

Luca Marchetti

## La storia dell'arte nell'epoca post-storica

1.

Negli ultimi trent'anni si ha la sensazione che qualcosa nell'arte e dell'arte sia venuto meno, consegnandoci a un'eterogeneità nella quale è sempre più difficile orientarci. Un diffuso sentimento di non riuscire più a dare "un" ordine, un qualche "senso" non solo e non tanto alla proliferazione della produzione artistica, quanto al valore stesso di questa produzione. In questo contesto, accanto alle diverse formulazioni di una *fine della pittura* centrate sull'esaurirsi di una particolare forma artistica o sul venir meno di quella spinta tipica delle avanguardie (cfr. Burgin 1986; Carrier 1987; Kuspit 1989 e 2004; Crimp 1993, solo per citare alcuni esempi noti nell'area anglo-sassone), ha preso corpo l'idea di una *fine della storia dell'arte* non solo come movimento interno all'arte stessa, ma anche come necessità di ripensare l'arte e il mondo dell'arte. In questi anni, indipendentemente l'uno dall'altro e con finalità e prospettive diverse, Belting pubblica *La fine della storia dell'arte* (1983) – un tema che riprenderà, rielaborandolo, dieci anni dopo (cfr. Belting 1995) – mentre Danto pubblica *La fine dell'arte* (1984), dando avvio a quella "filosofia della storia dell'arte" (Danto 1986: 37) che troverà la sua più ampia sintesi nel volume *Dopo la fine dell'arte* (1997).

Il tema della "fine" della *pittura*, delle *avanguardie* o dell'*arte* in generale è certamente ampio e ha radici lontane, così come lo è quello di una fine della *storia* dell'arte, nel quale si intrecciano e si stratificano questioni e sollecitazioni diverse, passate e recenti. Se

con l'esaurirsi delle avanguardie viene, ad esempio, meno quella spinta progressiva, quella pro-tensione che ha particolarmente caratterizzato i movimenti artistici della prima metà del Novecento, all'affievolirsi di questa spinta si affianca il venir meno delle "grandi narrazioni" teleologicamente orientate. Per Jean-Pierre Cometti, anzi, "la fine delle avanguardie, considerata sommariamente, coincide con quella dei grandi racconti. In maniera più specifica essa è collegata alla nascita di un'arte che ha abbandonato l'imperativo dell'originalità, nel senso di un'origine radicale" (Cometti 2007: 97). Non si tratta, però, di confondere i piani, né di ricondurre un processo all'altro. Si tratta, invece, di guardare in primo luogo ai loro effetti: sia la fine delle avanguardie sia quella delle grandi narrazioni riconfigurano la produzione artistica in modo tale che "a un orizzonte di possibilità aperto e senza vincoli si è sostituito un campo di *compossibilità*, sul modello di un'integrazione della storia considerata come compiuta" (Cometti 2007: 98, corsivo mio). Ed è proprio in virtù di questa constatazione che Cometti può stringere il rapporto tra fine delle avanguardie e fine della storia dell'arte:

La fine dei grandi racconti presenta questo di particolare, che essa sostituisce, proclamandone la chiusura, il principio e la visione della storicità sui quali le avanguardie avevano costruito la loro aspirazione con una rottura radicale. L'arte *dopo la fine dell'arte* e della postmodernità hanno al contempo valore di diagnostica e di apparente emancipazione. Paiono indicare un cambiamento di argomento, la coscienza di un'esigenza che potrebbe anche confluire in altre avanguardie, tuttavia ereditano un'immagine della storicità che continua a tenerli prigionieri. (Cometti 2007: 99-100)

La posta in gioco, dunque, non è solo il passaggio da un orizzonte "processuale" a un orizzonte di "compossibilità". Per anticipare uno dei temi che verranno affrontati, se Danto (1997) considera in ter-

mini positivi la fine della storia dell'arte, poiché rende possibile quel pluralismo della produzione artistica che rappresenta il momento apicale di una libertà finalmente raggiunta – anche se solo in ambito artistico –, Cometti, invece, rileva come la fine della storia dell'arte – e delle avanguardie – segni la fine dell'arte come “spazio critico” dell'esistente e come “apertura” di nuove possibilità. Sotto questo profilo, la fine del movimento propulsivo dell'arte – ancorché non teleologicamente preordinato – denota il consegnarsi dell'arte alla mercificazione e al consenso; segnala, cioè, la perdita della sua funzione eminentemente “politica” come sguardo critico nei confronti della realtà. Un esito che non riguarda solo la produzione artistica, ma coinvolge l'intero spazio critico-teorico, condannato sempre più a un ruolo ausiliario, nel momento in cui le scelte e le valutazioni rimandano sempre più alle logiche del mercato e alle dinamiche “istituzionali” dettate da musei, gallerie, centri d'arte e altro. Per questo “tra la visione della storia che sottende quella delle avanguardie e il tipo di storicità nel quale la postmodernità tende a rinchiuderli, c'è tutta la distanza che separa una 'fine' che avrebbe dovuto avere valore di 'inizio' e una 'fine' che perpetua su una modalità post-storica gli episodi che ne furono costitutivi” (Cometti 2007: 100).

Comprendiamo allora la preoccupazione che la fine della storia dell'arte e il dispiegarsi di un orizzonte di “compossibilità” porti alla “neutralizzazione di ogni dimensione politica e sociale” (Cometti 2007: 105), proprio perché viene messa fuori gioco – in linea di principio – qualsiasi forma di “rottura”, di “frattura” nei confronti di un esistente condannato a perpetuarsi in un eterno presente.

## 2.

Rilievi analoghi li troviamo in Joseph Margolis (1999a e 1999b), non più in riferimento alle avanguardie, ma a partire dalla contrapposi-

zione tra modernismo e postmodernismo, letta, però, non nei termini – ormai usurati e fin dall'inizio troppo vaghi – di un'opposizione tra “stili” artistici o di pensiero, ma nei termini più radicali di un'antitesi tra “storia” e “storicità”, ovvero tra una struttura “invariante” – che starebbe a fondamento di alcune concezioni dell'arte – e l'idea di “flusso”, di fluire storico del pensiero e dell'esistenza umana. Un confronto che, secondo Margolis, consente di mettere in evidenza quanto di non propriamente pensato si annidi all'interno delle tesi della fine della storia dell'arte. Da questo punto di vista, se abbandoniamo le dispute di bandiera, al dibattito modernismo/postmodernismo è sottesa la fondamentale questione “se la realtà e la nostra comprensione di quella [...] possano ancora essere fondate su una qualche serie di strutture invarianti, in particolare *invarianze modali*, o se, fallito tale recupero, dobbiamo arrenderci e ammettere che la realtà è un flusso, e chiederci quale destino si preannunci per le nostre norme e i nostri canoni oramai in frantumi” (Margolis 1999b: 26).

A partire da questo quadro teorico, possiamo comprendere i termini in cui si articola la questione: anche gli strenui sostenitori di un movimento storico della realtà – o, più semplicemente, dell'arte – sembrano non cogliere, a detta di Margolis, il senso proprio della “storicità” non solo e non tanto della produzione dei singoli artefatti, quanto soprattutto la storicità dei nostri stessi concetti, del loro campo d'azione e delle norme di validità. In altri termini, come direbbe Wittgenstein, sembrano trascurare il fatto che non solo noi “make up the rules as we going along [... ma] le modifichiamo – as we going along” (Wittgenstein 1953: § 83; in inglese nel testo). Per questo Margolis tiene a sottolineare che

non è la storia, ma la storicità (*historicity*) a essere trascurata. Si può trovare storia in Tucidide – e persino in Eschilo – ma non si troverà la storicità in nessuno dei due. Difatti storicità significa la fine dell'invarianza (*changelessness*) necessaria della struttura stessa del pensiero razionale [...]. Una volta riconosciuto questo, non si potrà fare a meno di accettare che, al di là del baccano prodotto dalla disputa modernismo/postmodernismo, una sfida più profonda si profili all'orizzonte: quella tra i sostenitori dell'invarianza modale e i sostenitori del flusso. (Margolis 1999b: 31-2)

Questa riformulazione della differenza tra storia e storicità ci aiuta a ripensare la tesi della fine della storia dell'arte. Più in generale, per anticipare alcuni risultati, Margolis ritiene che la filosofia della storia dell'arte di Danto sia incardinata su una concezione della storia come invarianza che lo costringerà ad affiancare alla “periodizzazione” dell'arte – e alla tesi della fine dell'arte – un'ulteriore idea di “storia” che si rende necessaria per poter affrontare la produzione artistica nell'epoca post-storica. In questo modo, però – e nonostante le intenzioni di Danto –, il rapporto tra “narrazione” e “narrato”, tra storia (dell'arte) e arte finisce per essere messo nuovamente in discussione e, con esso, la tesi stessa che la storia dell'arte sia davvero giunta a una fine.

Queste brevi indicazioni ci permettono di cogliere quanto il tema della “fine” rappresenti un crocevia per numerose questioni; e questo rende la riflessione di Danto particolarmente interessante, poiché costituisce una valida occasione per ripensare temi altrimenti difficilmente dominabili. Sotto questo profilo, anche il tentativo di articolare e offrire nel modo più coerente possibile il suo pensiero cede il passo alla rilevazione e all'analisi dei problemi di volta in volta incontrati.

3.

Come sappiamo, Danto ritiene che l'arte sia (stata) caratterizzata da una vera e propria storia, ovvero da un processo "progressivo" che ne ha orientato lo sviluppo nell'arco dei secoli. In particolare, l'arte occidentale è caratterizzata da due fasi storico-artistiche determinate da due grandi paradigmi narrativi: il paradigma "mimetico", che ha dato vita a quella che Danto chiama "arte tradizionale" – ovvero l'arte che precede la modernità –, e il paradigma "auto-conoscitivo", che ha dato luogo all'arte modernista. Già qui possiamo segnalare una prima difficoltà: se per Danto la storia dell'arte ha propriamente inizio nel 1400, non è chiaro fino a che punto sia disposto ad estendere questo arco temporale alla produzione artistica precedente. In questo caso, infatti, si contrappongono due diverse esigenze: da un lato, ha interesse che la storia dell'arte abbia un "inizio", perché in questo modo possiamo agevolmente concedere che abbia o possa avere una "fine"; dall'altro lato, però, Danto pensa la storia dell'arte tradizionale sul modello del *making-and-matching* di Gombrich, ovvero su una teoria che tenta di ricomprendere l'intera produzione artistica a partire, almeno, da quella greca.

All'interno di questo quadro teorico, il compito dell'arte tradizionale era quello di una sempre più adeguata *rappresentazione della natura*. Con la crisi del paradigma mimetico diventa necessario trovarne uno nuovo in grado non solo di dare conto della produzione "moderna", ma anche di raccordarsi con la precedente narrazione. Danto ritiene che il modello offerto da Greenberg sia quello che più risponde a queste esigenze, giacché vede realizzarsi nell'idea di "auto-comprensione" quelle tesi hegeliane che gli permettono di spiegare il concreto movimento storico-artistico. Il compito dell'arte modernista sarà, dunque, quello di una sempre più adeguata *rappresentazione della natura dell'arte*. In questo modo l'arte sarebbe

passata da un paradigma mimetico a un paradigma auto-conoscitivo, ovvero dalla rappresentazione della natura alla rappresentazione (filosofica) della propria “natura” (cfr. Danto 1997: cap. 4).

Tuttavia, anche questa seconda fase storica è giunta al termine: con l'avvento della Pop Art, l'arte è entrata in una terza fase che Danto chiama “post-storica”. A partire dagli anni Sessanta, infatti, l'arte non è più teleologicamente orientata, e questo la rende completamente libera di essere e di produrre ciò che vuole. Questa libertà, questo pluralismo che ha finalmente conquistato, fa sì che non ci sia più una storia, una “grande narrazione”, a orientare la sua produzione. Sotto questo profilo, “dire che la storia è finita significa che non si potrà più dire che un'opera d'arte ricade *al di fuori* della storia. Tutto è possibile e tutto può essere arte. [...] si è inaugurata la più grande epoca di libertà che l'arte abbia mai conosciuto” (Danto 1997: 117). *L'epoca post-storica* si configura, così, come una sorta di eterno presente, dove non può accadere più nulla di “nuovo” e dove tutto è fin da ora possibile<sup>1</sup>.

Questa filosofia della storia (dell'arte) ha subito nel corso degli anni diverse “revisioni” che hanno portato a una stratificazione di varie esigenze. Solo brevemente ricordiamo che, a partire da una concezione analitica della storia come “descrizione” a posteriori, sviluppata nei suoi primi lavori – in particolare nel volume *Filosofia analitica della storia* (1965) –, Danto sembra successivamente accogliere la tesi hegeliana di un “superamento” dell'arte. Nel volume *La destituzione filosofica dell'arte* (1986) sostiene infatti che, con l'avvento della Pop Art, l'arte avrebbe finalmente dispiegato dal suo

<sup>1</sup> Non bisogna, tuttavia, confondere la libertà e il pluralismo che Danto concede all'arte nella sua epoca post-storica con una forma di relativismo secondo cui *anything goes*.

stesso interno la corretta domanda filosofica sulla propria natura, “trasformandosi” in questo modo nella (propria) filosofia: “Quando l’arte interiorizza la sua storia, quando essa diventa autocosciente della propria storia, come di fatto è accaduto nel nostro tempo, in maniera tale che la consapevolezza della propria storia diventa parte della propria natura, allora forse è inevitabile che l’arte debba infine trasformarsi in filosofia. E nel momento in cui ciò accade l’arte giunge a una fine” (Danto 1986: 55). Una tesi ribadita con altrettanta forza quando scrive: “L’arte finisce con l’avvento della sua propria filosofia” (Danto 1986: 129). E tuttavia Danto non ha mai accolto fino in fondo la prospettiva hegeliana, e i lavori successivi testimoniano questo difficile rapporto tra arte, filosofia e storia all’interno della sua riflessione, segnando un ulteriore scarto: ora, la fine della storia dell’arte non comporta più un trapassare dell’arte in filosofia, ma una loro parallela e indipendente convivenza. In altri termini, “ciò che segna la fine dell’arte non è che questa si trasforma in filosofia, ma che, da questo momento in poi, arte e filosofia prendano due direzioni diverse. L’arte viene liberata, in quest’ottica, dall’esigenza di comprendere se stessa filosoficamente” (Danto 1998: 21-2).

#### 4.

Questi spostamenti all’interno della sua riflessione portano a un continuo slittamento della prospettiva adottata e a una stratificazione di diverse istanze, formando un intreccio che presenta una certa opacità. Solo per dare un’idea: ad Ankersmit (2013), che gli rimprovera come non sia possibile tenere insieme una concezione storicista e una essenzialista, Danto (2013a) risponde che quando iniziò a occuparsi di filosofia dell’arte, nel 1964, *non era ancora* un essenzialista, giacché all’epoca non stava ancora cercando una “definizione” dell’arte. Lo diventerà (essenzialista) a partire dagli anni



Ottanta, con la pubblicazione del volume *La trasfigurazione del banale* (1981): gli stessi anni in cui inizia a prendere corpo quella filosofia della storia dell'arte che troviamo pienamente dispiegata nel volume *La destituzione filosofica dell'arte* (1986). Non è chiaro, dunque, quando essenzialismo e storicismo inizino a effettivamente accordarsi; sappiamo, però, che almeno a partire dagli anni Ottanta queste due istanze costituiranno gli assi cartesiani della sua riflessione. Come chiarirà lo stesso Danto:

Essenzialismo e storicismo erano diffusamente considerati antitetici, mentre io li ritenevo non soltanto compatibili ma reciprocamente connessi, almeno nel caso dell'arte. È proprio il fatto che ci sia, credo, un'essenza dell'arte, che rende possibile il pluralismo artistico. Ma ciò significa che l'essenza dell'arte non può identificarsi con nessuna delle sue manifestazioni, ognuna delle quali deve incarnare quell'essenza, per quanto poco si assomiglino tra loro. (Danto 1998: 12)

Questo primo aspetto si intreccia immediatamente con una seconda questione, ovvero quanto la teoria di Danto, di volta in volta, accolga o si discosti dalla filosofia hegeliana. In questo caso il problema si avverte maggiormente nello scarto tra la seconda fase, per così dire, "hegeliana" e la sua terza (e ultima) fase "quasi-hegeliana" (cfr. Carrier 1998a: 7). Un scarto, però, che non porta soltanto a un "aggiustamento" della prospettiva, ma che, innervandosi più profondamente di quanto lo stesso Danto sarebbe disposto ad ammettere, mina l'intera articolazione della sua filosofia dell'arte.

Se prendiamo come punto di riferimento la fase più recente della sua riflessione, qui la storia dell'arte è intesa come storia dei "prodotti". La storia, dunque, non pertiene all'essenza "arte" – che, al contrario, è e deve essere immutabile –, ma ai *modi di manifesta-*

zione di quella medesima essenza che rende possibile le concrete opere d'arte. Sono queste e soltanto queste ad avere una natura storica – mentre *aboutness* ed *embodiment* sono per Danto condizioni *necessarie, universali e astoriche*; sono valide, cioè, in ogni luogo e per ogni cultura (passata, presente e futura). Questo significa che “il concetto di arte, in quanto essenzialista, è senza tempo. Ma l'estensione del termine è agganciata alla storia: è come se l'essenza si rivelasse attraverso la storia. [...] La storia appartiene all'estensione più che all'intensione del concetto di arte” (Danto 1997: 205).

Quando Danto offre questo importante chiarimento siamo alla fine degli anni Novanta, in quella terza fase *quasi-hegeliana* nella quale riemerge con forza l'idea che la storia dell'arte sia una “rappresentazione”. Questo tentativo di svincolarsi ulteriormente dalle posizioni hegeliane ha delle gravi ripercussioni all'interno della sua teoria: se la dimensione storica è propria soltanto delle opere, delle “manifestazioni” dell'essenza, – senza in alcun modo riguardare l'essenza stessa dell'arte – il rischio che la teoria corre è che sia i paradigmi che stanno a fondamento delle “grandi narrazioni” sia la narrazione stessa siano soltanto delle nostre “costruzioni”. In altri termini, la storia dell'arte rischia di essere soltanto una “rappresentazione” che ha sciolto il suo rapporto con la “verità”.

Sotto questo profilo Ankersmit considera la filosofia della storia dell'arte di Danto come una forma di “antifondazionalismo estetico”, ovvero “the kind of antifoundationalism disjoining the issue of truth and representation” (Ankersmit 2013: 396). In questo modo si passerebbe da una *rappresentazione vera* del mondo (*true representation*) – che per Ankersmit è il vero scopo dell'arte – alla verità “sulla” rappresentazione (*truth about representation*) – che è invece una preoccupazione tipicamente filosofica. Solo a questa condizione Danto può provare a conciliare all'interno della sua prospettiva es-

senzialismo e storicismo. Una conciliazione, però, che può essere pensata solo a condizione che la storia dell'arte abbia fine (cfr. Ankersmit 2013: 419).

Se accogliamo questo tipo di obiezione, secondo cui la storia di cui parla Danto è soltanto una "narrazione", allora non solo viene meno la possibilità di sostenere un trapasso dell'arte in filosofia come un passaggio *immanente* alla storia stessa (cfr. Danto 1986: 55) – tesi alla quale, in effetti, Danto rinuncia esplicitamente nella sua terza fase – ma viene messa in pericolo anche la tesi di una *fine della storia* dell'arte, giacché nulla impedisce che la storia – tornata ad essere "soltanto" una costruzione teorica – continui il suo movimento, reso possibile o reso manifesto grazie all'individuazione di nuovi criteri o di nuovi paradigmi in grado di ospitare la produzione artistica in un nuovo racconto. Ma se cade la tesi della fine della storia dell'arte, viene anche meno, all'interno della teoria dantiana, quella idea di "compossibilità", ovvero quel pluralismo e quell'orizzonte di libertà che costituisce uno degli esiti "politicamente" più rilevanti dell'epoca post-storica.

5.

Questa oscillazione, in Danto, tra storia e narrazione, tra *history* e *story*, ha sollevato diverse perplessità, soprattutto in quei lettori che hanno colto l'attrito che si genera nel passare da una fase all'altra. Carrier (1998a) e Davis (2007) rilevano innanzitutto il conflitto tra il recupero di un'istanza "narrativa" propria della (prima) fase analitica e l'idea che il movimento storico sia immanente all'arte stessa (fase seconda), ma soprattutto trovano sorprendente quanto sia an-

cora presente e forte la matrice hegeliana<sup>2</sup> di una vera e propria “periodizzazione” dell’arte all’interno di una riflessione che, da un lato, vuole essere dichiaratamente analitica<sup>3</sup> e, dall’altro, tenta di smarcarsi sempre più dal modello hegeliano. In questa terza fase, infatti, Danto non crede più che l’arte si trasformi nella propria filosofia ma, al contrario, raggiunge finalmente una piena autonomia e indipendenza dalla filosofia.

Il rapporto conflittuale tra storia immanente e costruzione narrativa è stato anche letto come un’antitesi tra narrazione “esterna” e narrazione “interna” al soggetto narrato. Sotto questo profilo, se la storia (*history*) non vuole sciogliere il suo rapporto con la verità, deve necessariamente essere una storia del passato, nel preciso senso che il narratore deve trovarsi al di fuori dell’evento narrato (cfr. Ankersmit 2013). Tuttavia, se la storia dell’arte descritta da Danto è una “rappresentazione”, allora non può che essere, allo stesso tempo, interna ed esterna rispetto alla realtà narrata. Come ci ricorda Ankersmit, è lo stesso Danto a sostenere che le “representations, historical or any other kind, are within and without reality at once” (Ankersmit 2013: 404). Ma una volta che abbiamo ammesso che la storia dell’arte è solo una costruzione narrativa, dobbiamo anche riconoscere che le “ends of stories belong to stories, not to reality”

<sup>2</sup> Non sfugge a Carrier “how odd that Clement Greenberg, a Marxist, had a Kantian aesthetic theory, while Danto, an anti-Marxist, constructed a neo-Hegelian account. Both Greenberg and Danto use ideas grounded, ultimately, in Hegel, but to very different effect” (Carrier 1998a: 8).

<sup>3</sup> Ricordiamo l’ironica osservazione di Danto quando scrive: “In precedenza nella mia analisi mi sono dichiarato, con un pizzico di impudenza, un filosofo dell’arte essenzialista [...] Evidentemente però il mio pensiero in filosofia dell’arte è stato recepito come antiessenzialista, e figuro nella lista dei buoni” (Danto 1997: 202).

(Ankersmit 2013: 409). Insomma, a finire è solo un *modo di raccontare* il movimento dell'arte.

La tesi di Danto che la storia, in quanto rappresentazione, sia necessariamente interna ed esterna al narrato sembra urtare con l'esigenza, altrettanto forte, di considerare la storia dell'arte come "compiuta", giacché solo a queste condizioni la descrizione del percorso storico dell'arte può pretendere di essere vera. Non a caso Danto ha ripetutamente sottolineato che una conoscenza storica si dà necessariamente *post facto*, non tanto nel senso – ovvio – che possiamo narrare un fatto solo dopo che questo è avvenuto, ma nel senso teoreticamente più forte che il passato è "riconoscibile" soltanto attraverso un successivo punto di vista. In altri termini, solo a condizione che la storia dell'arte sia davvero finita, possiamo, da un lato, cogliere la vera essenza dell'arte e, dall'altro, offrire una descrizione vera del suo percorso storico.

Che questa oscillazione tra narrazione interna e narrazione esterna sia una difficoltà che la sua teoria non riesce a sciogliere o costituire, piuttosto, una polarità che ne sta a fondamento è lo stesso Danto a segnalarlo quando afferma:

Per lo più, le narrazioni storiche non appartengono agli eventi che registrano, benché i loro autori ne facciano parte. Per certo, si scrive una narrazione solo quando si ritiene che qualcosa sia giunto alla conclusione – altrimenti ciò che si scrive è una sorta di diario degli eventi, cui manca la certezza di ciò che farà parte, e non farà parte, della narrazione finale. Inoltre, la narrazione stessa è esterna a ciò che registra: altrimenti deve essere scritta un'ulteriore narrazione che includa tra gli eventi narrati la scrittura della prima narrazione – e così all'infinito. Per contro, ho la fortissima sensazione che *After di end of art* appartenga alla stessa storia che analizza, come se esso stesso sia la fine della storia – un innalzamento forse prema-

turo alla coscienza filosofica dei movimenti artistici che ne costituiscono l'argomento. (Danto 1998: 10)

Danto non può rinunciare all'idea che la storia dell'arte sia, in qualche modo, una storia della "coscienza". Per questo, nel prendere le distanze dalla cosiddetta "morte della pittura" formulata da Carrier (1987), scrive: "La 'morte della pittura', descritta perfettamente da David Carrier, è una teoria dell'esaurimento. La 'fine dell'arte' invece è una teoria della coscienza" (Danto 1998: 27). La fine della storia dell'arte rappresenta, pertanto, non solo il punto terminale del modernismo inteso come movimento di auto-comprensione dell'arte, ma rappresenta anche il compimento dell'intero movimento storico dell'arte. In questo modo Danto cerca di tenere insieme la verità della "periodizzazione" dell'arte – che comporta la fine della storia – con il carattere "narrativo" di questa stessa storia.

Torneremo su questo aspetto. Al momento, se ci concentriamo sulla dimensione *narrativa* della storia, un'ulteriore difficoltà è data dal fatto che nulla impedisce che si possa individuare un nuovo paradigma capace di costruire, ancora una volta, una "grande narrazione". Da questo punto di vista, secondo Carrier (1998) e Kelly (1998) la fine del modernismo non determina la fine della storia dell'arte, dal momento che Danto non riesce affatto a dimostrare che l'arte non possa avere un altro "scopo" o un altro "compito" in grado configurare un nuovo sviluppo storico – per quanto ora possa essere difficile pensarlo. A questo proposito, Carrier rileva una certa circolarità tra l'aver adottato un modello di storia come *auto-comprensione* e la tesi della *fine dell'arte*. A suo avviso, infatti, attribuire all'arte, come unico e autentico *telos*, quello di comprendere la propria natura rende possibile la fine della storia dell'arte; d'altro canto, l'arte può comprendere la propria natura a condizione che la sto-

ria dell'arte giunga a compimento. Tutto ciò getta luce sul fatto che abbiamo a che fare con una precisa "scelta", dettata (anche) dal bisogno di pensare la storia dell'arte come una storia della coscienza – un'altra qualità del modello greenberghiano era, infatti, la sua capacità di riannodarsi al precedente paradigma mimetico, consentendo una maggiore linearità e compattezza nella periodizzazione storica. In ogni caso, nulla esclude che, una volta giunta a compimento la narrazione modernista, si possano individuare nuovi paradigmi o nuovi modelli narrativi. È chiaro, però, che se l'auto-comprensione è solo "uno" dei possibili racconti, allora la tesi di una fine della storia dell'arte perde il suo argomento più forte.

Queste riflessioni ci permettono di sollevare un'obiezione più radicale: questo movimento auto-conoscitivo è proprio dell'essenza dell'arte – e determina, pertanto, il suo sviluppo storico –, oppure è solo un modo di costruire una narrazione delle diverse produzioni artistiche – e, dunque, è solo un modo di organizzare l'estensione di quest'essenza? Un rilievo che assume una particolare coerenza, nel momento in cui Danto distingue l'essenza *storica* dell'arte dalle sue *storiche* manifestazioni.

6.

Abbiamo visto che la storia dell'arte termina quando, con l'avvento della Pop Art, l'arte ha finalmente posto la corretta domanda sulla propria natura, ovvero ha posto "operativamente" la domanda sugli indiscernibili. Tuttavia, per Danto, l'arte non ha la capacità e gli strumenti per "rispondere" a questa domanda. Il compito passa, pertanto, alla filosofia, e questo passaggio di consegne segna la fine del percorso storico dell'arte e inaugura la fase *post-storica*. Tuttavia, la tesi che l'arte non sia in alcun modo in grado di rispondere a una domanda che soltanto l'arte stessa è stata in grado di esplicita-

re – né possa in qualche modo contribuire – ha sollevato numerose obiezioni. Carroll (2013), ad esempio, osserva che è piuttosto curiosa la storia narrata da Danto nella quale l'arte arriva fino alla soglia della (propria) verità, ma non è in grado di varcare questa soglia. Una sorta di *Bildungsroman* incompiuto, storia irrealizzata, giacché non è l'arte a prendere coscienza di sé, ma è la filosofia che, alla fine, “conosce” l'arte. E tuttavia non è neppure la narrazione hegeliana del movimento dello Spirito che trapassa in “figure” diverse. Nella sua terza fase Danto ha, infatti, accantonato l'idea che l'arte si trasformi in filosofia. All'arte sono, dunque, negate queste possibilità, e questo getta una luce ancora più singolare sul destino di un'arte che nell'epoca post-storica è libera di muoversi indipendentemente dalla filosofia, senza tuttavia poter avere una qualche consapevolezza del proprio operato.

Per quanto sia difficile condividere questi esiti, hanno tuttavia una certa coerenza interna. Questa conclusione, infatti, è una conseguenza dell'*esternalismo* di Danto, ovvero, come ricorda Carroll, del fatto che “to see a monochrome canvas as art required a theory. [... ma] The theory was not, so to say, the canvas itself” (Carroll 2013: 441). È la nota tesi secondo cui “vedere qualcosa come arte esige niente di meno che questo: un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte. L'arte è un genere di cosa la cui esistenza dipende da teorie; senza teorie dell'arte, della vernice nera è solo della vernice nera, e niente più” (Danto 1981: 163-4). L'arte avrebbe, dunque, sempre più disvelato la sua natura “concettuale”, quell'*atmosfera di teoria* in grado di “trasfigurare” un mero oggetto in “opera”. Tuttavia, se questo processo di disvelamento è proprio della fase modernista, è anche vero che questa dinamica trasfigurativa dovrebbe connotare tutta la produzione artistica – anche di quella che precede l'arte moderna. Ma soprattutto: come



dobbiamo pensare il cammino auto-conoscitivo “interno” all’arte se la dimensione teorico-riflessiva che trasfigura un oggetto in opera rimane per principio “al di fuori” dell’oggetto-opera? In altri termini, se la teoria è “fuori” dalla tela – dall’esperire la tela in quanto opera – come può l’arte interrogare se stessa dal proprio interno? Avendo messo in parentesi la dimensione dell’*aisthesis*, non solo la filosofia della storia dell’arte di Danto non riesce ad accordarsi con la propria filosofia dell’arte, ma la stessa storia dell’arte finisce per assomigliare sempre più a una storia delle teorie e delle istituzioni.

Queste difficoltà non derivano soltanto dal modo in cui Danto cerca di pensare il movimento storico dell’arte, ma anche dal modo in cui cerca di circoscrivere il suo campo d’azione. Infatti, quando parla di “arte” si riferisce quasi esclusivamente all’arte *visiva o plastica*, senza tematizzare altri generi come, ad esempio, la musica o la letteratura. Inoltre, al di là delle pretese universalistiche della sua teoria, il suo sguardo è rivolto unicamente all’arte *occidentale dal 1400 in poi* – sebbene prenda in considerazione per lo più l’arte del Novecento. Queste limitazioni sollevano una questione di fondo: come è possibile rivendicare per la fine dell’arte una “verità” e “universalità” se gran parte della produzione artistica non rientra affatto nella storia che qui viene narrata? (cfr. Carrier 1998a; Davies 2007; Carroll 2013). Il punto è che, nonostante Danto consideri la fine della storia dell’arte come una tesi “empirica” (*empirical claim*, cfr. Danto 1999: 29) abbiamo, invece, a che fare con una teoria “metafisica” – anche nel senso schiettamente epistemico che da un punto di vista osservativo “the end of art’s history is not observably different from its continuation” (Davies 2007: 124; cfr. anche Carrier 1998a; Margolis 2001).

7.

Le opere d'arte prodotte nella fase post-storica non possono, secondo Danto, contravvenire l'indicazione di Wölfflin secondo cui "non tutte le cose sono possibili in tutti i tempi" (Danto 1997: 43). Questo significa che, anche "nel periodo poststorico, non si sfuggono i limiti della storia. Quindi in qualunque senso sia vero che nell'attuale periodo poststorico tutto è possibile, ciò deve necessariamente essere coerente con il pensiero di Wölfflin secondo cui *non* tutto è possibile" (Danto 1997: 208). Un'opera d'arte, infatti, è "costituita" – in virtù di un'interpretazione trasfigurativa – dalle relazioni storico-teoriche che l'oggetto-opera intrattiene con il mondo dell'arte. Il carattere *intrinsecamente storico* della produzione artistica ha, dunque, la sua radice nell'idea stessa di "indiscernibilità" che sta a fondamento della filosofia dell'arte di Danto. Per questo uno "stesso" oggetto (la scatola Brillo, ad esempio) può "essere" – a dispetto della sua indistinguibilità percettiva – un'opera d'arte differente, a seconda delle relazioni che quell'oggetto intrattiene con il contesto storico. In questo modo il radicale *esternalismo* di Danto rafforza la nozione di "storia della produzione" di un'opera, portando alle estreme conseguenze il suo rapporto con il *mondo dell'arte*.

Se lasciamo da parte le perplessità suscitate da questa prospettiva – che corre il rischio di portare a un'autonomia tale da non permettere forse più al mondo dell'arte di mediare il mondo della vita – resta comunque fermo che anche dopo la fine della storia dell'arte la dimensione storica delle opere non viene meno. A venir meno è la possibilità di configurare i rapporti storici in un'unica *grande narrazione*. Nell'epoca post-storica Danto ha, così, il problema di dover pensare la dimensione storica delle opere senza poter contare né sulla struttura essenziale dell'arte – la quale, per definizione, è storica – né su un movimento teleologicamente orientato, dal momen-

to che la storia dell'arte è ormai giunta a compimento. A questo scopo ritiene che i rapporti storici si possano ancora articolare grazie alla differenza tra "uso" e "menzione". Questa distinzione fa sì che non si possa produrre un'opera del tutto "identica" a una precedente – anche se fosse del tutto indiscernibile dal punto di vista percettivo –, perché il fatto stesso di essere prodotta in un diverso contesto fa sì che *quell'opera* non sia più la "medesima" opera. In altri termini, la radicalità dell'esternalismo di Danto fa sì che un diverso contesto trasfiguri in modo diverso un medesimo artefatto, impedendo che possa avere lo stesso valore o lo stesso significato (su questo cfr. Marchetti 2009).

Sotto questo profilo il rapporto che si instaura tra la coppia uso/menzione e la tesi dell'indiscernibilità percettiva sembra volerci ricordare che un segno è sempre legato a un mondo, a una "forma di vita" che lo rende tale. Come direbbe Wittgenstein – ma con le dovute differenze: "Ogni segno, *da solo*, sembra morto. *Che cosa gli dà vita? Nell'uso, esso vive*" (Wittgenstein 1953: § 432). Così, se non possiamo "usare" forme artistiche di un'altra epoca o di un altro contesto, possiamo invece "menzionare" quelle stesse forme, che nei diversi contesti assumeranno, tuttavia, significati diversi. Per questo Danto ci ricorda che nell'epoca di massimo pluralismo qual è quella post-storica "tutto è possibile nel senso che tutte le forme sono nostre. Ma non tutto è possibile nel senso che non possiamo fare a meno di rapportarci a esse a modo nostro" (Danto 1997: 209).

Se pensiamo, ad esempio, all'arte appropriazionista e alle "scatole" di Harvey-Warhol-Bidlo, in questo caso abbiamo tre artefatti differenti a partire da uno stesso "oggetto" (le scatole Brillo), dal momento che i diversi rapporti storico-teorici che vengono di volta in volta istituiti "producono", per trasfigurazione, artefatti diversi. Nel nostro caso, le *Brillo boxes* di Warhol rimandano (sono *about*) alle

scatole Brillo di Harvey – sollecitando, in questo modo, il problema ontologico della differenza tra opera e oggetto<sup>4</sup>. Le “scatole” di Bidlo, invece, non rimandano affatto a quelle di Harvey, ma alle *Brillo boxes* di Warhol. Qui il rapporto contrastivo non riguarda più il piano ontologico, ma quello artistico. Come ci ricorda il titolo stesso dell'opera, *Not Andy Warhol*, non è più in gioco la differenza tra “opera” e “oggetto”, ma quella tra “opera” e “opera”.

Questo piccolo esempio ci permette di cogliere la funzione della coppia uso/menzione e ci fa vedere come tra le diverse produzioni artistiche non venga meno un rapporto “storico” – non meramente cronologico –, anche in assenza di una vera e propria “grande narrazione”. Per questo nell'arte post-storica, in cui “tutto è possibile”, non possiamo semplicemente “ripetere” Rembrandt, Picasso o lo stesso Warhol. La semplice ripetizione comporta infatti, in quanto tale, una differenza (storico-contestuale) della quale non possiamo non tenere conto – ovviamente, stiamo lasciando del tutto indeterminato l'eventuale valore di questa operazione. Da questo punto di vista, il gesto appropriazionista, al di là di una indiscernibilità percettiva (effettiva o teorica che sia), opera già nell'ordine (storico) della differenza. Più in generale, la distinzione uso/menzione ci permette di ripensare la comprensione delle “forme” delle altre culture, mettendo in luce il rapporto problematico tra una comprensione dall'interno di una forma di vita e una comprensione dall'esterno.

<sup>4</sup> Danto (2000) riconoscerà che le scatole di Harvey non possono essere considerate degli “oggetti” in senso proprio, giacché sono già degli “artefatti”.

8.

Nella terza fase della sua riflessione Danto accentua il carattere narrativo del racconto storico. Sotto questo profilo, la fine “della” storia dell’arte non significa la fine “delle” storie dell’arte: “Non affermo che non ci saranno più storie da raccontare dopo la fine dell’arte, ma solo che non ci sarà un’unica metanarrazione per la storia dell’arte futura. [...] Gli storici dell’arte avranno sempre storie da raccontare” (Danto 1998: 32). Tuttavia, questo non può essere considerato un semplice spostamento di accento, poiché porta a un profondo riassetto della sua prospettiva.

In primo luogo, se dal punto di vista delle “grandi narrazioni” lo sviluppo storico è teleologicamente determinato *ex ante*, nell’epoca post-storica le storie possono solo essere *ex post*. Questo significa che, nel primo caso, prima ancora che una determinata opera venga prodotta, sappiamo già quali caratteristiche e condizioni dovrà rispettare per poter essere considerata “arte” – e, dunque, per poter rimanere all’interno dei “confini della storia”. Sotto questo profilo, le opere che non “progrediscono” rispetto a quelle già realizzate o che non rispettano il paradigma sotteso alla storia non dovrebbero affatto essere considerate “arte” – si pensi, solo per fare un esempio, alle “difficoltà” di Greenberg nei confronti del Surrealismo. Questa è una delle ragioni per cui Danto non esita a sottolineare la violenza insita in questa concezione della storia come grande narrazione che porta a una forma di “epurazione” paragonabile a quella che tristemente caratterizza i totalitarismi<sup>5</sup>. Ma allora, compren-

<sup>5</sup> “La storia del modernismo fu una storia di epurazione, o più generalmente di pulizia, di liberazione dell’arte da tutto ciò che non le è essenziale. [...] Non è una sorpresa, bensì un trauma, scoprire che l’equivalente politico del modernismo fu il to-

diamo anche perché difenda così tenacemente il pluralismo e la libertà artistica dell'epoca post-storica. Nel secondo caso, invece, con la fine di un orientamento teleologico, le storie *ex post* sono solo costruzioni narrative che, attraverso metodi e strumentazioni teoriche diverse, guardano a una produzione artistica che non muove più in nessuna direzione. In questo modo, però, non soltanto si allenta il rapporto necessitante tra un "prima" e un "dopo", ma la produzione artistica, privata di un *telos*, rischia di rimanere abbandonata a un'auto-celebrazione fine a se stessa, limitandosi ad accadere.

In secondo luogo, sembra prodursi un cortocircuito all'interno del percorso teorico di Danto: partito da un orientamento analitico anti-hegeliano, accoglie successivamente alcune istanze hegeliane della storia come movimento immanente. E, tuttavia, sarà proprio il compimento della storia (dell'arte) – secondo un modello ormai "quasi-hegeliano" (terza fase) – a permettergli di riannodare i legami con le sue originarie tesi sulla storia. La storia immanente dell'arte, portando alla fine della storia stessa, permette, insomma, di tornare a una storia come narrazione, riannodando un rapporto evidentemente mai sciolto con la prospettiva inaugurata nella *Filosofia analitica della storia*.

In terzo luogo, nell'ultima fase della sua riflessione sono presenti (almeno) due modelli di storia dell'arte: da un lato, un modello quasi-hegeliano che rivendica una "periodizzazione" nella quale, paradossalmente, rientra anche la fase post-storica – ovvero, l'arte dopo la fine della storia dell'arte –, dall'altro, un modello latamente wöl-

talitarismo, con le idee di purezza della razza e l'ossessione di eliminare qualunque presunto agente di contaminazione" (Danto 1997: 69).

ffliniano come narrazione storica resa possibile dalla coppia (non wölffliniana) “uso/menzione”.

9.

In aperta contrapposizione a questa prospettiva, Margolis rivendica un'idea di “storicità” come continua e radicale riconfigurazione della storia stessa: costruiamo e ricostruiamo incessantemente ciò che siamo e il nostro stesso mondo. Queste ricostruzioni non possono tuttavia essere ricondotte a una qualsivoglia struttura, ma si dispiegano senza una logica prestabilita. Che questo avvenga per continui slittamenti, per fratture o per salti paradigmatici, la *storicità* (dell'arte) rivendicata da Margolis *contra* Danto non è la *storia* intesa come sviluppo teleologicamente ordinato, ma rimanda innanzitutto al fatto che siamo enti storici. Da questo punto di vista, il compito dell'arte è, per certi versi, quello di “mantenere aperta la conversazione” – senza per questo abbracciare il relativismo di Rorty. Una critica, dunque, a un'idea di “storia” che colpisce anche la teoria di Greenberg, verso il quale Margolis non risparmia una certa durezza – ad esempio, quando afferma che “la tesi sul modernismo è una sciocchezza [*howler*] che ci trae in inganno per quanto riguarda la natura dell'arte e della pittura – *a fortiori*, rispetto al significato oggettivo dell'intera storia che sta passando in rassegna” (Margolis 1999b: 50).

L'errore che entrambi commettono è, infatti, quello di condividere una forma di essenzialismo che tenta di rinchiudere e di consegnare il movimento storico a un'“invariante”. In altri termini, “sia Greenberg che Danto sono vittime della stessa tendenza essenzializzante [...] poiché non ammettono che la comprensione umana sia essa stessa un flusso storico (*fluxive history*)” (Margolis 1999b: 46); e questo, per Margolis, significa ridurre l'accadere autenticamente

storico a mero epifenomeno. Sotto questo profilo se, da un lato, la “mossa” dantiana di tenere distinte l'essenza (astorica) dell'arte dalla produzione (storica) delle opere è anche un tentativo di salvaguardare la storicità della produzione artistica, per altro verso, proprio questa separazione finisce per ridurre le opere a mera “apparenza”, svuotando, così, l'accadere storico.

Non solo. La teoria di Danto rimane intrappolata in un singolare paradosso, dal momento che la fine della storia dell'arte inaugura una nuova fase, un nuovo “periodo” della storia, il quale, tuttavia, non può (non dovrebbe) far parte della storia – se la storia dell'arte è davvero finita. Così, se la fase post-storica segue quella storica *per interna necessità*, il suo essere “fuori” dalla storia è “iscritto” nella storia stessa – quella storia che, tuttavia, è data come compiuta. In altri termini, la tesi della fine dell'arte è essa stessa un'ipotesi storica, dal momento che “rigettare una storia periodizzata è in se stesso, in qualche modo, il segno di un periodo distinto della storia. Inoltre, una storia periodizzata in modo fisso o essenzializzato non è una storia per nulla, ma un intervallo di tempo puntuale all'interno di uno spazio congelato, immutabile – un'evoluzione teleologizzata definita come storia” (Margolis 1999b: 38)<sup>6</sup>.

Nonostante Danto cerchi di indebolire l'idea di una storia immanente e di ripensare la narrazione storica, non può, tuttavia, abbandonare la tesi della “fine”, perché “questa” filosofia della storia dell'arte è, in qualche modo, essenziale alla sua filosofia dell'arte. La fi-

<sup>6</sup> “L'idea che abbiamo finalmente rimpiazzato la narrazione storica dell'arte, che siamo giunti alla ‘fine dell'arte’ (*the end of art*), la fine della storia canonica dell'arte, è di per se stessa la pretesa di aver scoperto una narrazione storica alternativa, presumibilmente garantita nello stesso modo in cui la storia che ha rimpiazzato era stata giustamente convalidata” (Margolis 1999b: 39).



ne della storia (dell'arte) infatti, da un lato, rende possibile la conoscenza filosofica della vera natura dell'arte, dall'altro, permette all'arte stessa di dispiegare finalmente tutte le sue potenzialità, nel momento in cui l'arte si è finalmente liberata, nell'epoca post-storica, dalla morsa "destituente" della filosofia e dai "confini della storia". All'arte viene, così, garantita una peculiare eternità. Un eterno presente, senza più né progresso, né fratture, dove non può trovare luogo nessuna idea, debole o forte, di "originalità" come capacità-possibilità di dare "origine". Nel mondo dell'arte come "compossibilità" viene meno la possibilità del possibile.

## Bibliografia

Ankersmit, F.R., *Danto's philosophy of history. Essentialism and historicism*, in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court, 2013, pp. 389-426.

Auxier, R.E., Hahn, L.E. (eds.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court, 2013.

Belting, H., *Art history after modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Belting, H., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach dem zehnten Jahren*, München, Beck Verlag, 1995.

Belting, H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983; tr. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990.

Burgin, V., *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, New York, Palgrave, 1986.

Carrier, D. (ed.), *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, "History and theory", n. 4/37 (1998b).

- Carrier, D., *Art writing*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.
- Carrier, D., *Danto and his critics. After the end of art and art history*, in D. Carrier (ed.), *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, "History and theory", n. 4/37 (1998a), pp. 1-16.
- Carroll, N., *Danto, art, and history*, in A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), *The end of art and beyond. Essays after Danto*, New York, Humanity Books, 1999, pp. 30-45.
- Carroll, N., *Danto, the end of art, and the orientational narrative*, in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court, 2013, pp. 433-52.
- Carroll, N., *The end of Art?*, in D. Carrier (ed.), *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, "History and theory", n. 4/37, (1998), pp. 17-29.
- Cometti, J.-P., *L'arte "post-storica" e la fine delle avanguardie*, "Rivista di estetica", n. 35 (2007), pp. 97-111.
- Crimp, D., *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- D'Angelo, P., *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Danto, A.C., *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press, 1997; tr. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- Danto, A.C., *Analytical philosophy of history*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1965; ristampato in Id., *Narration and knowledge*, New York, Columbia University Press, 1985; tr. it. *Filosofia analitica della storia*, Bologna, Il Mulino, 1971.
- Danto, A.C., *Art and meaning*, in N. Carroll (ed.), *Theories of art today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000; tr. it. *L'"aboutness"*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 139-51.
- Danto, A.C., *Narrative and never-endingness. A replay to Margolis*, in A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), *The end of art and beyond. Essays after Danto*, New York, Humanity Books, 1999, pp. 27-9.

Danto, A.C., *Reply to F.R. Ankersmit*, in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court, 2013a, pp. 427-32.

Danto, A.C., *Reply to Noël Carroll*, in R.E. Auxier, L.E. Hahn (eds.), *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court, 2013b, pp. 453-8.

Danto, A.C., *The artworld*, "Journal of philosophy", n. 19/61 (1964), pp. 571-84; tr. it. *Il mondo dell'arte*, "Studi di estetica", n. 27 (2007), pp. 65-86.

Danto, A.C., *The end of art*, in B. Lang (ed.), *The death of art*, New York, Heaven Publisher, 1984; ristampato in A.C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press, 1986; tr. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2008, pp. 111-36.

Danto, A.C., *The end of art. A philosophical defense*, in D. Carrier (ed.), *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, "History and theory", n. 4/37 (1998), pp. 127-43; tr. it. *La fine dell'arte: una difesa filosofica*, "Studi di estetica", n. 20 (2000), pp. 7-35.

Danto, A.C., *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press, 1986; tr. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2008.

Danto, A.C., *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981; tr. it. *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Davies, S., *Probably not the last word on the end of art*, in S. Davies, *Philosophical perspectives on art*, New York, Oxford University Press, 2007, pp. 119-28.

Forsey, J., *Philosophical disenfranchisement in Danto's The end of art*, "Journal of aesthetics and art criticism", n. 4/59 (2001), pp. 403-9.

Haapala, A., Levinson, J., Rantala, V. (eds.), *The end of art and beyond. Essays after Danto*, New York, Humanity Books, 1999.

Kelly, M., *Essentialism and historicism in Danto's philosophy of art*, in D. Carrier (ed.), *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, "History and theory", n. 4/37 (1998), pp. 30-43.

Krukowski, L., *The end of modernism*, in A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), *The end of art and beyond. Essays after Danto*, New York, Humanity Books, 1999, pp. 97-107.

Kudielka, R., *According to what. Art and the philosophy of the "end of art"*, in D. Carrier (ed.), *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, "History and theory", n. 4/37 (1998), pp. 87-101.

Kuspit, D., *Postmodernism. Philosophy and the arts*, New York, Routledge, 1989.

Kuspit, D., *The end of art* (2004), New York, Cambridge University Press, 2008).

Marchetti, L., *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, Milano, AlboVersorio, 2009.

Margolis, J., *The endless future of art*, in A. Haapala, J. Levinson, V. Rantala (eds.), *The end of art and beyond. Essays after Danto*, New York, Humanity Books, 1999a, pp. 2-26.

Margolis, J., *What, after all, is a work of art? Lectures in the philosophy of art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999b; tr. it. *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Milano, Mimesis, 2011.

Vercellone, F., *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G.E.M. Anscombe, R. Rhees, Oxford, Blackwell, 1953; tr. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967.

Wölfflin, H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano, 1984.