

■ Una lectio magistralis di Arthur C. Danto: arte e filosofia

# L'arte: la capir

*Perché le scatole di pagliette Brillo di Warhol sono opere d'arte e le scatole vere no? Quando il mondo è stato pronto a considerare quell'oggetto un'opera d'arte? E perché? Perché prima non c'era storia. Soltanto dopo è diventato opera d'arte. Così come soltanto dopo abbiamo detto che lo sparo di Sarajevo era stato la causa della prima guerra mondiale. Dice Danto: «La mia filosofia si occupa di come il più banale e ordinario degli oggetti possa essere trasfigurato in opera d'arte». «Mi interessava più essere letto dagli artisti che dagli estetologi di professione». «L'arte consiste nell'oggetto più un significato»*

## Ho appreso dal mio maestro, John Herman Randall jr, due detti di Diogene Laerzio, l'antico biografo dei filosofi, il quale affermava che

un filosofo può dirsi nel pieno della sua maturità quando ha compiuto i quarant'anni e che la grandezza di un *ἄριστος* risiede nello stretto legame tra la vita e il pensiero del suo protagonista. Ho scritto *The Artworld*, forse il mio articolo più noto, nel 1964, l'anno del mio quarantesimo compleanno; e la mia filosofia dell'arte, ciò per cui indubbiamente sono noto ai più, sarebbe stata impensabile in un momento precedente, anche soltanto un anno prima, e in un posto diverso da New York. L'occasione mi fu offerta da una mostra di Andy Warhol che mi colpì profondamente: facsimili di confezioni di prodotti commerciali, in particolare di un centinaio di scatole Brillo il cui design era stato ideato soltanto un anno prima dall'espressionista astratto James Harvey. Da quel giorno, la domanda che non ha mai smesso di appassionarmi riguarda il motivo per cui quelle scatole sono opere d'arte mentre le vere confezioni di pagliette Brillo sono meri oggetti d'uso comune. La differenza tra lo status di opera d'arte e quello di oggetto d'uso comune era considerata abissale. Le opere d'arte erano cose tenute in altissima considerazione, erano oggetto di comparazione critica, possedevano un valore, godevano di diritti e privilegi proprio come i cittadini di uno Stato. In un certo senso, la differenza tra le opere d'arte e le loro controparti fruibili era quasi di natura politica, visto che le scatole di pagliette Brillo, a differenza delle opere d'arte e nonostante una somiglianza superficiale con queste, non avevano alcun diritto di cittadinanza nella repubblica dell'arte. Il 1964 fu l'anno della «Summer of Freedom», che vide un gran numero di persone dirigersi nel profondo Sud degli Stati Uniti per fare iscrivere sui registri gli elettori neri che, fino ad allora, erano stati privati del diritto di voto. La differenza del colore della pelle non poteva avere alcuna rilevanza quanto al diritto di cittadinanza. Che cosa impediva, dunque, l'«emancipazione» delle scatole commerciali dal loro status di oggetti fruibili? In che modo un oggetto acquisisce lo status di opera d'arte? Certo, le scatole di Warhol avevano angoli e bordi affilati, eppure tutto ciò appariva trascurabile tanto quanto il colore della pelle delle persone. In *The*

«Brillo Box» di Andy Warhol (1964)



*Artworld* scrivevo: «vedere qualcosa come arte richiede un elemento che l'occhio non è in grado di esplicitare, un fondo fatto di teoria artistica e conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte». Queste riflessioni erano il portato della filosofia

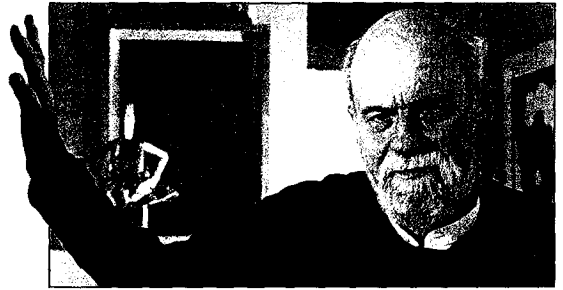
della scienza in cui io e i miei colleghi credevamo. Era nostra convinzione che gli oggetti scientifici fossero «carichi di teoria», nel senso che la percezione non può mai essere un semplice vedere, ma è sempre un vedere qualcosa sotto una particolare descrizione teorica. Vedere una linea su un oscilloscopio, come il percorso di una particella è possibile soltanto se si sa che cosa servono gli oscilloscopi: è richiesta, in altri termini, una specifica conoscenza scientifica per vedere la linea in quel modo. Ma che cosa vuol dire vedere qualcosa come un'opera d'arte? Nel 1964 non era possibile dire di qualcosa che era un'opera d'arte senza chiamare in causa una teoria di un qualche genere, ovvero lo status di opera d'arte non poteva essere dato per scontato. Inoltre, un'opera d'arte era storicamente condizionata. Chiunque avrebbe potuto fare qualcosa di simile alla scatola Brillo in quasi ogni momento della storia moderna, ma non sarebbe stata un'opera d'arte in un tempo di molto anteriore al 1964. Per capire che era un'opera dovevi sapere qualcosa sulla storia. Il mondo doveva essere pronto a considerare quel particolare oggetto come un'opera d'arte. E cioè: doveva essere pronto a vedere quel particolare oggetto come appartenente a un «mondo dell'arte», nel senso specifico in cui utilizzavo quell'espressione, vale a dire come membro della comunità delle opere d'arte. Nel 1964 potè dirsi concluso il mio apprendistato nell'ambito della filosofia analitica. Durante quell'apprendistato imparai a considerare i problemi filosofici come qualcosa che aveva a che fare con i termini nei quali sono posti, imparai a risalire al piano del linguaggio. In effetti, oserei dire che a quel punto mi ero già imposto nella comunità filosofica grazie al saggio *Narrative Sentences* (Enunciati narrativi), pubblicato nel 1961. Attraverso quella che Richard Rorty definì come la «svolta linguistica» in filosofia, i filosofi analitici incominciarono a elaborare distinzioni di tipo linguistico capaci di fare emergere problemi del tutto nuovi per la filosofia. L'enunciato narrativo semplice descrive un evento attraverso un riferimento a un evento successivo. Questo genere di enunciato diventa vero soltanto quando il secondo evento ha luogo, sebbene ciò per il quale l'enunciato è vero sia il primo dei due eventi. Diciamo che è l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo ad aver iniziato la Prima guerra mondiale, nel

senso che ha dato inizio a una serie di eventi che hanno portato, sebbene non inevitabilmente, a quella catastrofe, con tutte le conseguenze che il mondo si è trovato ad affrontare da quel momento in poi. Quando l'assassinio ebbe luogo non era altro che una notizia da prima pagina. Che la Prima guerra mondiale abbia avuto inizio grazie a una pallottola omicida sparata a Sarajevo è certamente un'affermazione storiografica dozzinale, eppure, per quanto si tratti di un luogo comune, l'enunciato che lo esprime non poteva essere noto a nessuno di coloro che seppero dell'omicidio dell'arciduca Francesco Ferdinando quando questo ebbe luogo, ed è questa la caratteristica interessante degli enunciati narrativi: per quanto possano suonare come dei luoghi comuni una volta messi per iscritto dagli storici, non potevano essere noti, e in molti casi nemmeno essere compresi, ai loro immediati contemporanei. Adoperava anche altri esempi, quali «La guerra dei trent'anni ebbe inizio nel 1618» oppure «Petra ha inaugurato il Rinascimento». Si tratta di frammenti di descrizione storica che rendono evidenti le asimmetrie dovute ai tempi verbali quando il linguaggio viene considerato in termini storici e

non soltanto temporali. Ciò di cui voglio discutere oggi è la rilevanza filosofica degli enunciati narrativi per la filosofia analitica della storia, il cui esordio può essere fatto risalire alla pubblicazione nel 1942 di un famoso saggio di Carl Gustav Hempel, *La funzione delle leggi generali nella storia*, che fu accolto all'epoca come un contributo fondamentale al programma filosofico del positivismo logico mirante a una scienza unificata. L'idea di una scienza unificata veniva contrapposta a una distinzione, tipica della filosofia tedesca e che si voleva irriducibile, tra la natura e ciò che Hegel chiamava spirito, ovvero *Geist*, e dunque tra due tipi di scienza: le scienze naturali, o *Naturwissenschaften*, e le scienze dello «spirito», o *Geisteswissenschaften*. Questi due tipi di scienze erano concepiti come fondati su modalità conoscitive di tipo opposto, la spiegazione (*Erklären*) e la comprensione (*Verstehen*). Un fenomeno naturale è spiegato attraverso una legge generale, ma un fenomeno spirituale è caratterizzato da una sorta di unicità che non consente questo genere di spiegazione. Deve essere afferrato attraverso una specifica modalità di comprensione. La storia, di conseguenza, può essere compresa ma non spiegata, giacché non ci sono leggi della storia. Ogni famiglia infelice è infelice a modo suo («Tutte le famiglie felici sono simili fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo», incipit dell'*Anna Karenina* di Lev Tolstoj, Ndi). Possiamo comprendere le famiglie, che siano infelici o meno, cogliendo ciò che c'è di unico in ciascuna di esse, e ciò che vale per le famiglie vale anche per le nazioni. È in gran parte merito di Hempel l'aver diradato l'oscurità dei termini nei quali era formulata la controversia sulla distinzione *Erklären/Verstehen*. La spiegazione scientifica consiste nel dedurre la descrizione di un evento che va spiegato (l'*explanandum*) da un insieme di condizioni necessarie e di condizioni marginali, nonché da una legge che le ricopre (l'*explanans*). Spiegare significa, in ultima analisi, essere in grado di fare previsioni. Nell'ambito della storia non possiamo fornire spiegazioni (fare previsioni) di questo tipo, ma ciò che possiamo fare è fornire «abbozzi di spiegazione» che si conformano più o meno a quel modello. Spieghiamo che Luigi XIV morì impopolare a causa delle sue politiche fiscali. L'impopolarità alla sua morte era prevedibile, visto lo scontento dei suoi sudditi, stanchi di pagare per le sue guerre, e data l'assenza di ragioni particolari che lo rendessero un personaggio benamato, come, ad esempio, un forte odio per i suoi avversari. Non ci sono, nella sfera storica, leggi come quelle che governano, nel comportamento dei gas, la relazione tra pressione e volume: tutto ciò su cui possiamo contare sono abbozzi di spiegazione. Il modello di spiegazione applicabile alle vicende umane e ai semplici eventi naturali è tuttavia più o meno lo stesso. L'unità della scienza non può chiedere di più, dato lo stato attuale delle conoscenze. Nella misura in cui si riduce la vaghezza dell'abbozzo di spiegazione, si riduce la distanza. In altri termini, tra natura e spirito la differenza non è sostanziale. Nei dibattiti dell'epoca, l'assenza di distinzione tra l'oggetto di critiche più che altro a causa dell'idea secondo cui una spiegazione delle azioni umane non potrebbe prescindere da un riferimento all'intenzionalità e al modo in cui gli agenti interpretano le situazioni in cui si trovano ad agire, cioè da un riferimento a qualcosa di molto simile a ciò che i difensori della distinzione *Natur/Geist* chiamavano *Verstehen*, una sorta di comprensione intima che non ha un analogo nel campo delle spiegazioni fisiche. Credo che sia vero, eppure, qualunque cosa abbia fatto Petrarca, non si può certo dire che abbia inteso inaugurare il Rinascimento. La sua azione, per come era vista dai suoi contemporanei, ha dato inizio al Rinascimento soltanto grazie al suo essere in relazione con eventi che hanno avuto luogo molto tempo dopo. L'intenzione dell'assassinio di Francesco Ferdinando era di assestare un colpo a favore dell'indipendenza della Bosnia, ma ciò che produsse fu una successione di decisioni che portarono alla grande guerra, che non era certamente il fine della sua azione. E se ridescriviamo in forma narrativa «La grande guerra» come la «Prima guerra mondiale» alla luce della Seconda guerra mondiale, è chiaro come l'uccisore di Francesco Ferdinando non avrebbe potuto avere l'intenzione di causare quell'evento, sebbene non sia affatto falsa l'affermazione secondo cui l'assassinio di Francesco Ferdinando ha causato la Prima guerra mondiale. La mia idea è che né Hempel né i suoi detrattori si sono avvicinati a cogliere l'essenza della rappresentazione storica o narrativa e che, pertanto, non sono stati in grado di offrire un'adeguata filosofia del vivere nella storia, cioè del vivere alla luce di possibilità future a noi cognitivamente inaccessibili. L'uso di enunciati narrativi produce descrizioni la cui correttezza non può essere determinata nel tempo in cui hanno avuto luogo gli eventi cui si applicano, giacché tali descrizioni

Arthur C. Danto ha frequentato la scena artistica newyorkese negli anni Cinquanta e Sessanta prima come pittore e poi come osservatore «dopo aver deciso che ero troppo impegnato a scrivere di filosofia per poter continuare a fare arte»

# ete dopo



dependono da eventi successivi che non possono essere previsti, non essendoci leggi che consentano di farlo, e queste descrizioni non possono essere comprese, poiché implicano conseguenze che non possono essere immaginate. Nel mio libro *Analytical Philosophy of History (Filosofia analitica della storia)*, del 1965, poi ripubblicato nel 1985 con il titolo *Narration and Knowledge (Narrazione e conoscenza)*, ho utilizzato come paradigma la celebre poesia di Yeats, *Leda e il cigno*, che recita: «*Quel rapido fremuto ai lombi causa le mura spezzate, il tetto e la torre incendiati e Agamennone morto*». Tutto ciò che fu generato dallo stupro di Leda era invisibile a chi avesse assistito alla violenza subita da una donna da parte di un cigno. Gli altri stupri commessi da Zeus, quello di Troia soltanto in seguito a una riedizione narrativa, la quale sarebbe stata coinvolta in uno dei più grandi eventi dell'antichità, la Guerra di Troia. Non c'era, né avrebbe potuto esserci, alcuna legge di natura in grado di mettere in rapporto il fre-



Un ritratto di Roy Lichtenstein scattato da Ugo Mulas a New York nel 1964 (dal catalogo *Electa* della mostra alla Gam di Torino «Ugo Mulas. La scena dell'arte. Photocolors», fino al 5 ottobre)

mito ai lombi, la presa di Troia («*le mura spezzate, il tetto e la torre incendiati*»), e l'uccisione di Agamennone. Nulla di tutto ciò poteva essere previsto, ma, al limite, poteva essere profetizzato, per usare la penetrante distinzione introdotta da Karl Raimund Popper in *Misericordia dello storicismo*. La profezia non è un'acquisizione scientifica e appare come una possibilità cognitiva solo perché siamo in grado di costruire una narrazione che dalla morte di Agamennone ci conduce, attraverso la caduta di Troia, all'istante fatale in cui Zeus ha fecondato la sua vittima. Ciò che rende significativo l'evento è il successivo interesse di coloro le cui vite furono investite dal leggendario conflitto sulla piana di Troia. È la stratificazione di interessi sull'accadimento che conferisce agli eventi un significato storico. Come dicevo, ho elaborato questa teoria nel mio primo libro, *Filosofia analitica della storia*, pubblicato nel 1965, l'anno in cui ho pubblicato anche *Nietzsche as Philosopher (Nietzsche filosofo)*. Ho affrontato la filosofia di Nietzsche nella prospettiva di una descrizione narrativa, nel senso che ho riconosciuto in lui una sorta di filosofo protoanalitico, per le sue profonde intuizioni sulla natura del linguaggio, della mente e della verità. Di qui il titolo icastico del mio libro. Ma c'era anche un'altra considerazione, quella sulla correlazione sistematica tra le intuizioni di Nietzsche. Il luogo comune vuole che Nietzsche venga rappresentato come un autore ispirato ma impulsivo, eppure lui stesso avrebbe ammesso con piacere di essere stato un autore sistematico, cosa che gli riconosco nel mio libro. L'idea a cui ero pervenuto è che il sistema nella sua totalità non è altro che l'unità minima del discorso filosofico, tanto che iniziassi a rendermi conto di come a mia volta stessi elaborando un sistema. Una volta ho letto un testo in cui Wittgenstein veniva rappresentato come uno che si burlava di quelli che credevano, suppongo avesse in mente Bertrand Russell, che fosse necessario dare una risposta a tutti gli interrogativi filosofici con un'unica soluzione. L'idea di Wittgenstein, naturalmente, era che i problemi filosofici non ammettono soluzioni, ma al limite disoluzioni, dal momento che non si tratta di problemi reali e visto che la filosofia è priva di senso da cima a fondo. La mia idea era,

e continua a essere, che i problemi autenticamente filosofici sono reali e vanno risolti tutti insieme poiché costituiscono un intero interconnesso. E giacché la natura della filosofia è a sua volta un problema filosofico che richiede una soluzione filosofica, se Wittgenstein sbagliava sulla filosofia in generale, sbagliava anche su ogni singola questione di filosofia e, questo, anche se decidiamo di non considerare le divagazioni poetiche che ornano i suoi libri. Fare filosofia significa occuparsi di tutta quella la filosofia nel medesimo momento. Il che vuol dire, ancora, che i filosofi non possono essere degli specialisti. A un certo punto del mio percorso mi fu chiaro come la totalità della filosofia fosse in qualche modo connessa con la nozione di rappresentazione, che l'essere umano altro non sia che un *ens representans*: un essere in grado di rappresentare il mondo; come le nostre storie individuali non siano che le storie delle nostre rappresentazioni e del loro mutare nel corso delle nostre vite; come le rappresentazioni formino sistemi che, a loro volta, costituiscono un'immagine del mondo; come la storia umana sia la storia del modo in cui tale sistema di rappresentazione cambia attraverso il tempo; come il mondo e il nostro sistema di rappresentazioni siano interdipendenti, nel senso che talvolta cambiamo il mondo perché si conformi alle nostre rappresentazioni e talvolta cambiamo le nostre rappresentazioni affinché si conformino al mondo. A un certo punto ho deciso che il mio compito di filosofo dovesse consistere nell'elaborare una teoria delle rappresentazioni, ovvero costruire una filosofia di ciò che ci rende esseri umani. Si sarebbe trattato di una filosofia della storia, della conoscenza, dell'azione, dell'arte e della mente. Si trattava di un progetto estremamente ambizioso, concepito in un momento in cui imprese di così largo respiro erano fuori moda in filosofia e la reputazione filosofica si costruiva attraverso brevi articoli di stampo analitico pubblicati su riviste specializzate. Cionondimeno pensai che costruire un sistema filosofico in più volumi avesse tutti i caratteri della grande avventura intellettuale. L'ispirazione mi fu data, in un certo qual modo, da un'opera in quattro volumi del grande filosofo ispano-americano George Santayana dal titolo *The Life of Reason (La vita della ragione)*. Santayana apparteneva a un'altra generazione, a una generazione per la quale fare il filosofo voleva davvero dire elaborare un sistema in grado di trovare una collocazione alla totalità delle cose. L'espressione «trovare una collocazione alla totalità delle cose» esprime, in un certo senso, una visione architettonica e, per quanto ci sia un elemento di arroganza nel crederci capaci di erigere un simile edificio del pensiero, la mia sensazione era che tutti noi vivessimo, chi più chi meno, in uno di questi edifici, costruiti da altri e lasciati in eredità. Perché, dunque, non costruirne uno più adatto al mio modo di vedere le cose? Fu così che intrapresi, piuttosto rischiosamente, l'impresa di elaborare una filosofia della rappresentazione in cinque volumi. Non desideravo certo essere un seguace di Santayana o di qualcun altro, ma volevo essere una sorta di architetto suo collega, con vedute ampie almeno quanto le sue, e con un po' del suo gusto per una prosa esteticamente consapevole. Se si sceglie la vita dello scrittore, è meglio trarre un qualche piacere dalle parole. Non ravvisavo alcuna contraddizione tra verità filosofica e vocazione letteraria. Perciò, sebbene continui a pensare a me stesso come a un filosofo analitico, sono felice di essere riuscito a intraprendere il percorso indipendente del pensatore sistematico, quale che sarà il giudizio delle generazioni future sul mio sistema. I due volumi che seguirono furono *Analytical Philosophy of Knowledge (Filosofia analitica della conoscenza)*, 1968) e *Analytical Philosophy of Action (Filosofia analitica dell'azione)*, 1973). Il quarto volume, che doveva occuparsi di filosofia dell'arte, avrebbe dovuto intitolarsi in modo del tutto ovvio *Analytical Philosophy of Art (Filosofia analitica dell'arte)*. Tuttavia, per quanto all'epoca in cui l'ho scritto mi considerassi ancora un filosofo analitico, la mia insoddisfazione nei confronti di ciò che allora si produceva in ambito analitico era crescente, e lo era ancor più nei confronti di ciò che veniva pubblicato sotto la categoria di filosofia analitica dell'arte. Con quel titolo era già apparsa un'antologia, a cui mi rifiutai di collaborare. Era mia convinzione che la filosofia analitica dell'arte fosse troppo astratta e distante dall'arte. Inoltre, ciò che mi interessava di più era essere letto dagli artisti piuttosto che dagli estetologi di professione, dal momento che le mie idee nascevano da un confronto reale soprattutto con ciò che era avvenuto nel panorama artistico di New York negli anni Sessanta, cioè con tutte le problematiche, del tutto nuove per la filosofia, che nascevano da quella specifica esperienza. Così mi trovai un nuovo titolo e un nuovo editore. Il titolo lo trovai in uno splendido romanzo di Muriel Spark. Uno dei suoi personaggi, una suora dal passato piuttosto oscuro, è l'autrice di un libro di successo, *The Transfiguration of the Commonplace (La trasfigurazione del banale)*. Suppongo che anch'io aspirassi ad avere successo con il mio libro, e in effetti, in una certa misura, è ciò che è accaduto. Si tratta della mia opera più tradotta e con tutta probabilità sarà anche quella più letta dopo la mia morte. Il titolo lascia intendere quale sia l'argomento centrale del libro, vale a dire come il più banale e ordinario degli oggetti possa essere trasfigurato in opera d'arte. Il mio libro era pensato, insieme, come radicato

nel suo tempo, come espressione del mondo dell'arte contemporanea, e come proiettato verso l'eternità, nel senso che esprimeva la mia idea definitiva di come si dovesse praticare la filosofia: come una verità valida in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo. Per via di questi due elementi, *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) è, in una certa misura, un'opera con un doppio registro: ci sono molti più tecnicismi filosofici che in qualunque altro libro pensato principalmente per un pubblico non filosofico, e allo stesso tempo affronta con molta più immediatezza di qualsiasi altro libro concepito per un pubblico filosofico le questioni che appassionano il mondo dell'arte. Ebbi la ventura di frequentare la scena artistica della New York degli anni Cinquanta e Sessanta, dapprima come artista giunto a New York per costruirsi una carriera da professionista, cosa che continuai a fare anche durante i miei esordi da filosofo professionista e da professore di filosofia; e poi da osservatore, dopo aver deciso che ero troppo impegnato a scrivere di filosofia per poter continuare a fare arte, quando pure fosse stata di successo. In verità, il mondo dell'arte degli anni Sessanta aveva caratteristiche tali che mi sarebbe stato impossibile realizzarmi senza alterare radicalmente l'idea piuttosto romantica di pittura che avevo condiviso con molti artisti degli anni Cinquanta. Non nutrivo alcun desiderio di diventare un artista Pop. Cionondimeno, trovavo avvincente dal punto di vista filosofico l'arte della metà degli anni Sessanta, la Pop art e il Minimalismo. I personaggi che mi affascinavano, tuttavia, Andy Warhol in primo luogo, ma anche Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg, così come gli scultori le cui opere furono esposte presso il Jewish Museum in una importante mostra del 1966, «Primary Structures», erano completamente sconosciuti alla maggior parte degli studiosi di estetica, compresi i pochi che avevano una buona conoscenza dell'arte moderna. La verità è che il mio lettore ideale avrebbe dovuto conoscere bene tanto la filosofia quanto l'arte contemporanea per riuscire a seguire il percorso che cercai di realizzare per la filosofia dell'arte alla fine del XX secolo. Ma ovviamente era proprio un tale spirito pionieristico a rendere il libro interessante e appassionante. In un certo senso, *The Transfiguration of the Commonplace* è un'opera filosofica di stampo eccessivamente tradizionale. Il programma che la informa è quello tipico del dialogo platonico, cioè della sede in cui si è realizzata la struttura base della ricerca filosofica. Il suo obiettivo è di definire un concetto attraverso il dialogo. E ciò che utilizzo nel libro non sono altro che strategie dialogiche. Si tratta di stabilire una prima condizione necessaria, ovvero che essere opera d'arte significa vertere su qualcosa, possedere un significato. Anche se non si tratta di una condizione sufficiente, basta a giustificare la tesi secondo la quale tutta l'arte è rappresentazionale, e che pertanto le è applicabile una sorta di semantica, così da rendere evidente l'inadeguatezza del formalismo come filosofia dell'arte. In quanto veicoli di rappresentazioni, le opere d'arte rientrano in quella filosofia della rappresentazione che mi ero ripromesso di elaborare. Ma, ovviamente, non tutti i veicoli di rappresentazioni sono opere d'arte, cosicché si rende necessario identificare un'ulteriore condizione in grado di marcare la differenza. La mia proposta è di considerare l'opera d'arte un veicolo rappresentativo che incorpora (embodies) il proprio significato e, per quanto non mi sia esercitato molto nell'analisi di questo concetto, la mia conclusione provvisoria è che le opere d'arte altro non sono che significati incorporati (embodied meanings). Credo che l'idea di significato incorporato rimandi a qualcosa che ho imparato dalla mia maestra Susanne K. Langer, la quale nel suo libro migliore, *Philosophy in a New Key (Filosofia in una nuova chiave)*, 1942), ha tracciato una distinzione tra ciò che definiva come forme discorsive e ciò che definiva come forme presentazionali: le opere d'arte presentano i propri significati, laddove il significato di un frammento di descrizione risiede all'esterno di quest'ultima. Tipicamente, il contenuto di un enunciato ha a che fare con qualcosa che si trova nell'estensione del predicato, almeno nei casi semplici di enunciati dichiarativi. Gran parte della filosofia analitica si è interessata alla semantica delle forme discorsive. La chiave per comprendere la nozione di *embodiment (incorporazione)*, tuttavia, è l'interpretazione. L'interpretazione delle opere d'arte è indubbiamente la pratica fondamentale della critica d'arte. Il critico cerca di identificare il significato di un'opera e di mostrarlo come l'oggetto in cui il significato è incorporato sia davvero in grado di incorporarlo. Questa semplice caratterizzazione del ruolo dell'interpretazione non esaurisce certamente la questione, tuttavia l'attenzione deve essere rivolta ai due termini chiave opera e oggetto. La domanda fondamentale in filosofia dell'arte riguarda il modo in cui l'opera è connessa all'oggetto. L'opera consiste nell'oggetto più un significato, e l'interpretazione dell'opera altro non fa che spiegare il modo in cui l'oggetto custodisce il significato che, nel caso delle arti visive, lo spettatore coglie e fruisce in quella determinata modalità di presentazione.

□ Arthur C. Danto

© Rosenberg & Seliger. Il testo che qui anticipiamo, per gentile concessione dell'editore Rosenberg & Seliger, è la trascrizione della Lectio Magistralis tenuta da Arthur C. Danto all'Università di Toronto il 2 ottobre 2007, in corso di pubblicazione in «Rivista di estetica», n.s., 38 (2/2008), XLVIII, pp. 11-19. La traduzione è di Luca Morena