
Arte ed estetizzazione nel pensiero di Gianni Vattimo

ALESSANDRO BERTINETTO

Gianni Vattimo ha elaborato l'estetica e la teoria dell'arte del «pensiero debole» soprattutto in alcuni articoli pubblicati nella «Rivista di Estetica» (di cui è stato direttore). Parte di questi saggi è stata poi raccolta nella seconda sezione di una delle opere centrali del filosofo torinese, *La fine della modernità*, sezione intitolata, significativamente, *La verità dell'arte*. Le diverse questioni discusse da Vattimo sono infatti attraversate dal filo conduttore del problema della verità dell'arte, nell'epoca del nichilismo, della fine della storia e del mondo estetizzato dei *mass media*.

Attraverso una lettura teoreticamente produttiva di M. Heidegger e F. Nietzsche, ma anche – come si vedrà – di certe pagine kantiane, e al contempo “indebolendo” l'ermeneutica di H.-G. Gadamer (ma anche quella di L. Pareyson),¹ Vattimo affronta la questione dell'arte, della sua verità, del suo significato, del suo statuto ontologico, mettendo anzitutto in questione la domanda «che cos'è l'arte?» che molti studiosi, sia in ambito “analitico”, sia in ambito “continentale”, pongono al centro della riflessione estetica.² Ha infatti senso, oggi, chiedersi «che cos'è l'arte?», cercando di fornire una definizione che restituisca l'*ontos on*, l'essenza dell'arte? O è proprio il fatto di presumere la possibilità di offrire una definizione a costituire il vero problema, in quanto tale assunzione presuppone già un determinato modo di pensare il mondo, modo di pensare che, storicamente, si è costituito come la metafisica occidentale? E se nel post-moderno la metafisica occidentale viene decostruita da un pensiero e da prassi vitali che ne mettono in crisi le griglie concettuali, ne sovvertono gli ordini e le tassonomie, esibendone così l'infondatezza,

¹ Cfr. G. Vattimo, *Pareyson dall'estetica all'ontologia*, in «Rivista di estetica», 40-41 (1993), pp. 3-17.

² Per una prima panoramica della questione si vedano S. Davies, *Definitions of Art*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1991; N. Warburton, *The Art Question*, Cambridge, 2003 (tr. it. di G. Bonino, *La questione dell'arte*, Torino, Einaudi, 2004); A. Séguy-Duclot, *Définir l'art*, Paris, 1998; G. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2005 (tr. it. di A. Bertinetto, *Arte. Un'introduzione filosofica*, Torino, Einaudi, 2008).

com'è possibile definire, pensare e praticare l'arte e l'estetica, che sono categorie impiantate solidamente nelle strutture della metafisica?

I. Il post-moderno, l'estetizzazione e il problema del senso dell'arte

Vattimo prende le mosse dalla filosofia della storia e interpreta la propria epoca come quell'epoca in cui sembra venir meno anche la concezione moderna della storicità come corso unitario e progressivo: il post-moderno. Parlare di post-moderno significa riferirsi, consapevolmente, alla modernità. Con Gehlen, Blumemberg, Koselleck,³ ci è dato concepire la modernità come «quell'epoca per la quale l'esser moderno diventa un valore, anzi *il* valore fondamentale a cui tutti gli altri vengono riferiti»;⁴ epoca della *Diesseitigkeit*, dell'«Al di qua», la modernità è l'età della secolarizzazione, sorretta e diretta dalla fede nel progresso e nel nuovo come valore fondamentale. Tuttavia, sostiene Vattimo, questa «essenza del moderno diviene davvero visibile solo a partire dal momento in cui [...] il meccanismo della modernità si distanzia da noi»;⁵ e questo avviene perché il valore dominante il moderno, la novità, è entrato in crisi, si è dissolto. In questo consiste – in breve – il *post-moderno*: in virtù della crisi del valore del nuovo, della dissoluzione della credenza nel progresso – il cui carattere normativo è stato sottolineato da tutte le forme di modernismo artistico e culturale –, non v'è più un fine, una direzione della storia.⁶ Dunque, non c'è più *una* storia. L'esperienza della temporalità non è più quella della successione lineare di momenti, che era apparsa fino all'epoca moderna come la temporalità «naturale», ma quella di una temporalità ricorsiva, circolare, eventuale. Dunque, la temporalità dell'evento, del genio, la temporalità propria dell'esperienza artistica che colpisce e interrompe il flusso lineare del tempo, istituendo una propria storia, diviene la dimensione propria del post-moderno.

³ Cfr. A. Gehlen, *Post-Histoire* (1962), in *Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens*, a cura di H. Klages e H. Quaritsch, Berlin, 1994, pp. 885-895; Id., *Die Säkularisierung des Fortschritts* (1967), in A. Gehlen, *Gesamtausgabe*, Vol. 7, *Einblicke*, Frankfurt a.M., 1978, pp. 403-412; Id., *Ende der Geschichte?* (1974), in Id., *Einblicke*, Frankfurt a.M., 1975, pp. 115-133; H. Blumemberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a. M., 1986 (tr. it., *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1996); Id., *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt a.M., 1987; Id., *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M., 1996 (tr. it., *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992); R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M., 1979 (tr. it., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986).

⁴ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 108.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ Cfr. anche G. Vattimo, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella post-modernità*, in «Rivista di Estetica», 37 (1991), pp. 3-II.

Come Vattimo argomenta nel saggio *La struttura delle rivoluzioni artistiche*,⁷ il fenomeno vissuto nel postmoderno è dunque quello del passaggio dalla storicità “cumulativa” alla storicità “geniale” e rivoluzionaria che è paradigmatica dell’esperienza estetica dell’opera d’arte. È noto che Kuhn, nel celebre *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*,⁸ aveva sostenuto che i paradigmi scientifici dominanti nelle diverse epoche storiche si succedono in maniera discontinua, rivoluzionaria e non deduttiva; soltanto all’interno di un dato paradigma è possibile una storicità “normale”, di tipo progressivo-cumulativo, mentre tra un paradigma e l’altro non v’è successione logico-storica, ma un “salto”. La logica che governa lo stabilizzarsi di un dato paradigma scientifico e la successione discontinua dei paradigmi è quella della funzionalità rispetto a una “forma di vita” e il modello di questo divenire delle scienze è estetico, giacché – come già ebbe a mostrare Kant nel § 58 dell’*Antropologia pragmatica*⁹ – l’apertura di “nuove vie e nuovi orizzonti” è quella propria dell’originalità esemplare del genio artistico. L’arte è anzi per questo aspetto una sorta di emblema, perché dall’inizio dell’età moderna si troverebbe nella situazione “estetica” in cui scienza e tecnica si trovano soltanto nel postmoderno.

Donde la «centralità dell’estetico» che caratterizza il postmoderno. Come si manifesta tale centralità? Nel fatto che, per citare con Vattimo l’inizio della sesta sezione del *Wille zur Macht*, di Nietzsche, e in particolare il frammento «La volontà di potenza come arte»,¹⁰ se il fondamento e la fede in un fine ultimo del corso delle cose spariscono, se insomma il nuovo non è più – forse più per superfetazione che per esaurimento – un valore, «il mondo non appare più se non come un’opera d’arte che si fa da sé». Il brano nietzscheano è in realtà di origine romantica, trattandosi di una citazione di un’affermazione di Friedrich Schlegel; la sua portata è perciò comprensibile soltanto andando oltre l’idea kantiana di un fondamento naturale del genio artistico e sfondando l’oggettivismo scientifico, per cui la conoscenza scientifica sarebbe in grado di scoprire ciò che è oggettivamente vero. Si tratta piuttosto di comprendere la produttività creativa all’origine di ogni esperienza umana.

L’estetico, con i suoi caratteri di gioco, di apparenza, di autoformatività,

⁷ Originariamente pubblicato nella «Rivista di estetica», 14/15 (1983) e poi ripubblicato ne *La fine della modernità*, cit.

⁸ T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962; tr. it., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1969.

⁹ Cfr. I. Kant, *Antropologia pragmatica* (1798), traduzione di G. Vidari riveduta da A. Guerra, Roma-Bari, Laterza, 2001.

¹⁰ Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, in F. Nietzsche *Opere*, edizione italiana a cura di G. Colli e M. Montanari, vol. VIII, tomo I, Milano, Adelphi, 1975, 2 [114], p. 106.

diventa così la caratteristica pervasiva del postmoderno,¹¹ l'epoca dell'esplosione del pluralismo e della fine del corso unitario e progressivo della storia. Ora, l'esplosione postmoderna della temporalità è dovuta secondo Vattimo in particolare alla pervasività dell'universo *mediatico*, in un mondo orientato al pluralismo dei valori, e nel quale la medesima "verità" dell'esperienza estetica sembra consistere, anzitutto, nello stesso dissolvimento di tale nozione. Secondo Vattimo, per lo meno il Vattimo degli anni '80 e dei primi anni '90, per forza di cose non ancora completamente avvertito dei rischi di omogeneizzazione e appiattimento culturale ed estetico provocato dalla globalizzazione mediatica, «i *mass media*, che dominano così largamente la nostra esperienza della "realtà", non avrebbero creato la temuta omologazione totalitaria della nostra visione del mondo; tutto al contrario, essi avrebbero fatto esplodere il pluralismo delle interpretazioni. Non sarebbero solo le *élites* colte ad essere consapevoli dei condizionamenti politici, economici, sociali, che pesano sui *media*. Tutti sanno che "la TV mente"». ¹² Ciò sarebbe dovuto al fatto che «il sistema dei *media* sviluppa dal proprio interno [...] una tendenza all'autodemitizzazione» per la quale esso stesso si riflette non come una descrizione oggettiva di un mondo "reale", ma come «una molteplicità di agenzie interpretative». Se questa concezione dei *media* può (e forse deve) oggi essere rimessa in discussione, giacché i *media* globalizzati tendono a spacciarsi per contenitori di immagini-copia fedeli di un mondo reale, occultando le operazioni costruttive che essi stessi operano contribuendo a produrre il mondo che noi viviamo, resta comunque valida l'idea che *alcuni* *media* rivelino il proprio essere costruzione e interpretazione del mondo (si rivelino insomma come *media*), mostrando così un carattere peculiarmente estetico in cui la «dissoluzione del moderno "senso della realtà" rimanda al nesso tra *esperienza estetica e pluralità*». ¹³ Nonostante l'imporsi globale di pochi modelli estetici e comportamentali, e l'indifferentismo culturale che rischia di appiattare tutte le differenze in un grigio *melting-pot* dominato dall'«estetica del McDonald», ¹⁴ è forse ancor vero infatti che la nostra è l'epoca della pluralizzazione e della moltiplicazione degli stili, sia degli stili di vita, sia degli stili artistici. ¹⁵ Si tratta però di distinguere tra l'estetizzazione diffusa, che permea

¹¹ Sulla pervasività dell'arte e dell'estetico, tra romanticismo e postmoderno, cfr. F. Vercellone, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Milano, Guerini & Associati, 1990.

¹² G. Vattimo, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella post-modernità*, cit., p. 5.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. G. Ritzer, *The McDonaldization of Society. An Investigation into the Changing Character of Contemporary Society*, London, Sage, 1996 (tr. it., *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1997).

¹⁵ Per una discussione su questi temi permetto di rinviare il lettore ai miei articoli: «*Esibi-*

la vita postmoderna, e l'esibizione di tale estetizzazione, che è il compito che oggi ha da assumersi una cultura critica dell'estetico, se non si vuole far collassare senz'altro l'estetico sull'anestetico.¹⁶

In ogni caso è lo stesso Vattimo a osservare come proprio il fenomeno dell'estetizzazione costituisca per l'arte un problema cruciale. Infatti, se da un lato si può metaforicamente affermare che il mondo appare come opera d'arte, dall'altro a essere messa in discussione è anzitutto la stessa definizione dell'arte come sfera separata dal vivere comune, in quanto tale caratterizzata da certe proprietà – anzitutto estetiche – e regolata da certe istituzioni (sala da concerto, teatro, museo) adibite precipuamente alla sua fruizione; la quale a sua volta richiede l'adozione di quell'atteggiamento che i filosofi, a partire dall'*aetas kantiana*, hanno chiamato atteggiamento estetico o del disinteresse estetico. Se cioè è il mondo a divenire opera d'arte, nel senso che la vita e la società stessa divengono fenomeni estetici, come differenziare ormai l'arte come fenomeno estetico dalle altre "forme di vita"? La distinzione tra ciò che è arte e ciò che non lo è sembra infatti non avere più senso, proprio perché, dissoltasi la separazione metafisica tra "senso" e "concetto", "apparenza" e "verità", "immagine" e "realtà", non c'è più un senso da contrapporre al concetto, un'apparenza da contrapporre alla verità, un'immagine da contrapporre alla realtà. In breve, il problema non può essere posto che nei seguenti termini: «In un mondo di estetizzazione diffusa, hanno ancora senso delle "opere d'arte"?».¹⁷

A ben vedere, si tratta di un problema di cui furono conscie le avanguardie artistiche del Novecento, che manifestarono contro l'*establishment* artistico-estetico tradizionale, sia sovvertendo le pratiche artistiche comuni, sia destabilizzando i canoni artistico-estetici tradizionali (la rappresentazione, la tonalità, il volume), sia sfondando le gerarchie filosofico-estetiche dominanti (gusto, genio, bellezza, forma, ecc.). Per fare soltanto un esempio, riguardante le arti figurative, basta pensare al celebre gesto di Duchamp che, esibendo in un museo un *pissoir* come opera d'arte, in un colpo solo detronizza la categoria filosofica di genio creatore, fa esplodere il concetto di opera d'arte, riflette *in actu exercitu* sullo statuto ontologico dell'immagine, ironizza sull'arte come istituzione e come merce; e così facendo esibisce la stessa storicità e infondatezza delle categorie estetiche su cui si basava il moderno sistema delle belle arti, mo-

zione dell'esibizione»: l'arte nell'epoca della globalizzazione (an)estetica, in «Estetica», 2/2003, pp. 81-101 e *Desrealización e imagen. Anestización de la experiencia y destino de las artes en la época de la globalización*, in «Binaria», n. 4 (2004) (www.uem.es/binaria/ ISSN 1579 1300).

¹⁶ Per questa contrapposizione si veda O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn, 1989; tr. it., *Estetica e anestetica*, Bologna, Il Mulino, 1994.

¹⁷ G. Vattimo, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella post-modernità*, cit., p. 7.

strando come la stessa arte non sia che un'invenzione,¹⁸ non un dato naturale.¹⁹

Dunque – questa mi sembra essere in proposito il portato centrale del pensiero vattimiano – cercare di fornire una definizione dell'arte fondandola su questa o quest'altra caratteristica o proprietà,²⁰ dimenticando l'inventività, ovvero il carattere dell'arte come evento, e l'epoca che tale evento origina, significa commettere un grave errore di interpretazione. Significa dimenticare di essere imbrigliati ancora in griglie metafisiche non più funzionali, o meglio: fungenti, nel post-moderno. Per questo Vattimo si rivolge a Heidegger, il filosofo della *Destruktion der Metaphysik*, nel cui saggio *L'origine dell'opera d'arte* trova elementi per una teoria post-moderna dell'arte che, come vedremo, declina in maniera particolare la tesi hegeliana della «morte dell'arte».

2. L'opera d'arte come evento

La questione centrale della riflessione estetica vattimiana è quella che era stata tematizzata già nella prima opera del pensatore torinese dedicata precipuamente all'arte e all'estetica, quel volume su *Poesia e ontologia* (1967, 1984²) in cui Vattimo aveva riflettuto in particolare sul saggio heideggeriano *L'origine dell'opera d'arte*.²¹ Heidegger, com'è noto, aveva “definito” l'arte come la «messa in opera della verità». Per intendere tale asserzione occorre anzitutto comprendere che cosa si intenda per verità. Infatti, precisa Vattimo «[...] definire l'opera d'arte come messa in opera della verità non è una tesi che tocchi soltanto l'opera d'arte, ma anche, e anzitutto, la nozione di verità».²² Ora, che l'opera d'arte sia la messa in opera della verità non significa che essa manifesti o rispecchi una verità già data: se così fosse continueremmo ad «assumere la verità come conformità ad un dato che può garantire la validità della conoscenza e delle manifestazioni della verità proprio in quanto è dato una volta per tutte, stabilito, sottratto all'eventualità».²³ La verità è

¹⁸ Cfr. L. Shiner, *The Invention of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

¹⁹ Due bibliografie sull'opera e il pensiero di M. Duchamp sono disponibili in Internet agli indirizzi <http://www.heyotwell.com/work/arthistory/thesis/biblio.html>; <http://arthist.binghamton.edu/duchamp/bibliography.html>.

²⁰ È in questo caso indifferente che si tratti di una proprietà di tipo estetico o di un altro tipo di proprietà, per es. di una proprietà ‘relazionale’, come vorrebbero i sostenitori della *institutional theory of art* di cui si dirà più sotto.

²¹ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), in Id., *Gesamtausgabe*, vol. 5, a cura di F.-W. von Hermann, Frankfurt a.M., Klostermann, 1977; tr. it. *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

²² G. Vattimo, *Ornamento e monumento*, in «Rivista di Estetica», 22 (1982), pp. 36-43; ora in: G. Vattimo, *La fine della modernità*, cit., qui p. 92.

²³ G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Milano, Mursia, 1968 (1985²), p. 123.

invece *evento*: «è l'aprirsi degli orizzonti storici entro cui gli enti vengono all'essere»; essa non è nulla al di fuori del suo accadere come prospettiva sul e del mondo. Dunque, dire che l'opera d'arte mette in opera la verità, significa che la verità si costituisce e si mostra nel mondo da essa fondato. Il rapporto tra opera e verità non è perciò estrinseco, ma costitutivo, perché la verità non è se non il suo accadere secondo prospettive di mondo dischiuse dall'opera d'arte. L'accadere della verità nella e attraverso l'opera e come opera sfonda la concezione della verità come adeguazione e conformità di parola e cosa: esso «è l'aprirsi degli orizzonti storico-destinali entro cui ogni verifica di proposizione diviene possibile». ²⁴ L'arte è allora quell'evento inaugurale «in cui si istituiscono gli orizzonti storico-destinali dell'esperienza delle singole umanità storiche». ²⁵ In altri termini, le opere d'arte sono origine di esperienze di *shock* tali da sovvertire l'ordine costituito delle cose, da sospendere l'ovvietà del mondo, e da organizzare nuove forme storico-sociali di vita. L'opera d'arte non è (più) identificabile e fruibile per i suoi caratteri formali, ma per il costitutivo «stato di spaesamento» nei confronti del mondo, di sfondamento rispetto a sistemi stabiliti di significati, che essa suscita.

In ciò sta il radicamento ontologico dell'arte e questo secondo Vattimo è quanto intenderebbe suggerire Heidegger, quando sostiene che l'opera d'arte è «esposizione» (*Aufstellung*) di un mondo e «produzione» (*Herstellung*) della terra. Da un lato l'opera d'arte istituisce un mondo storico, inaugurando tra l'altro la storia delle sue interpretazioni (questo vale ovviamente soprattutto per le capolavori come la *Divina Commedia*, la *Quinta sinfonia* di Beethoven, il *Guernika* di Picasso, *Kind of Blue* di Miles Davis, che non soltanto esprimono il mondo da cui provengono, ma lo sovvertono e formano attorno a sé nuove comunità); dall'altro l'opera produce, mette-avanti la terra, cioè «la riserva permanente dei significati, la base ontologica del fatto [...] che l'opera non si lascia esaurire da nessuna interpretazione». ²⁶ La nozione di «terra» indica cioè quella materialità dell'opera che costituisce lo sfondo del sistema dei significati aperti dal mondo. In quanto tale essa, come Heidegger invita a pensare negli scritti su Hölderlin, ²⁷ acquisisce i caratteri della *physis*, della naturalità che porta i segni del tempo, del nascere e del perire. ²⁸

²⁴ G. Vattimo, *L'infrangersi della parola poetica*, in *La fine della modernità*, cit., p. 74.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Idem, *Poesia e ontologia*, cit., p. 124.

²⁷ Cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, 1988.

²⁸ Sulla questione, nell'ottica di un'interpretazione dell'arte contemporanea come estetica dei rifiuti, si veda ora F. Duque, *La fresca rovina della terra. Dell'arte e i suoi rifiuti*, a cura di L. Sessa, Napoli, Bibliopolis, 2007.

Da un lato, dunque, messa in opera della verità significa istituzione di mondi possibili, “altri” rispetto al mondo dell’*hic et nunc*, ovvero: inaugurazione di epoche storiche attraverso l’opera d’arte; dall’altro la nozione di terra rimanda al carattere temporale e materiale, transeunte se vogliamo, dell’evento artistico-veritativo.

Questo venire in primo piano della dimensione temporale della terra differenzia l’«ontologia debole», l’«ontologia del declino» di Vattimo dalle prospettive utopiche “forti” di pensatori come Ernst Bloch, Adorno, Marcuse. Questi vedono nell’opera la figurazione utopica di mondi alternativi che, manifestando la possibilità di un’esistenza conciliata, rivela l’inautenticità dell’esistenza storica. Tuttavia, sebbene il futuro utopico sia sempre un “oltre” irraggiungibile, mai appiattibile sul presente, il linguaggio poetico è secondo Vattimo per tali pensatori altrettanto inessenziale alla dimensione veritativa che il linguaggio rappresentativo. Occorre invece intendere il linguaggio, come Heidegger, non nei termini di una facoltà dell’uomo, ma come quel “rapporto” in cui già sempre siamo e che nell’arte, nella poesia, fa “risuonare” la nostra umanità, la nostra finitezza.

Dunque, riassumendo, in quanto è esposizione del mondo, nell’opera d’arte si rivela la verità delle epoche, non la verità contrapposta all’errore, ma la verità come «costituzione delle linee fondamentali di una esistenza storica»,²⁹ mentre, come produzione della terra, della *physis*, della temporalità, «l’opera d’arte è l’unico tipo di manufatti che registri l’invecchiamento come un evento positivo, che si inserisce attivamente nel determinare nuove possibilità di senso».³⁰

In tal senso l’opera d’arte ha secondo Vattimo i caratteri della «monumentalità» e della «ornamentalità». Essa è monumento perché, come hanno sottolineato alcune teorie estetiche del ’900 (Morris, Jakobson, per es.), ma anche le estetiche romantiche (Novalis, Schlegel), suo carattere specifico è l’autoriferimento, la non transitività, la sua dimensione di «“segno” che non si lascia consumare nel rinvio».³¹ Questo tuttavia non deve essere pensato nel quadro di una filosofia della coscienza, la quale non è, per Vattimo, che il *péndant* della metafisica dell’oggettività. L’autoriferimento del linguaggio poetico non sarebbe cioè da intendersi come la condizione della più autentica libertà del soggetto, da contrapporre alle pratiche del linguaggio nella vita regolata del mondo amministrato, come vorrebbero certe posizioni contemporanee eredi del romanticismo e della Scuola di Francoforte (si pensi a

²⁹ G. Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 70.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ Idem, *L’infrangersi della parola poetica*, cit. p. 81.

Manfred Frank, per esempio).³² Invece la monumentalità si dà nel suo essere traccia, resto, residuo, segno della finitezza, della mortalità, del carattere transeunte e non trascendentale delle “forme di vita”. Per altro verso, l’arte è da intendersi alla luce della nozione di “ornamento”. Nella nostra epoca infatti, così Vattimo, ogni arte assume un carattere decorativo, ornamentale, in quanto è oggetto di una percezione distratta, non di un atteggiamento estetico, disinteressato. Nella stagione del post-moderno, dell’estetizzazione del mondo, l’ornamento è cioè la forma in cui l’opera viene fruita, apprezzata, vissuta. Riprendendo le considerazioni di Gadamer in *Verità e metodo*³³ Vattimo osserva pertanto come per un verso, in virtù del carattere autoreferenziale di cui si è detto, l’opera attragga verso di sé, e come, per altro verso, rimandi invece anche al di là di sé, verso il contesto vitale che essa accompagna e istituisce. L’arte non è più, insomma, al centro dell’attenzione, ma in quanto ornamento e decorazione della vita, svolge un ruolo periferico. Poiché però l’esperienza postmoderna è quella della perdita di un centro, il ruolo periferico dell’arte diviene (paradossalmente) centrale. L’opera non è oggetto per un soggetto che, in atteggiamento “disinteressato”, trovi nella verità astratta dall’opera una verità più vera; ma ciò che decora, istituendole, le forme di vita che noi viviamo.

Queste considerazioni teoriche non possono essere comprese se non alla luce della particolare interpretazione vattimiana della celebre tesi hegeliana della “morte dell’arte”. Secondo Hegel, com’è noto, l’arte è per noi qualcosa di passato, perché non è più in grado di esibire il contenuto spirituale in forma sensibile. Essa cessa di essere il mezzo privilegiato di espressione della verità quando diviene oggetto di contemplazione estetica e di riflessione concettuale, ossia quando i suoi prodotti non sono più oggetto di culto religioso. Hegel non nega pertanto l’esistenza dell’arte nel mondo moderno (esistenza per altro testimoniata *de facto*), ma mette in questione la sua capacità di soddisfare i bisogni spirituali dell’oggi, di svolgere una funzione culturale analoga a quella che le spettava nella *pólis* greca, e di costituire una guida efficace per l’azione del cittadino dello stato borghese: tutti compiti che si assumerebbe ora la filosofia. Avendo perduto nel mondo moderno la sua efficacia storica, non costituendo più una adeguata interpretazione della realtà, l’arte si rivela

³² Su Manfred Frank e sulla sua teoria dell’autocoscienza e della soggettività, anche in rapporto all’arte mi permetto di rinviare al mio *Autocoscienza e soggettività nel pensiero di Manfred Frank*, Torino, Zamorani, 1998. Di Frank si veda almeno su questi temi: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982 (tr. it., *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*, Torino, Einaudi, 1994); *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989.

³³ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960; tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 19907, p. 195.

bisogno di interpretazione e sorge così la necessità dell'estetica come conoscenza filosofica dell'arte.

Vattimo interpreta la celebre tesi hegeliana nei termini evenemenziali dell'«esplosione dell'estetico» che costituisce una delle caratteristiche centrali del post-moderno. Non tanto di “morte”, dunque, quanto piuttosto di “tramonto” si deve parlare nel caso dell'esperienza post-moderna dell'arte. Nel post-moderno, come si è detto, le opere perdono infatti la loro “aura” e cessano di costituire l'oggetto di un'esperienza particolare, isolata dal resto dell'esistenza; assumono piuttosto la funzione di ornamento della vita. Ecco che allora 1) le opere non sono più uniche, ma sono riproducibili³⁴ e spesso continuamente rielaborabili (si pensi non soltanto al cinema e alla fotografia, ma anche alle possibilità tecnologiche offerte da *internet* e dalle nuove forme di acquisizione, riproduzione e trasformazione delle opere musicali, figurative, visuali e poetiche), 2) viene a mancare tendenzialmente la differenza tra artisti e fruitori (basta pensare a certe opere collettive, all'arte pubblica,³⁵ nuovamente a *internet*, ecc.),³⁶ 3) viene liquidato ogni discorso sul genio (così come svanisce l'opera isolata dal resto degli oggetti d'uso, sparisce il genio in quanto essere superiore isolato dal resto della società). Tale evento, il tramonto dell'arte come categoria moderna, può essere comunque interpretato secondo Vattimo di nuovo per lo meno in due modi. In senso forte e utopico esso significa l'avvento dell'estetizzazione della cultura di massa, in cui l'arte autentica si dà rinnegando la fruibilità immediata di tipo “gastronomico” e scegliendo il silenzio come forma autentica di comunicazione (si pensi a certe opere di John Cage, per quanto riguarda la musica); in tal senso l'arte è una forma di protesta contro l'esistente e di prefigurazione di un mondo vero, conciliato, reintegrato, sempre però di là da venire.³⁷ In senso debole o reale, quello verso cui propende Vattimo, l'opera presenta i caratteri dell'essere heideggeriano: si dà come ciò che si sottrae a una completa e definitiva esplicitazione. Soltanto in virtù di questo secondo senso del tramontare dell'arte, si può comprendere come accanto all'arte dell'avanguardia e alle sue sfide nei confronti dell'arte istituzionale e alle manifestazioni estetico-artistiche tipicamente

³⁴ Inutile ricordare che la questione della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è uno dei temi centrali dell'estetica a partire dal saggio di Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936-37), Torino, Einaudi, 1966.

³⁵ Sulla questione cfr. F. Duque, *L'arte pubblica dello spazio politico*, in «Estetica», 1/2004, pp. 5-31.

³⁶ Si pensi, oggi, a un caso come quello del progetto *ArsMeteo* (www.arsmeteo.it) che non soltanto rende possibile una nuova, dinamica interazione tra pubblico e artisti, consentendo di costruire “etichette” per catalogare-giudicare direttamente le opere d'arte, ma soprattutto offre a tutti la possibilità di presentarsi al pubblico come artista senza passare per la mediazione dei critici e delle istituzioni artistiche.

³⁷ Cfr. G. Vattimo, *Morte o tramonto dell'arte*, in *La fine della modernità*, cit., pp. 64ss.

post-moderne (internet, la discoteca, ecc.), sopravvivano le forme e le istituzioni tradizionali dell'esperienza estetica (sala da concerto, museo, teatro).

In proposito Vattimo, anche in campo estetico, fa sua la nozione heideggeriana di *Verwindung*, che Heidegger utilizzava per interpretare il nostro rapporto con la tradizione metafisica.³⁸ *Verwinden* significa «rimettersi, affidarsi a», ma anche «rimettersi» nel senso “medico” del termine di «convalescenza». Rimettersi alla tradizione significa scoprire il carattere destinale del nostro rapporto con la tradizione, ma non in senso reattivo – come finirebbero per fare l'estetica utopistica in senso lato adorniana, ma anche tutte quelle prospettive che riducono l'estetica alle dimensioni “positive” delle scienze umane. Si tratta piuttosto, secondo Vattimo, di riconoscere come l'estetica tradizionale sia legata a quella metafisica come pensiero oggettivante, che Nietzsche e Heidegger invitano a comprendere come inadeguato per interpretare la nostra esistenza storica. L'essere si dà infatti soltanto come ciò che perisce, che svanisce, che dilegua, che si sottrae. Il tramonto dell'arte non è che un aspetto di questo accadimento che è la *Verwindung* della metafisica, il superamento non-enfatico della metafisica. Anche l'opera d'arte – sembra dunque sostenere Vattimo – come prodotto del genio e come oggetto di una fruizione disinteressata da parte del soggetto, svanisce con il dileguare delle stesse categorie di soggetto e oggetto. L'esperienza metafisica, forte, dell'arte non è più la nostra. Piuttosto la nostra esperienza dell'arte è quella dell'accadere della verità come dileguamento dell'essere forte della metafisica, in cui i confini tra reale e immaginario svaniscono in un gioco inesauribile di interpretazioni, in cui la continuità e l'identità del pensiero metafisico vengono sostituiti dal prevalere della discontinuità, del non-identico.³⁹

Perciò

l'estetica può assolvere al suo compito di estetica filosofica, in questa prospettiva, se sa cogliere nei vari fenomeni in cui si è voluta vedere la morte dell'arte l'annunciarsi di un'epoca in cui, nella prospettiva di una ontologia che non può indicarsi se non come “ontologia del declino”, il pensiero si apra anche ad accogliere il senso non puramente negativo e deiettivo che l'esperienza dell'esteticità ha assunto nell'epoca della riproducibilità e della cultura massificata.⁴⁰

³⁸ Cfr. M. Heidegger, *Verwindung der Metaphysik* (1936-1946), in Id. *Gesamtausgabe*, cit., vol. 7; tr. it. *Superamento della metafisica*, in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976.

³⁹ Cfr. G. Vattimo, *Estetica ed ermeneutica*, in «Rivista di Estetica», I (1979) p. 3-15.

⁴⁰ Idem, *La fine della modernità*, cit., p. 72.

3. Arte e intersoggettività

Questo apprezzamento teoretico per fenomeni che certe estetiche novecentesche hanno ritenuto invece di svalutare come deiettivi rispetto a un'esperienza presuntamente autentica dell'arte, questa concezione dello *shock* e dello spaesamento come vie attraverso cui, nel mondo estetizzato e postmoderno dei *media*, l'arte, nella duplice dimensione di ornamento e monumento, può davvero configurarsi come creatività e libertà,⁴¹ sfocia nel pensiero di Vattimo nell'idea che l'arte, una volta venuto meno ogni elemento oggettivo, formale, come criterio per una definizione "ontica" dell'opera, possa essere compresa soltanto in relazione alle sue capacità di istituire comunicazione e socialità. L'apertura di mondi storici da parte dell'arte è un'istituzione di forme nuove di socialità, di comunità. In tal senso l'esperienza dell'arte, lungi dal ridursi all'imprimersi dell'immagine di una cosa già data sulla *tabula rasa* di una coscienza altrettanto presente prima e al di là dell'esperienza, è una esperienza (*Erfahrung*) che modifica chi la fa, «un accadimento in cui avviene davvero qualcosa».⁴² Si tratta di un aspetto fondamentale dell'estetica kantiana, già accolto dall'ermeneutica di Gadamer, che Vattimo consapevolmente riprende. Com'è noto, nella *Critica del Giudizio*, Kant aveva fondato l'universalità del giudizio di gusto sulla sua capacità di istituire una comunità intersoggettiva di gusto.⁴³ Con la nozione di *sensus communis* aveva spiegato che tale universalità non è un dato, un fatto, ma la possibilità, aperta dal giudizio di gusto stesso, di un accordo tra i singoli gusti individuali.⁴⁴ L'universale riconoscimento preteso dal giudizio di gusto non è cioè un dato, ma un avvenimento sempre *in fieri*. Per dirla con Vattimo, il giudizio di gusto non si riduce per Kant «a seguire passivamente i canoni empiricamente stabiliti della moda, [ma] esso si esercita avendo di mira una specie di comunità ideale che è però sempre in via di farsi [...]». La dottrina kantiana del giudizio estetico come giudizio riflettente dirige verso una

riduzione dell'esperienza estetica a esercizio di socialità: formulare un giudizio di gusto non vuol dire riconoscere determinate qualità di un oggetto, ma

⁴¹ Cfr. G. Vattimo, *L'arte dell'oscillazione*, in: G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989, p. 83.

⁴² Idem, *Estetica ed ermeneutica*, cit., p. 10.

⁴³ Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Akad.-Ausg. V; tr. it. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1987, § 20 e § 40.

⁴⁴ Sul *sensus communis* kantiano cfr. per es. F. Menegoni, *L'a priori del senso comune in Kant: dal regno dei fini alla comunità degli uomini*, in «Verifiche», 19 (1990), pp. 13-50 e M. Savi, *Kant e l'universale singolare*, in «La società degli individui», 8 (2000), p. 17-28.

scoprire, manifestare, intensificare la propria appartenenza a una comunità, sia pure una comunità ideale: il carattere ideale di essa, però se si guarda più a fondo, ha le sue radici in ciò che la comunità a cui apparteniamo di fatto è: l'ideale è appunto l'ideale che questa comunità si fa di sé stessa.⁴⁵

Dunque «ciò di cui mi compiaccio nell'esperienza estetica non è tanto l'oggetto, e nemmeno la mia soggettività individuale; è la comunicabilità stessa».⁴⁶ Il piacere estetico non è allora tanto quello che il soggetto prova per l'oggetto, ma «quel piacere che deriva dal constatare la propria appartenenza a un gruppo – la comunità come ideale – accomunato dalla capacità di apprezzare il bello».⁴⁷

Così, come il filosofo torinese sostiene nel già citato saggio su *Il museo e l'esperienza dell'arte nella post-modernità*, «la caratterizzazione pluralistica e “storica” dell'esperienza estetica propria della post-modernità sembra aprire la via a una ridefinizione esplicitamente “pubblica” dell'arte».⁴⁸ Tale dimensione pubblica e plurale dell'esperienza estetica si organizza attorno a veri e propri soggetti collettivi, quali il museo, il centro culturale, ma oggi soprattutto internet. Tali soggetti sono forme particolari di socialità irriducibili, di fatto, a una comunità universale reale, cioè a un mondo fattualmente globalizzato. Questa è la ragione ultima del fatto che l'arte e l'esperienza estetica non sono più pensabili nei termini “forti” dell'utopia di un Bloch o di un Marcuse, di una società finalmente unificata e pacificata, ma in quelli, “deboli”, dell'«eterotopia», cioè della sua capacità di “aprirsi all'altro”, istituendo forme di socialità irriducibili a una comunità reale universale.⁴⁹

Così la socialità, che in Kant prendeva la forma dell'ideale trascendentale regolativo dell'umanità in generale, viene declinata da Vattimo piuttosto nei termini di una pluralità irriducibile di comunità differenti. Sebbene la sua posizione oscilli fra l'assunzione teorica della comunità ideale come punto di riferimento per comprendere la differenza irriducibile tra le comunità reali (*Estetica ed ermeneutica*) e il rifiuto della comunità ideale in quanto nuova forma di pensiero metafisico forte, tale da sopprimere le differenze reali tra le comunità (*Utopia ed eterotopia*), l'assunzione teorica della comunità ideale à la

⁴⁵ Idem, *Estetica ed ermeneutica*, cit., p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Idem, *Morte o tramonto dell'arte*, in «Rivista di estetica», 4 (1980), pp. 17-26, qui p. 18.

⁴⁸ Idem, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella post-modernità*, cit., p. 8.

⁴⁹ Cfr. Idem, *Dall'utopia all'eterotopia*, in Idem, *La società trasparente*, cit., pp. 84-100. Sul rapporto tra arte e utopia si veda anche Idem, *Arte e utopia*, Torino, Copisteria Festa, Litografia Artigiana M. & S., 1972 (corso tenuto presso l'Università di Torino nell'anno accademico 1971-72).

Kant come riferimento trascendentale e il riconoscimento, su quella base, delle differenze irriducibili tra gruppi e tra gusti, non sembrano affatto in contrasto. Anzi, nell'epoca della globalizzazione l'idea della differenza (anche estetica) sembra non poter condurre che a un generalizzato indifferenti-*simo de facto*, qualora non sia accompagnata dal riferimento critico a una sorta di comunità estetica *ideale* che mantenga aperta l'idea dell'arte come shock e spaesamento nei confronti dell'esistente. Altrimenti si rischia di ridurre le differenze estetiche e culturali all'indifferente dominio globalizzato del mercato dell'arte e della cultura. Questo, è a nostro avviso, quanto accade con certe teorie contemporanee, con cui è bene confrontarsi liberamente.

4. Vattimo e Danto: un confronto

Vattimo ha spesso svolto le considerazioni sull'arte e sull'estetica nel post-moderno in una prospettiva che, sebbene critica nei confronti delle utopie di un Adorno o di un Marcuse, a suo avviso troppo legate a una concezione "forte", metafisica, del pensiero, per altri versi ha assimilato la critica alla mercificazione dell'arte e alla riduzione dell'esperienza estetica ai meccanismi del mercato dell'arte. Soprattutto la sua concezione dell'esperienza artistica come esperienza di istituzione di intersoggettività e comunicabilità va nella direzione di una contrapposizione alle forme d'arte imposte dalle istituzioni e dal mercato.

In tal senso può essere interessante un confronto tra il pensiero estetico vattimiano e quello di A.C. Danto. Questi presenta infatti una teoria dell'arte per certi versi analoga a quella vattimiana, ma per altri versi sembra rimanere legato a una concezione statica e fattuale di intersoggettività, che sembra priva di quegli elementi libertari presenti nel pensiero del filosofo torinese.

In Vattimo a caratterizzare l'arte non è una qualche proprietà estetica oggettiva, ma la sua capacità di istituire intersoggettività in modo inventivo e innovativo. Pertanto nei suoi scritti la categoria moderna di arte esplose e, sulla scorta per esempio di Gadamer, viene a comprendere anche fenomeni tradizionalmente esclusi dall'arte, come lo sport o la festa. In tal modo sono reintegrati nell'esperienza estetica fenomeni esclusi dalla considerazione estetico-artistica a partire dalla nascita dell'estetica moderna, dall'istituzione dell'arte come sfera separata dell'esistenza e dalla nascita di un atteggiamento estetico particolare "disinteressato", per la fruizione delle opere d'arte.

Arthur Danto prende le mosse anch'egli, come Vattimo, da considerazioni di filosofia della storia e in particolare dall'assunzione del fatto che quella che oggi viviamo sia una fase post-storica, in cui è finito il tempo delle narrazioni progressive. Ciò comporta anche la fine di una storia dell'arte e l'inizio

di un'epoca in cui per l'arte tutto è possibile, in quanto nella prassi artistica non è più dato fare riferimento a un canone o a un precetto formale o a criteri contenutistici. Scrive Danto: «raggiunto un tale punto, in cui l'arte può essere qualsiasi cosa, l'arte ha esaurito la sua missione concettuale, essa ci ha portati a uno stadio del pensiero essenzialmente *al di fuori* della storia, dove infine possiamo contemplare la possibilità di una definizione universale dell'arte [...]. Per l'indefinito futuro l'arte sarà un fare arte post-storico».⁵⁰ In tal modo, l'arte, liberata dal dominio di una concezione del mondo o di un insieme di criteri formali, diventa interprete della sua epoca e si sostituisce alla filosofia nel fornire interpretazioni del mondo. Questo è, per Danto, il vero senso della hegeliana "morte dell'arte": l'arte giunge alla sua fine perché si trasforma in filosofia.⁵¹ Infatti non è più possibile produrre e fruire arte se non si considera l'apporto essenziale dell'interpretazione: «un oggetto è *effettivamente* un'opera d'arte soltanto in rapporto ad un'interpretazione» e, poiché «l'interpretazione non è qualcosa al di fuori dell'opera, opera e interpretazione», ovvero arte e filosofia, «sorgono insieme nella consapevolezza estetica».⁵² Secondo Danto, infatti, a partire dai *ready-mades* di Duchamp, ma soprattutto di Andy Warhol, non è più possibile distinguere le opere d'arte fra di loro e dagli oggetti comuni mediante la considerazione delle proprietà estetiche. A livello sensoriale, che differenza c'è mai, infatti, fra la pala esibita da Duchamp in una mostra e una pala riposta in un magazzino o adoperata per scavare? O fra le scatole Brillo di Warhol e le scatole Brillo in vendita in un supermercato? Evidentemente nessuna.⁵³ Dunque, se la comprensione dell'opera d'arte non è di tipo estetico, perché dal punto di vista percettivo l'oggetto comune e l'oggetto estetico possono essere identici, essa richiede un processo interpretativo di tipo intellettuale, che determina il significato dell'opera d'arte, esibendone le modalità di rappresentazione e tenendo conto del suo contesto culturale. In altri termini, una teoria filosofica, magari fornita dallo stesso artista, è necessaria alla definizione di un oggetto come opera d'arte. Tale teoria dipende da un mondo, da una serie di istituzioni storico-sociali in cui hanno luogo i fenomeni artistici e le loro interpretazioni: le scatole di Warhol sono opere d'arte soltanto perché in un dato momento

⁵⁰ A. Danto, *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*, Berkeley-Los Angeles-London, 1998, p. 244.

⁵¹ Cfr. Idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986; trad. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Siracusa, 1992, pp. 32-33.

⁵² Ivi, pp. 62-63.

⁵³ Tale tesi è nota come 'teoria degli indiscernibili'. Per una discussione critica di tale teoria si veda M. J. Alcaraz, *Los indiscernibles y sus críticos*, in F. Pérez Carreño (a cura di), *Estética después de fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, A. Machado, 2005, pp. 73-92.

storico e in una data società vengono accettate (esposte, fruite, commercializzate) come tali; altrimenti non sarebbero nient'altro che semplici e banali scatolette. In termini più generali, un oggetto è un'opera d'arte se appartiene a questo «mondo dell'arte» e ne segue le regole del gioco. Pertanto essere artista, nel mondo dell'arte (occidentale), significa assumere una posizione teorica nei confronti della storia dell'arte, delle sue diverse interpretazioni e delle sue istituzioni storico-sociali.

Ora, Danto si è distaccato a partire dagli anni '80 del Novecento dalla "teoria istituzionale dell'arte" sostenuta da Dickie, secondo la quale soltanto la relazione con le istituzioni del cosiddetto "mondo dell'arte" (l'insieme delle istituzioni artistiche, degli artisti, del pubblico, ecc.) conferisce lo status di opera d'arte a un oggetto o a un evento.⁵⁴ Tuttavia anch'egli considera la relazione con l'*Artworld*⁵⁵ un elemento fondamentale su cui appoggiarsi per definire un oggetto come opera d'arte. Sebbene egli non intenda tanto, come invece fa Dickie, offrire un criterio per la definizione dell'arte fondato sulle istituzioni sociali dell'arte, ma piuttosto quella, come si è detto, come non sia possibile fare arte senza teoria, senza interpretazione – in tal modo innalzando l'arte concettuale a *exemplum* dell'arte *tout court*⁵⁶ –, anche per Danto, così come per Dickie, le relazioni sociali istituzionali del mondo dell'arte costituiscono un elemento imprescindibile per la definizione di un fenomeno come artistico. La relazione tra arte e intersoggettività è dunque fondamentale. Tuttavia non nel senso, kantiano, ripreso poi da Gadamer e Vattimo, della socialità, della comunicabilità *possibile* istituita attraverso il fenomeno artistico, ma in quello, per certi versi opposto, delle istituzioni sociali fattuali determinanti il fenomeno artistico come tale. Insomma: mentre il fenomeno artistico in Vattimo si lascia riconoscere in virtù del fatto di dar luogo a processi di riconoscimento intersoggettivi, a nuove forme di intersoggettività plurali – senza che questo significhi trascurare la situazione storico-sociale in cui il fenomeno artistico ha luogo –, per Dickie e Danto l'intersoggettività sembra ridursi a quella delle istituzioni intersoggettive fattuali, nella cui cornice soltanto sarebbero oggi possibili i fenomeni artistici: per Dickie e Danto, in breve, al di fuori delle istituzioni e del mercato, al di fuori delle teorie estetiche (anch'esse, in fondo, un prodotto del mercato dell'arte), non vi sarebbe oggi alcuno

⁵⁴ G. Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca/London 1974, S. 34; *The Art Circle*, Chicago 1997; *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, New York, 1997.

⁵⁵ Cfr. A. Danto, *The Artworld*, in «The Journal of Philosophy», 61 (1964), pp. 571-584, ristampa in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, a cura di J. Margolis, Philadelphia, 1987, pp. 155-168.

⁵⁶ Sui problemi filosofici suscitati dall'arte concettuale si veda ora R. Goldie e E. Schellekens (a cura di), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford, Clarendon Press, 2007.

spazio per l'arte. Dunque, mentre Vattimo vede nel mercato dell'arte una delle forme in cui i fenomeni artistici ed estetici si manifestano nella post-modernità, ma non la sola, non la principale, e probabilmente non quella in cui l'arte può davvero esprimersi come sfondamento e shock nei confronti dell'esistente, Dickie e Danto riducono l'intersoggettività alle istituzioni artistiche, che, in ultima analisi, obbediscono alle regole del mercato dell'arte (in mancanza di criteri estetici per determinare l'artisticità di un fenomeno, soltanto ciò che è accettato dal mercato vale come arte). L'insistere di Dickie e Danto sulle modalità definitorie dell'arte sembra rispondere a ben precise esigenze di mercato. Se un oggetto o una performance è definita come artistica, essa assume per questo un valore che prima non aveva, e può divenire oggetto di scambio. Che poi siano le istituzioni artistiche a determinare qualcosa come arte, mediante un'operazione di tipo chiaramente circolare, non fa che confermare come la "teoria istituzionale dell'arte" non sia che la legittimazione teorica del potere assunto di fatto dalle istituzioni artistico-mercantili.⁵⁷

A Vattimo, invece, non interessa più *definire* l'arte. Una volta affermata la "fine della storia", il tramonto della metafisica, insistere sulla ricerca di una nuova definizione dell'arte significherebbe commettere una contraddizione performativa: riutilizzare le categorie "metafisiche" dell'estetica moderna, dopo averne argomentato l'inefficacia e dichiarato l'esaurimento. Considerando invece inutile ricercare una definizione "ontico-naturalistica" dell'arte, una volta che si è ammesso il carattere storico del concetto stesso di arte, Vattimo ritiene invece più efficace, soprattutto da un punto di vista genuinamente teorico, valutare le capacità di produzione di intersoggettività e di socialità dei fenomeni estetici.

Ciò non significa tuttavia per Vattimo fondare l'arte e l'estetica su una qualche proprietà trascendentale, non significa in altri termini determinare una *conditio sine qua non* dell'arte, ma andare a vedere empiricamente che cosa succede, di fatto, con certi fenomeni estetico-artistici odierni.⁵⁸ Vattimo infatti non può, dati i presupposti teorici del suo "pensiero debole", fondare un

⁵⁷ Sul carattere ideologico della 'teoria istituzionale dell'arte', cfr. M. W. Wartofsky, *Art, Artworks, and Ideology*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 38 (1980), pp. 239-247 e P. Crowther, *Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 61 (2003), pp. 121-131. Per una critica alla teoria istituzionale dell'arte, e una proposta teorica alternativa mi permetto di rinviare a A. Bertinetto, *Anerkennung der Kunst/ Anerkennung durch Kunst*, in Ch. Asmuth (a cura di), *Transzendentalphilosophie und Person. Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung*, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2007, pp. 337-350.

⁵⁸ Così l'atteggiamento finale di Vattimo rispetto ai fenomeni artistici non è distante da quello di Warburton, che, una volta esaminate diversi tentativi di definire l'arte e accertatone il fallimento, considera l'unica via possibile rispetto ai fenomeni artistici quella di valutare di volta in volta i singoli oggetti ed eventi, senza presupporre una definizione a priori. Cfr. N. Warburton, *La questione dell'arte*, cit.

discorso teorico su un qualche presupposto trascendentale. Probabilmente perché intenderebbe questa operazione come il riproporsi di una mentalità metafisica.

Su questo punto, tuttavia, è possibile esprimere qualche riserva. Quello che Vattimo critica è un trascendentale-fattuale, costituito da uno sfondo già costituito e determinato di possibilità. Tuttavia “*trascendentale*” può significare ben altro: l’idea della genesi della condizione di possibilità *in quanto* condizione di possibilità. In tal senso l’idea kantiana del *sensus communis* può essere accettata, una volta sgombrato il campo da una desueta teoria delle facoltà dell’animo, per pensare l’arte non sulla base di un mondo fattuale e istituzionalizzato, ma in virtù delle sue capacità di istituire mondi possibili di comunicabilità. Questo è il principio trascendentale dell’arte. Tuttavia, ammettere un fondamento trascendentale non significa negare la storicità e la pluralità irriducibile del concetto di arte, delle istituzioni artistiche, del modo in cui l’arte è prodotta e fruita. Se si considera l’arte come un principio trascendentale della comunicabilità intersoggettiva dei giudizi estetici, le diverse modalità storiche e culturali di praticare ciò che oggi chiamiamo arte – e che noi occidentali comprendiamo attraverso le contemporanee circostanze socio-economiche e le istituzioni del sistema moderno delle arti – possono essere considerate come un’espressione fattuale di questo principio accanto ad altre manifestazioni possibili: per es. quelle manifestazioni estetiche tipiche dell’esteticità diffusa della post-modernità (da internet all’arte pubblica, dagli spettacoli sportivi al design, dalla moda alla pubblicità, ecc.). Insomma, l’idea dell’arte come capacità di formazione di campi di comunicabilità e di intersoggettività non può essere accettata, a livello teorico, che come un principio trascendentale di possibilità. Se fosse considerata come un fatto, si ripresenterebbero infatti le aporie della teoria istituzionale dell’arte.⁵⁹ Invece, rifiutando come metafisico l’approccio trascendentale, pur mantenendo il richiamo alle capacità dell’arte di “creare” intersoggettività, si rischia di cadere in un indifferentismo estetico *de facto*, che priverebbe l’arte di ogni dimensione libertaria, di ogni capacità di *shock* e di spaesamento: ma Vattimo sembra voler evitare questo esito.

alessandro.bertinetto@uniud.it

⁵⁹ In questo senso, credo, A. Banfi considerava l’arte come fenomeno storico-sociale e insieme come oggettivazione concreta del principio estetico-trasendentale. Cfr. A. Banfi, *Filosofia dell’arte*, a c. di D. Formaggio, Roma, 1962; Id. *I problemi di un’estetica filosofica*, a c. di L. Anceschi, Novara, 1961; Id., *Vita dell’arte. Scritti di estetica e filosofia dell’arte*, a c. di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Reggio Emilia, 1986.