto la accettava, la discuteva e, soprattutto, la consumava. Andy, da vero fuori classe, ha compiuto una vera e propria magia: ha trasformato la cultura popolare in arte alta.

Chi è Andy, mi domanda? Beh, la risposta è semplice: Andy Warhol è un'icona *pop*(opolare). Ha saputo prendere l'arte bassa e trasfigurarla, trasformarla in arte bella. Con quel gesto ha trasfigurato il mondo del ventesimo secolo che in questo modo non ha più avuto bisogno di cercare la felicità altrove se non in se stesso³². Furono sufficienti le icone della cultura pop trasformate in arte per indicare la strada.

Sa, Maestro, dicono che sia difficile comprendere l'arte del ventesimo secolo però se lei potesse vedere le opere di Andy sono certo che concluderebbe proprio il contrario: infondo, tutti possono capire la sua arte perché il mondo rappresentato da quelle immagini è il mondo di tutti (almeno di tutti quelli che condividevano lo stesso mondo di Andy). Ed è così che Andy ha potuto prendere delle normali scatole, oppure delle lattine di zuppa, e farne delle opere d'arte.

— [P] Scusa, ma non sono sicuro di aver capito, sarà l'età o saranno le fermate che mi separano da “*New York 1964*”. Tu e Andy sostenete che un letto qualunque, consideriamo,

³² Cfr. Danto 2009.

per esempio, il letto di cui parlo nella *Repubblica*, e una sua rappresentazione pittorica sono la stessa cosa? In effetti, puoi ben vedere come abbiano lo stesso peso, gli stessi spigoli e lo stesso materasso rigonfio, se poi tu provassi a dormire, sul letto dipinto, quel sonno sarebbe davvero ristoratore!

— [A] Maestro, non mi prenda in giro, non intendo affermare un'assurdità simile. Sostengo piuttosto un'altra tesi: e cioè che qualsiasi cosa può essere un'opera d'arte, purché si diano alcune condizioni. Per esempio, prendiamo il letto sul quale lei ha dormito questa notte: bene, Andy alla sua fermata (certo solo lì, mentre nelle fermate precedenti la stessa operazione non gli sarebbe riuscita) lo porterebbe in un museo e ne farebbe un'opera d'arte, senza apportare la benché minima alterazione alla sua struttura fisica. Non avrebbe bisogno di rappresentarlo, di dipingerlo o di riprodurlo³³.

— [P] Un mago, non c'è che dire. Fammi capire: alle vostre fermate gli artisti costruiscono letti? Non dirmi che sono rinsaviti, e si sono messi a fare cose d'utilità pubblica, come favorire il riposo degli abitanti dello stato. Bene, mi pare.

— [A] Beh, no, non è questo. Gli artisti dalle mie parti si preoccupano del bene pubblico di gran lunga meno di quanto lo facessero quelli alla fermata "*Atene, 427-347*". E spesso non usano nemmeno più molto le mani per lavorare. Lei non ha capito: prenderebbero proprio il suo letto, così com'è, senza fargli nulla (o quasi) e quello stesso letto, date alcune condizioni, diventerebbe un'opera d'arte. Andy ha fatto proprio questo con una semplice scatola e ora, alcune fermate più in là, molti ritengono che avesse ragione.

³³Danto 1981: tr. it. pp. 3-40.

— [P] Non mi stupisco del fatto che gli artisti ritengano che Andy Warhol abbia ragione. In fondo, in fatto di conoscenza, sono sempre stati deboli, ma mi chiedo su quali basi tu abbia accordato il tuo assenso.

— [A] Intanto fattuali: se un artista ritiene che una sua produzione è un'opera non spetta a me sostenere che si sbaglia, dal momento che ritengo che alla filosofia appartenga un compito descrittivo piuttosto che normativo³⁴; spetti cioè dar conto di ciò che c'è piuttosto che di come deve essere ciò che c'è. Al più, in qualità di critico, posso giudicare se si tratta di una buona o di una cattiva opera. Questo accade perché le teorie vengono formulate per spiegare eventi, fatti o cose che ci sono nel mondo. Nel preciso momento in cui una teoria non è più in grado di spiegare la realtà, significa che ha fatto il suo tempo.

Tuttavia non è questo il punto. Per come la vedo io il suo errore, Maestro, è consistito nell'aver accordato una natura imitativa dell'arte: essa, infatti, non ha il compito di imitare le cose che troviamo nel mondo oppure, nei casi migliori, nel mondo delle idee. Conseguentemente *l'imitazione della realtà* non è una proprietà costitutiva della sua definizione. La sua teoria – che ho battezzato “Teoria Imitativa” – non indica dunque né condizioni necessarie né sufficienti. Andy Warhol e, prima di lui, Marcel Duchamp, il primo artista che, alle soglie del Novecento, espose un *ready-made* all'interno di un museo d'arte, hanno mostrato benissimo questo punto.

Io sostengo che le loro opere costituiscano un momento di non ritorno nella storia dell'arte, per questa ragione le nostre teorie devono cambiare; non possiamo non tenere conto di questo fatto.

³⁴ Danto 1989: pp. xxi-13.

— [P] Comprendo il tuo ragionamento: se si dà anche un solo caso, che storicamente si è verificato con Duchamp e Warhol, in cui un oggetto materiale qualsiasi è stato considerato un'opera d'arte, *allora* i casi potranno diventare molti, è sufficiente scoprirli oppure crearli. E se tutto questo è vero, *allora* abbiamo dimostrato l'insostenibilità della classificazione ontologica che separa opere e oggetti, sulla base dell'argomento per cui le opere imiterebbero gli oggetti. In questo modo le opere possono benissimo essere oggetti qualunque o, meglio, un oggetto qualunque può essere un'opera d'arte. Mi sembra di intuire, così a un primo esame, che questa tua posizione, presa alla lettera, presenti delle difficoltà: per esempio perché solo alcuni, particolari, oggetti ordinari sono opere d'arte? Se così non fosse, infatti, se cioè tutti gli oggetti ordinari fossero opere d'arte, il vostro mondo traboccherebbe di opere; e anche voi sapete perfettamente che se tutto è opera nulla lo è veramente...

Ad ogni modo, immagino che così facendo tu e Andy vi siate anche sbarazzati di proprietà come la bellezza. Non ti sei assolutamente preoccupato del fatto che il mio letto fosse bello; mi è parso piuttosto di capire che Andy lo avrebbe preso per farne un'opera in ogni caso.

— [A] Già, è proprio così. Anzi, le dirò di più. In molti a un certo punto hanno teorizzato che davvero non era più il caso di pensare che la bellezza fosse una proprietà definitoria, e del resto prima le ho mostrato che il Bello, nella sua metafisica, ha valore proprio perché è legato al Buono, in altre parole perché lei lo considera intimamente legato a un valore morale. In questo modo, però, percorriamo davvero poca strada: l'arte non imita alcunché né, a maggior ragione, è tenuta a esibire la proprietà della bellezza. Non solo dunque Andy si è sbarazzato della bellezza – questo, in fondo, lo avevano già fatto altri prima di lui – ma è

stato uno tra i pochi artisti capaci di agire sui confini che separano l'arte dalla realtà³⁵. Lui ha spostato quei confini.

Sa Maestro, nella mia idea l'arte non imita, ma al più rappresenta la realtà, un po' al modo delle parole. Come ho scritto una volta: "le opere d'arte come classe si contrappongono alle cose reali nello stesso modo in cui vi si contrappongono le parole"³⁶. Non voglio sostenere che le opere d'arte e il linguaggio sono la stessa cosa, ma che condividono la medesima ontologia: il linguaggio e le opere esibiscono un marcato carattere rappresentazionale; ambedue sono a proposito di qualcosa. Svolgono una funzione rappresentativa, piuttosto che mimetica. La parola "mela" non imita la mela, la rappresenta e con le opere d'arte accade una cosa simile, anche se indubbiamente è stato più difficile venire a capo di questo punto. Ci siamo arrivati per gradi: i Greci (e lei Maestro, in particolare) hanno interpretato in modo corretto il rapporto tra arte e realtà e, tuttavia, hanno fornito una teoria troppo angusta. L'idea era che l'arte rappresentasse la realtà, ma che questa rappresentazione si doveva limitare alle strutture mimetiche. In questo modo, tutta l'arte che pure aveva una struttura rappresentativa, ma non mimetica non trovava posto nella sua teoria.

L'arte non è stata inventata per soddisfare il sogno di Pigmaglione di creare la realtà; così come il linguaggio, in genere, non crea le cose, questo Andy e gli altri che hanno lavorato con lui lo hanno capito perfettamente.

I confini erano stati spostati e da quel punto in poi non si poteva evitare di domandarsi che cosa fossero la pittura, la musica, la scultura, la letteratura. Insomma, che cosa fosse l'arte in generale, e in quale punto dovesse essere tracciato il confine che separa arte e vita, opere e semplici oggetti materiali. Quel confine che a lei, Maestro, era parso così netto e in-

³⁵ Cfr. Danto 2003.

³⁶ Danto 1981, trad. it. p. 99.

valicabile. Da quel momento in avanti abbiamo capito che le opere d'arte sono oggetti che, diversamente dagli oggetti comuni, hanno una struttura rappresentativa particolarmente sofisticata e complessa e che i nostri organi di senso non sono sufficienti per venire a capo di tutta quella complicazione ontologica³⁷.

— [P] In altre parole, mi stai dicendo che alcune cose pur rimanendo uguali a loro stesse, diventano qualcosa di diverso? Stupefacente, mi viene da dire che si tratta di una magia.

— [A] Non parlerei di magia, si tratta solo di rivedere alcune delle nostre convinzioni metafisiche sull'arte alla luce di quanto ci è stato suggerito dalla prassi artistica del Novecento. Possiamo indicare una data e un luogo simbolici in cui tutte queste cose si rivelarono: il 1964 è la data, mentre il luogo è una galleria d'arte, la Stable Gallery. In quella galleria Andy espose una serie di opere molto particolari: scatole assolutamente comuni, come quelle che venivano utilizzate dalle aziende per commercializzare i loro prodotti. Non fu un caso che Warhol abbia battezzato la sua bottega "Factory": il simbolo della post-modernità, era la produzione e la distribuzione massificata di ciò che era stato prodotto e quelle scatole rappresentavano proprio tutto questo. E lo facevano benissimo, non c'è che dire, senza l'ausilio di nessuna struttura mimetica.

Se mi concede un momento, Maestro, proverei ad avanzare la mia tesi in questo modo: con le sue scatole da emporio Andy Warhol ha posto fine all'Espressionismo Astratto – un importante movimento artistico nord-americano che ha avuto il suo apice negli anni Quaranta del Novecento – mostrando in quale modo si dovesse rispondere a uno dei più classici quesiti filosofici: "che cosa è l'arte?"

— [P] E come si deve rispondere?

³⁷ Cfr. oltre a Danto 1981, Danto 1964: pp. 571-584.

— [A] Beh, non è semplicissimo spiegarglielo così, su due piedi. A ogni modo, un paio di cose le abbiamo già dette: [1] tutte le opere sono oggetti. Vorrei indicare questa come la prima condizione necessaria e tuttavia non sufficiente.

— [P] Allora vuoi dire che dovremo proseguire per individuare le altre condizioni, non è vero?

— [A] Sì, mi piacerebbe.

— [P] Bene. Avanti allora.

— [A] D'accordo. Non è sufficiente dunque che il Partenone sia nella testa di Fidia, oppure che Euripide pensi alla sua *Medea*; le opere, a differenza di cose come i teoremi o i numeri, debbono avere un'incorporazione (*embodiment*). Ho pensato spesso a questo punto ed è proprio a tal proposito che mi è venuto in soccorso il lavoro di Andy. Sa, avvertivo una sensazione strana, un po' come se mancasse qualcosa: era necessario eliminare la differenza ontologica che nella Teoria Imitativa separa opere e oggetti e sapevo che si sarebbe trattato di un passo fondamentale. Tuttavia, non ci si poteva fermare qui. Il punto rilevante non consiste soltanto nello stabilire che ogni opera è un oggetto, ma anche che le opere sono dei *tipi particolari di oggetti*. Dalla fermata da cui provengo io e, a dirla tutta, anche nelle successive, si è diffusa una passione smodata per i “deserti filosofici”. Le filosofie sono scarne e riduzioniste; tendono a ridurre il più possibile le entità cercando di seguire gli insegnamenti di uno dei grandi maestri medievali: *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. E non si tratta solo di Occam.

Quine, un grande metafisico del Novecento e un critico radicale del moderno empirismo, ragiona esattamente allo stesso modo: ridurre il più possibile il numero degli enti, in modo da arrivare all'essenziale, ai particolari di base, “all'atomistica” che compone la realtà.

Ecco, in questa ricerca a mio giudizio si è essenzializzato un po' troppo. Anche a me piacerebbe scoprire i particolari di base, però a tutto c'è un limite. Le opere sono oggetti, è vero, ma non sono solo oggetti. Sono oggetti perché per esistere devono avere un corpo materiale, devono abitare quel corpo, ma non sono meri oggetti perché l'opera non è soltanto quel corpo materiale. Questa è la mia seconda condizione necessaria: [2] ogni opera è “a proposito di qualcosa”, ha un significato; e il significato è comunicato attraverso un corpo, ossia una specifica costituzione materiale. Mi segue sin qui Maestro?

— [P] Certo che ti seguo, vai pure avanti.

— [A] D'accordo. Le ho dunque enunciato le mie prime due condizioni: la prima è la struttura materiale delle opere; la seconda è la loro struttura semantica e rappresentativa. Un giorno, proprio mentre lavoravo alla mia teoria, ho visto esposti nei musei *Brillo Box* e *Scolabottiglie*, due opere importanti la prima di Andy Warhol, la seconda di Duchamp. E qualcosa, ancora una volta, mi è parso strano.

Marcel Duchamp, *Scolabottiglie*



Andy Warhol, *Brillo Box*



In casi come questi davvero la distinzione tra le mere cose e le opere è ardua. Passi ancora per *Brillo Box*: in fondo, in questo caso almeno, l'oggetto materiale (la Brillo Box che troviamo nei negozi) e l'opera (la *Brillo Box*) si differenziano, perché alcune proprietà non sono identiche. *Brillo Box* è più grande, è fatta di un materiale diverso rispetto a quello utilizzato per costruire la scatola. Nel caso di *Scolabottiglie*, l'opera di Marcel Duchamp, l'oggetto materiale e l'opera d'arte sono interamente indistinguibili. Ecco, allora, che siamo giunti alla mia terza condizione: [3] non è sufficiente la percezione per riconosce l'opera, e per distinguerla da un mero oggetto. Serve qualcosa di più: è necessaria una teoria.

— [P] In effetti, devo dire che sei venuto sin qui per dirmi un bel po' di cose, sei una specie di fiume in piena. Per cominciare, l'arte non ha tra le sue proprietà costitutive quella di imitare la realtà e infatti, da voi, banalissimi oggetti comuni diventano arte. Ne deriva che, ontologicamente, tu poni arte e oggetti comuni allo stesso livello, dico bene?

— [A] Insomma, non è proprio così: se parliamo di distinzioni ontologiche allora io sostengo che l'arte abita la stessa regione occupata dal linguaggio. Le opere, nella mia idea, sono veicoli semantici; sono cose che trasportano significati e che funzionano un po' alla stessa maniera delle metafore. A mio modo di vedere esiste uno spazio tra noi e le cose che è occupato dalle parole e dall'arte³⁸.

— [P] Capisco, e tuttavia mi preme farti notare un punto: ti potrei menzionare tantissime cose che, come dici tu, "incorporano" significati, ma che generalmente non trattiamo come opere d'arte; credo che accada anche a voi di incontrarne tutti i giorni. Immagino che avrai già pensato a questa obiezione: pensa al cartello che ti ha segnalato la fermata in cui dovevi scendere dalla macchina del tempo. La scritta riporta: "Atene, 427-347 a.C.". Bene, il cartel-

³⁸ Danto 1989: pp. 45 e ss.

lo è senza dubbio un oggetto (materiale), inoltre veicola un significato – e infatti sei sceso alla fermata giusta e mi hai trovato – e può anche essere che mi sbagli, ma sono convinto che sia necessario possedere una qualche teoria per far buon uso dei cartelli. Se un Barbaro, uno che non ha mai visto cartelli di sorta e che dunque non sa a che cosa servano, arrivasse ad Atene e vedesse lo stesso cartello che hai incontrato tu probabilmente non ne trarrebbe nessuna indicazione. Non saprebbe, letteralmente, che cosa farsene.

— [A] Certo Maestro, comprendo perfettamente il suo punto e, infatti, alla mia teoria mancano ancora due condizioni, entrambe necessarie. Cerco di esporgliele brevemente. Intanto vorrei ancora precisare alcune cose in merito alla terza condizione. Quando dicevo che è fondamentale possedere una teoria avevo in mente un insieme di nozioni di carattere tanto storico quanto, ovviamente, teorico che hanno lo scopo di ricostruire e di spiegare alcuni fatti. In questo caso si tratta per l'appunto dei fatti che compongono il mondo dell'arte e, più in generale, che compongono quell'insieme di vicende che vengono catalogate sotto l'etichetta di storia dell'arte occidentale³⁹. In realtà le cose vanno in questo modo non solo per la comprensione dell'arte: sarebbe difficile pensare di poter fare scienza senza utilizzare una teoria, solo che – probabilmente – la componente storica, quando parliamo delle teorie che utilizziamo per spiegare le opere d'arte, ha maggior peso.

Vengo ora alla quarta e alla quinta condizione, di cui le dicevo. Relativamente alla quarta, vorrei intanto precisare quanto segue: non sono certamente indifferente i modi in cui quei veicoli semantici, che sono anche opere d'arte, veicolano i loro significati. Le opere d'arte in particolare, e diversamente dal linguaggio, [4] esibiscono una struttura metaforica. Non è ovviamente necessario che sia io a illustrarle la radice etimologica del termine metafora: in

³⁹ Danto non elabora una definizione rigida di mondo dell'arte, diversamente da quanto tenta di fare George Dickie (1974). Tuttavia, per un esame delle sue considerazioni a riguardo, cfr. Danto 1964.

greco, metafora deriva da “*metapherein*” che, letteralmente, significa trasportare. Abbiamo una metafora allorquando il significato di una parola viene utilizzato per riferirsi a qualcosa d’altro. Ecco, credo che le opere abbiano una struttura retorica, e uno dei tropi preferiti dalla retorica è, appunto, la metafora.

Lei, Maestro, senz’altro conosce bene le ragioni per cui i retori fanno uso della retorica: si tratta di uno strumento potentissimo che consente di influenzare i giudizi delle persone nel modo più sofisticato. I più bravi possono indurci a credere ciò che vogliono, senza che noi ce ne accorgiamo, anzi possono spingerci a pensare che siamo noi (e non loro) a trarre talune conclusioni da determinate premesse. In questo modo l’azione di convincimento è certamente più potente. Se, per esempio, un tragediografo decidesse di descrivere Omero come un vecchio, girovago e ingannatore, pur senza comunicare nulla di esplicito ai lettori sulla sua opinione di Omero, li indurrebbe a pensare ciò che vuole e cioè, nello specifico, che Omero è un vecchio ingannatore. E l’effetto persuasivo sarebbe tanto più convincente quanto più il lettore pensasse di aver tratto autonomamente quella conclusione. Inoltre, dato che le metafore lasciano molto spazio al completamento cognitivo da parte di chi le riceve, l’interpretazione non può non giocare un ruolo importante. Questa è la mia quinta condizione. [5] Una struttura metaforica richiede sempre la collaborazione del fruitore perché possa funzionare al meglio; l’attività interpretativa è infatti costruttivamente legata all’oggetto interpretato, nel senso che è soggetta ai precisi vincoli materiali dell’opera e tuttavia il fruitore ci mette davvero molto del suo: significati, idee, suggestioni, immaginazione. E il risultato è che ogni “lettura”, ogni fruizione è diversa da tutte le altre.

— [P] Caro Arturo, davvero sono troppe le cose da comprendere tutte insieme, e senza poter poi vedere *Scolabottiglie*, *Brillo Box* e tutte quelle altre diavolerie di cui mi hai parlato.

Una cosa però, forse, la posso fare per comprendere chi di noi ha ragione: se mi aspetti un momento prendo la tunica e ti seguo. Conducimi, te ne prego, alla nostra fermata di modo che possa raggiungere il futuro e guardare, per capire meglio che cosa si vede da lì...

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- ALLOWAY L. (1989), *The Development of British Pop*, in L. R. Lippard, *Pop Art*, Thames and Hudson, London (trad. it. di R. Sanesi, *Lo sviluppo dell'arte pop in Inghilterra*, in *Pop Art*, Rusconi, Milano 1989).
- ANDINA T. (2010), *Arthur Danto: un filosofo Pop*, Carocci, Roma.
- BATTEUX CH. (1746), *Les Beaux Arts réduits à un meme principe*, Durand, Paris (trad. it. e cura di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1990).
- DANTO A. (1964), *The Artworld*, in "The Journal of Philosophy", vol. 61, 19, pp. 571-584.
- DANTO A. (1968), *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DANTO A. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London (trad. it. e cura di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008).
- DANTO A. (1989), *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- DANTO A. (1999), *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.
- DANTO, A. (2003), *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago – La Salle (Ill.); (trad. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano 2008).
- DANTO, A. (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven-London.
- DICKIE, G., (1974), *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*, Ithaca – London, Cornell University Press.
- FERRARIS M. (1997), *Estetica Razionale*, Cortina, Milano.
- TORRENGO G. (2011), *I viaggi nel tempo. Una guida filosofica*, Laterza, Roma – Bari (in corso di stampa).

Aphex.it è un periodico elettronico, registrazione n° ISSN 2036-9972. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.aphex.it

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Aphex.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.aphex.it". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.aphex.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.aphex.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@aphex.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

In caso di citazione su materiale cartaceo è possibile citare il materiale pubblicato su Aphex.it come una rivista cartacea, indicando il numero in cui è stato pubblicato l'articolo e l'anno di pubblicazione riportato anche nell'intestazione del pdf. Esempio: Autore, *Tito-
lo*, <<www.aphex.it>>, 1 (2010).
