

LA STORIA DELL'ARTE DOPO LA FINE DELLA STORIA DELL'ARTE

La tesi della fine della storia dell'arte solleva numerose questioni che la rendono particolarmente interessante per sondare la tenuta dell'impianto teorico di Danto. Due sono i punti sui quali mi vorrei concentrare: in primo luogo, le ragioni che spingono Danto a promuovere questa tesi; in secondo luogo, la possibilità di una storia dell'arte *dopo* la fine della storia dell'arte.

Se partiamo dall'ultima questione, è bene chiarire subito che non si tratta di una provocazione, poiché è lo stesso Danto a fornirci gli strumenti per provare a configurare una storia dell'arte anche nell'epoca "poststorica". Questo tentativo porta a strani risultati che dobbiamo esaminare. La prima domanda, invece, non riesce a liberarsi dal sospetto che ci troviamo di fronte a una precisa strategia di cui qui si prova a dare ragione. Una sua prima riformulazione potrebbe essere la seguente: posto che all'interno della sua filosofia l'attestazione della fine della storia dell'arte non è una mera constatazione, ma è l'esito necessario di un movimento interno all'arte stessa, quali ragioni spingono Danto ad accogliere questo impianto? Perché accoglie e promuove l'idea di una fine della storia dell'arte?

Questi interrogativi si dispiegano su piani diversi e richiedono che venga prima delineato lo sfondo all'interno del quale si svilupperanno le nostre riflessioni. In particolare, tre sono gli aspetti che vorrei prendere in considerazione: il primo riguarda le tesi contro la filosofia sostanzialistica della storia, sviluppate nei primi lavori degli anni '60; il secondo riguarda le tesi di Hans Belting sulla fine della storia dell'arte; il terzo aspetto riguarda infine il tentativo di Danto di configurare una storia dell'arte attraverso la coppia "uso/menzione".

1.

Nel volume *La filosofia analitica della storia*¹ – pubblicata nella prima versione nel 1965 – Danto distingue una filosofia *sostanzialistica* della storia da una filosofia *analitica* della storia. Se quest'ultima guarda alla totalità del passato, «la filosofia sostanzialistica della storia si occupa della *totalità* della storia, la totalità del passato e del futuro: la totalità del tempo»². La loro radicale differenza riposa dunque nel modo vengono intese queste due "totalità": da un lato la totalità del *passato*, dall'altro la totalità del *tempo*. In quest'ottica il filosofo sostanzialista mira a costruire un modello descrittivo che proietta i risultati nel futuro, «sostenendo che gli eventi futuri ripeteranno e completeranno il modello rivelato dagli eventi passati»³, mentre il filosofo analitico reputa che la storia possa essere narrata unicamente a posteriori. In quell'opera Danto ritiene così che «la filosofia sostanzialistica della storia sia una concezione sbagliata che si basa su un errore fondamentale [... ovvero] supporre di poter scrivere la storia degli eventi prima che siano accaduti»⁴. Al contrario, il modo di organizzare gli eventi proprio di una

¹ Danto 1971.

² Ivi: 12.

³ Ivi: 8.

⁴ Ivi: 25.

narrazione storica «non ammette proiezione nel futuro»⁵. Di qui la differenza tra una storia come “profezia” e una storia come “narrazione”. Le nostre spiegazioni storiche sono infatti costitutivamente incomplete e, in questo senso, la stessa espressione «“filosofia della storia” è una contraddizione in termini»⁶. Insomma, contro i filosofi che sostanzializzano la storia – tra cui viene annoverato anche Hegel – nei primi anni della sua riflessione Danto difende una storia immanente narrata unicamente dal particolare punto di vista dell’interprete.

Il secondo aspetto su cui mi vorrei soffermare è che negli anni in cui Danto tematizza la fine della storia dell’arte – il saggio *La fine dell’arte*⁷ è del 1984 – Belting pubblica nel 1983 *La fine della storia dell’arte o la libertà dell’arte*⁸. Come sappiamo, le tesi dei due autori vengono sviluppate in modo del tutto indipendente, e tuttavia Danto conosce bene il lavoro di Belting, e spesso cita le sue opere per corroborare le proprie argomentazioni. Questo riferimento è importante per il nostro ragionamento, perché Belting non solo vuole dimostrare che l’idea di una storia dell’arte lineare e progressiva è un modello storiografico che presenta ormai tutti i suoi limiti di fronte alla produzione artistica tardo-moderna e contemporanea, ma vuole soprattutto dimostrare che questa idea si fonda su una concezione errata dell’arte e della sua storia. In particolare, in quel saggio fa notare che parlare di una “fine” si presta a diverse possibilità interpretative: può essere intesa come *fine dell’arte*, ossia come il venir meno della sua funzione all’interno della nostra società; oppure può essere intesa come *fine della storia dell’arte*, ossia l’esaurirsi del movimento storico interno all’arte stessa. Ma può essere anche intesa come *fine della storiografia*, ovvero come il logoramento dei modelli storiografici a nostra disposizione. Ed è proprio questa terza possibilità quella accolta da Belting.

Senza entrare nelle complesse argomentazioni di quel testo, il suo esito è che la storia lineare dell’arte è una *finzione narrativa*⁹ che si è potuta formare e ha potuto funzionare soltanto a costo di un forte impoverimento della natura delle opere d’arte. Quando, cioè, viene privilegiata la loro dimensione morfologica e la loro funzione estetica a discapito delle altre componenti eteronome. Non solo. La storia lineare dell’arte – così come ancora oggi noi la intendiamo – è un modello che si forma nella modernità nel tentativo di tenere insieme l’idea di un’arte universale ed eterna e l’idea di una storia progressiva. Un modello che va a configurare una storia morfologica e teleologica che privilegia l’arte in quanto “idea” di contro alle opere d’arte nella loro concretezza. Belting, in altri termini, ritiene che questa storia lineare non sia altro che la *storia dell’idea* di arte; una storia prescrittiva contro la quale promuove una narrazione a posteriori costruita a partire da quei particolari artefatti che chiamiamo opere d’arte e che dobbiamo considerare come il punto di partenza e insieme il punto di arrivo di una ricerca storiografica.

All’interno del nostro ragionamento, i lavori di Belting avrebbero dovuto corroborare quell’idea di narrazione a posteriori promossa da Danto nel suo volume sulla filosofia analitica della storia e avrebbero dovuto aiutarlo a mantenere le riflessioni sulla fine della storia nell’alveo di questa idea. Al contrario, sarà proprio in questi anni che in Danto maturerà un radicale cambio di prospettiva.

⁵ Ivi: 26.

⁶ Ivi: 27.

⁷ Danto 2008c.

⁸ Belting 1990. L’autore tornerà su questo tema con il volume Belting 2003.

⁹ «L’arte è una finzione storica [...] così come è una finzione la storia dell’arte» (Ivi: 111).

Il terzo aspetto che vorrei prendere in considerazione è che all'interno della teoria di Danto la fine della storia dell'arte e l'avvento dell'epoca poststorica non fa venire meno la possibilità di una storia. Questo perché 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*»¹⁰. Danto si sta qui riferendo a un noto passo della Prefazione alla sesta edizione dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*¹¹ nella quale Wölfflin afferma che «anche il talento più originale non può superare i confini fissati dalla sua data di nascita. Non tutte le cose sono possibili in tutti i tempi, e certe idee non si concretano se non quando si sono raggiunti certi gradi di evoluzione»¹². In quella Prefazione ci viene dunque ricordato che qualsiasi produzione artistica si muove all'interno dei vincoli imposti dalla storia e che ogni opera è storicamente determinata.

Per mantenere questo presupposto anche all'interno dell'epoca poststorica, un'opera d'arte si trova costretta a rispondere a due principi contrapposti: quello secondo cui *tutto è possibile*, dal momento che la storia dell'arte è finita e, insieme, quello secondo cui *non tutto è possibile*, poiché vige ancora una storia che permea la produzione artistica. Tuttavia, il tentativo di comporre o di mediare queste due esigenze – tutto è possibile / non tutto è possibile – mette in evidenza una tensione, che al momento ci limitiamo ad anticipare, tra una *storia dell'arte* giunta secondo Danto alla sua fine e la *storia della cultura* che prosegue inesorabile il suo corso. Una tensione che rischia di radicalizzare il carattere autonomo dell'arte, nel momento in cui le viene riconosciuto un proprio movimento storico separato dalla storia umana. Tutte queste difficoltà potranno però essere affrontate solo dopo aver completato il nostro quadro e solo dopo aver delineato in che modo Danto arriva a pensare una storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte.

Per Danto un'opera d'arte si forma grazie a un'interpretazione trasfigurativa, ovvero in virtù delle relazioni storico-teoriche che l'oggetto-opera intrattiene con il mondo dell'arte. In altri termini, un'opera d'arte è tale in virtù di «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»¹³. La tesi dell'indiscernibilità percettiva tra un'opera d'arte e la sua controparte materiale fa, dunque, sì che tutto il peso della costituzione di un'opera sia affidato a quell'«atmosfera di teoria» che circonda l'oggetto-opera e lo trasfigura interpretativamente. Questo comporta che il carattere intrinsecamente storico delle interpretazioni artistiche determini il carattere intrinsecamente storico delle opere d'arte. Si tratta di un vincolo essenziale tale per cui due interpretazioni differenti di un medesimo «oggetto» producono due opere del tutto differenti per identità numerica e per natura.

In questo quadro, il primo problema che si presenta è come pensare questa dimensione storico-teorica in un'epoca segnata dalla fine della storia dell'arte; in un'epoca, cioè, in cui tutte le forme e tutti gli stili sono leciti e disponibili. Danto ritiene che sia ancora possibile articolare i rapporti storici tra le opere d'arte, se distinguiamo il loro *uso* dalla loro *menzione*, e nel volume

¹⁰ Danto 2008a: 208.

¹¹ Wölfflin 1984.

¹² Citazione Danto 2008a: 43.

¹³ Danto 2008d: 163-164.

*Dopo la fine dell'arte*¹⁴ ci mostra in che modo. Qui, infatti, osserva che «tutto è possibile nel senso che non esistono limitazioni a priori sull'aspetto che deve avere un'opera d'arte [...] Ciò significa in particolare che è assolutamente possibile per gli artisti appropriarsi delle forme dell'arte passate [...] Che cosa c'è invece che *non* è possibile? Non è possibile rapportarsi a tali opere come facevano coloro nella cui forma di vita esse rivestivano un ruolo»¹⁵. In altri termini, «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»¹⁶. Pertanto, anche se nell'epoca poststorica tutte le forme e gli stili sono a nostra disposizione, poiché non siamo più imbrigliati dai “confini” della storia, non possiamo però “usare” le forme del passato, perché la forma di vita che le prodotte non è più la nostra. Possiamo soltanto “menzionarle”¹⁷. In questo modo lo scarto che si genera tra uso e menzione sembra rendere possibile un'articolazione storica tra le opere d'arte anche all'interno dell'epoca poststorica.

L'idea di utilizzare la coppia uso/menzione è forse suggerita da quelle pratiche citazioniste in voga in quegli anni, e tuttavia rimanda a quella nozione di “interpretazione trasfigurativa” che innerva la teoria di Danto. Se pensiamo, ad esempio, alle scatole Brillo di James Harvey, di Andy Warhol e di Mike Bidlo, abbiamo a che fare con tre “artefatti” differenti a partire da uno stesso “oggetto”, dal momento che sono diversi i rapporti storico-teorici che vengono di volta in volta istituiti: le *Brillo Boxes* di Warhol rimandano alle scatole Brillo di Harvey e sollevano il problema di una differenza ontologica tra opera e oggetto; le scatole di Bidlo, invece, non rimandano a quelle di Harvey, ma alle *Brillo Boxes* di Warhol¹⁸. Qui la differenza che viene istituita non riguarda più il piano *ontologico*, ma quello *artistico*. Come ricorda il titolo stesso dell'opera – *Not Andy Warhol* – non è più in gioco la differenza tra opera e oggetto, ma la differenza tra due opere d'arte percettivamente indiscernibili.

Questi esempi mostrano che la possibilità di ripetere una stessa forma deve essere resa compatibile con la possibilità di produrre opere differenti, e questo si può fare solo se viene preservata la storicità delle opere anche nell'epoca poststorica attraverso la coppia uso/menzione. Tuttavia, la posta in gioco è ben più alta, dal momento che la tesi degli indiscernibili impone di preservare una storia dell'arte, affinché siano ancora possibili le opere d'arte in quanto tali. Diventa allora più chiaro come il tentativo di pensare una storia dell'arte *dopo* la fine della storia dell'arte non sia tanto un'esigenza disciplinare dal carattere più o meno paradossale, ma sia piuttosto una necessità teoretica: quella di assicurare la sopravvivenza dell'arte stessa – e questo ci rammenta ancora una volta quanto sia difficile sciogliere quel nesso tra arte e storia che la modernità ha così strettamente annodato.

La coppia uso/menzione solleva più difficoltà di quante forse ne risolva. Le anticipiamo qui brevemente, per tornare ad affrontarle solo dopo aver sviluppato anche il primo degli interrogativi con cui abbiamo aperto questo saggio – ovvero quali ragioni spingono Danto a sostenere che la storia dell'arte è terminata. Una prima difficoltà è che la coppia uso/menzione mette in luce una modalità storica senza che sia chiaro se sia propria soltanto delle opere

¹⁴ Danto 2008a.

¹⁵ Ivi: 208.

¹⁶ Ivi: 209.

¹⁷ «Dicendo che tutte le forme sono nostre, desidero quindi distinguere tra il loro uso e la loro menzione. Esse ci appartengono in molti casi nella menzione, ma non nell'uso» (Ivi: 218).

¹⁸ Si veda Danto 2000a. In questo saggio Danto accoglie le obiezioni di Carroll 1997, secondo cui anche la “scatola” di Harvey non è un mero oggetto ma è già un prodotto culturale.

poststoriche o anche delle opere d'arte precedenti. Una seconda difficoltà è che, impedendo il semplice ripetersi delle forme del passato, ripropone quell'imperativo a *non ripetere la storia* e preserva il carattere di "novità" e di "originalità" delle opere d'arte all'interno di un contesto che avrebbe potuto esautorarlo. Si tratta ovviamente di una questione delicata, poiché se venisse meno la possibilità di dare origine al nuovo, al non già dato, allora l'arte finirebbe per collassare sull'esistente; se invece prendessimo la direzione opposta, allora ci troveremmo di fronte a uno strano, paradossale, risultato: quello di una storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte. Non solo. In questo secondo caso una delle categorie più forti della modernità continuerebbe a sopravvivere e a plasmare la produzione artistica anche nell'epoca poststorica – e questo, insieme ad altre considerazioni che emergeranno in seguito, corrobora l'impressione di quanto sia forte il debito della teoria di Danto nei confronti del modernismo.

2.

Abbiamo ora sufficienti elementi per dare corpo alla prima domanda da cui siamo partiti: a che scopo accogliere l'idea di una storia interna della quale si dichiara la fine, per poi reintrodurre la possibilità di una storia dell'arte attraverso la coppia uso/menzione? Perché non rimanere semplicemente fedeli a quell'idea di narrazione a posteriori con cui aveva preso le mosse la sua riflessione filosofica? La risposta che si vuole provare a dare è che all'interno della filosofia di Danto la storia dell'arte "deve" finire, deve arrivare a compimento – per le ragioni che vedremo.

Prima di provare a rispondere a questa domanda è però necessario ricostruire brevemente le principali "fasi" della filosofia della storia dell'arte di Danto – fasi che hanno portato a una complessa sovrapposizione di diverse esigenze. Come abbiamo visto, in una *prima fase*, sviluppata nella *Filosofia analitica della storia*, Danto promuove l'idea di una narrazione a posteriori. A partire dagli anni '80 – gli anni in cui si consolidano le sue riflessioni in ambito estetico – viene ripensata la natura storica dell'arte. In questa *seconda fase*, pur avendo ben presenti i lavori di Belting di cui abbiamo parlato, Danto non procede allo stesso modo: non si limita a riconoscere le carenze della nostra strumentazione storiografica, ma cambia il piano prospettico: la storia diventa ora un movimento interno all'arte stessa; un movimento che giunge a compimento negli anni Sessanta del Novecento, quando la produzione di opere percettivamente indiscernibili dalle loro controparti materiali palesa finalmente la "corretta" domanda sull'essenza dell'arte.

In questa seconda fase Danto sembra accogliere la tesi hegeliana di un "superamento" dell'arte e di un suo inveramento nella filosofia. Nel volume *La destituzione filosofica dell'arte*¹⁹, che raccoglie i saggi degli anni '80, sostiene infatti che «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»²⁰. L'avvento della Pop Art e delle ormai famose *Brillo Boxes* di Warhol mostrano qual è la corretta domanda filosofica sulla natura

¹⁹ Danto 2008b.

²⁰ Ivi: 55.

dell'arte e pongono fine alla sua storia: l'arte sembra così dissolversi o esaurirsi nella propria filosofia.

La riflessione di Danto segna però un altro scarto, configurando una *terza fase*. Nel volume *Dopo la fine dell'arte* e nei lavori successivi assistiamo a un felice divorzio, giacché ora «il periodo poststorico è caratterizzato dal fatto che filosofia e arte hanno imboccato due strade separate»²¹. In questo nuovo quadro teorico «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»²². Con la fine della storia dell'arte, arte e filosofia si separano e diventano indipendenti l'una dall'altra: la filosofia ha ora tutte le condizioni storiche e teoriche per potersi impegnare in una definizione essenzialista dell'arte, mentre l'arte si libera dalla morsa destitutiva della filosofia e diventa finalmente libera di fare quello che vuole.

Questa breve ricostruzione permette di cogliere alcune esigenze di fondo che guidano la riflessione di Danto e lo portano alla tesi della fine storia dell'arte. La prima è un'esigenza, per così dire, "politica", alla quale ha dedicato particolare attenzione. Per un verso, infatti, l'arte si libera finalmente dalle prescrizioni che le teorie artistiche le hanno sempre imposto; si libera, cioè, dai "confini della storia". In questo senso l'epoca poststorica è «una fase di libertà praticamente assoluta. Oggi non si può più parlare di arte che "ricade *al di fuori* della storia"; tutto è permesso»²³. Per altro verso, l'arte si libera anche dalle «due forme di repressione»²⁴ che la filosofia ha sempre operato nei suoi confronti fin dai tempi di Platone; si libera cioè dei «due momenti destitutivi, vere e proprie aggressioni perpetrate dalla filosofia contro l'arte. Il primo momento è il tentativo di rendere l'arte effimera, trattandola come una cosa adatta solo a produrre piacere. Il secondo consiste invece nell'opinione secondo cui l'arte sarebbe filosofia in una forma alienata»²⁵. Da questo punto di vista, se nella *seconda fase* "hegeliana" il dissolversi dell'arte nella propria filosofia non la libera dalle mosse destitutive, ma anzi conferma la sua posizione ancillare, nella *terza fase*, invece, la fine della storia libera l'arte da tutti i vincoli eteronomi e "repressivi" e le fa conquistare quella piena autonomia che permette a Danto di affermare che «oggi viviamo in un'epoca di grande pluralismo e assoluta tolleranza, almeno nel mondo dell'arte e forse solo in esso»²⁶.

La riflessione di Danto è però orientata anche da un'altra esigenza di ordine "epistemico" che si innerva ancora più in profondità all'interno della sua teoria: la storia dell'arte *deve* finire, poiché soltanto a questa condizione è davvero possibile una definizione reale dell'arte. Qui la filosofia essenzialista si intreccia con la concezione analitica della storia come narrazione della "totalità del passato", perché ora si richiede che la storia dell'arte sia finita in modo da avere di fronte a noi una totalità storicamente compiuta. Ed è qui che possiamo cogliere il debito nei confronti della filosofia hegeliana; nell'idea, cioè, che possiamo conoscere "scientificamente" qualcosa soltanto quando il suo ciclo storico è concluso. Danto deve dunque assicurarsi che la storia dell'arte sia davvero giunta a termine. Per questo «la storia dell'arte doveva possedere una sua struttura interna e perfino una specie di necessità»²⁷. In questa fase filosofia analitica

²¹ Danto 2008a: 46.

²² Danto 2000b: 21.

²³ Danto 2008a: 12.

²⁴ Danto 2008b: 49.

²⁵ Ivi: 39.

²⁶ Danto 2008a: XVIII.

²⁷ Danto 2008b: 38.

della storia e concezione hegeliana dell'arte come movimento auto-conoscitivo cortocircuitano, e Danto ritiene di dover guardare a «una filosofia della storia dell'arte e a non accontentarmi di una filosofia dell'arte con una ineliminabile dimensione storica»²⁸. Questa *filosofia della storia dell'arte* porta però a uno strano risultato. L'impianto teorico di Danto, infatti, è profondamente diverso da quello hegeliano²⁹. Per Hegel l'arte è un momento nel processo auto-conoscitivo dello Spirito; per Danto, invece, la dimensione conoscitiva dell'arte riguarda esclusivamente se stessa in quanto "arte". In questo modo, però, se da un lato può celebrare quel divorzio tra arte e filosofia che libera e rende indipendenti entrambi gli attori, inaugurando quella *terza fase* di cui abbiamo parlato, dall'altro rischia di separare la storia dell'arte dalla storia umana. Del modello hegeliano Danto, dunque, accoglie soltanto l'idea di un movimento auto-conoscitivo interno all'arte stessa, ovvero quel paradigma che Clement Greenberg pone a fondamento della storia dell'arte modernista come progressiva auto-fondazione, e che va a sostituire il paradigma mimetico dell'arte tradizionale³⁰. In questo senso, «era come se la narrazione progredisse non più in termini di rappresentazioni della realtà sempre più adeguate, ma piuttosto in termini di rappresentazioni filosofiche sempre più adeguate della natura dell'arte»³¹. Un paradigma che Danto fa proprio sia per la sua forza esplicativa sia perché gli consente di ripensare la storia dell'arte in termini, appunto, auto-conoscitivi. È insomma questo modello greenberghiano, più che quello hegeliano, quello che sembra più corrispondere alle esigenze teoriche di Danto.

Considerare la storia dell'arte un processo concluso risponde anche a un'altra esigenza anti-falsificazionista in linea con quella preferenza che Danto ha sempre accordato al modello deduttivo-intensionale di contro al procedimento induttivo-estensionale³². Infatti, solo la fine della storia dell'arte può garantire che una definizione dell'arte non sia falsificata dalle future produzioni artistiche: se tutte le forme sono *già* le sue forme, allora non potranno esserci smentite.

Tutte queste considerazioni sembrano corroborare la nostra ipotesi iniziale: quando l'arte manifesta la piena consapevolezza del problema degli indiscernibili non solo la storia dell'arte giunge a compimento, ma "deve" necessariamente giungere a conclusione, altrimenti la questione degli indiscernibili non potrebbe essere la "corretta" domanda sull'essenza dell'arte, ma solo una delle tante ipotesi e dei tanti tentativi in vista di una teoria definitoria. La storia dell'arte *prima* della fine della storia dell'arte deve dunque essere pensata come un movimento auto-conoscitivo interno all'arte stessa che giunge necessariamente a termine con il disvelamento del problema degli indiscernibili. Un risultato che produce, però, uno strano paradosso: l'arte deve essere pensata come una particolare forma di "conoscenza" proprio per garantire la fine della storia e la liberazione dell'arte da quelle mosse repressive della filosofia che l'hanno sempre considerata una *gnoseologia inferior*.

3.

²⁸ Ivi: 37.

²⁹ Non c'è nessuno spazio per il Sapere Assoluto. Anzi Danto ritiene che «una simile concezione della conoscenza sia fatalmente difettosa» (Ivi: 134).

³⁰ Si veda Greenberg 2011.

³¹ Danto 2008a: 65.

³² Ivi: 203.

Il tentativo di comprendere le scelte strategiche di Danto non vuole certo essere un processo alle intenzioni, ma solo un modo per valutare la tenuta degli snodi teorici che articolano la sua filosofia dell'arte. Da questo punto di vista, anche se non sono queste le ragioni che hanno orientato le sue scelte, rimangono però all'interno della sua teoria difficoltà e tensioni che dobbiamo esaminare.

Un primo ordine di difficoltà riguarda il modo in cui viene articolata la filosofia della storia dell'arte e dunque il nesso tra filosofia e storia. Per Danto il movimento auto-conoscitivo dell'arte non pertiene all'*essenza* dell'arte, giacché questa è pensata come universale, necessaria e, soprattutto, "astorica". La storicità è invece riconosciuta alle opere d'arte, ovvero soltanto ai *modi di manifestazione* di quella medesima essenza. In questo modo, si configura un rapporto tra essenzialismo e storicismo tale per cui «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»³³. Questa distinzione tra *astoricità* dell'essenza e *storicità* delle opere dovrebbe permettere di pensare la fine della storia senza che questa determini la fine o il tramonto dell'arte stessa. Tuttavia, se il movimento storico non pertiene all'essenza dell'arte, ma soltanto alla sua estensione – alle concrete opere d'arte – allora non è chiaro in che senso possa essere considerato come "interno" all'arte stessa e non piuttosto come una costruzione a posteriori. La storia delle opere, infatti, presenterebbe quella stessa contingenza che intesse la storia umana, facendo così venire meno i capisaldi della sua teoria. Infatti, se l'arte non ha una natura teleologicamente orientata, viene meno la possibilità di una fine della storia dell'arte e, con essa, la possibilità di una definizione inconfutabile. Insomma, il modo di articolare il rapporto tra essenzialismo e storicismo non riesce a configurare una filosofia della storia dell'arte e ci costringe a ripensare l'intero impianto.

La storia dell'arte come *storia della rivelazione* (dell'essenza dell'arte) produce anche una strana *asimmetria* tra storia delle "domande" e storia delle "risposte". Con la fine della storia dell'arte, infatti, i due momenti si separano, poiché per Danto *soltanto* la filosofia può rispondere a quella domanda sugli indiscernibili che *soltanto* l'arte è stata in grado di formulare correttamente. Si profila così, da un lato, una storia della filosofia dell'arte come storia delle definizioni non ancora giunta a termine, dal momento che non siamo ancora riusciti a determinare le condizioni sufficienti affinché qualcosa sia arte – come Danto stesso è costretto ad ammettere³⁴ –, dall'altro lato, si configura un'arte senza storia che non solo agisce e produce senza più porre domande e senza poter dare risposte, ma che non è neppure interessata a comprendere la propria natura.

L'idea che la storia dell'arte vada intesa «come se l'essenza si rivelasse attraverso la storia»³⁵ comporta un *secondo ordine* di difficoltà. La fine della "storia" dell'arte, infatti, non comporta la fine delle "storie" dell'arte. Lo stesso Danto fa notare: «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

³³ Ivi: 205.

³⁴ A proposito delle condizioni (*aboutness* ed *embodiment*) individuate nel volume *La trasfigurazione del banale*, dopo quasi trent'anni Danto osserva: «Il mio libro cercava di fare bastare queste due condizioni ma, oggi come allora, non sono persuaso che esse siano sufficienti per ritenere raggiunto l'obiettivo» (Ivi: 204).

³⁵ Ivi: 205.

raccontare»³⁶. Questa indicazione sollecita diverse considerazioni. In primo luogo, si tratta di capire cosa dobbiamo intendere con “metanarrazione”. Se dobbiamo intenderla come storia “interna” all’arte, allora ritroviamo le difficoltà che abbiamo già segnalato; se invece dobbiamo pensarla come una peculiare narrazione a posteriori, allora viene meno la tesi di un’epoca poststorica e, con essa, le ragioni che impediscono di provare a cercare una nuova metanarrazione. In altri termini, verrebbe meno la necessarietà della fine della storia dell’arte, e avremmo soltanto la constatazione di una contingente difficoltà a costruire nuovi modelli storiografici – come denunciava Belting nel saggio del 1983. Insomma, se la “metanarrazione” non è qualcosa che pertiene all’essenza dell’arte cosa garantisce che la storia sia davvero giunta a compimento e non sia soltanto un’*impasse* disciplinare?

La coppia uso/menzione fa emergere anche un’altra difficoltà, poiché propone un modello di *storia delle opere* senza che sia chiaro se questo (nuovo) sviluppo storico sia proprio soltanto della produzione poststorica o anche delle opere d’arte precedenti. In questo secondo caso, infatti, le opere “prima” della fine della storia dovrebbero rispondere a due principi: uno *interno*, come movimento storico proprio dell’arte stessa, e un altro *esterno*, come storia di una cultura o di una forma di vita all’interno della quale le opere sono prodotte e fruite. D’altro canto, se volessimo invece optare per due regimi storici separati e distinti – uno interno per la produzione premoderna e moderna, l’altro esterno per l’arte poststorica – si presenterebbe un nuovo problema: per un verso, la storia dell’arte premoderna e moderna verrebbe separata dalla storia umana e procederebbe in modo del tutto autonomo; per altro verso, nella fase poststorica la storia dell’arte finirebbe per coincidere con la storia della cultura.

Questo risultato ha importanti conseguenze per il modo in cui dobbiamo pensare la produzione poststorica, poiché rischia di dissolvere le opere d’arte nell’universo dei prodotti culturali. Infatti, se nella filosofia di Danto un’opera è costituita in virtù di un’interpretazione artistica intrinsecamente storica, deprivere l’arte di una storia, impedisce di pensarla come un ambito riconoscibile tra le altre pratiche culturali. Ci si chiede allora se la teoria di Danto sia ancora in grado di assicurare uno statuto artistico alle opere o se con la *fine della storia* dell’arte assistiamo anche alla *fine dell’arte* e al suo rifluire nell’eterogeneità dei sistemi mediali – come sembrano suggerire le riflessioni più recenti di Belting³⁷. In questo modo, però, si configurerebbe una filosofia dell’arte ancora più destitutiva di quelle che l’hanno preceduta, dal momento che finirebbe per predisporre la fine dell’arte stessa. Sembra dunque non sia possibile sciogliere il nesso tra arte e storia senza che venga meno l’arte così come ancora oggi noi la nominiamo. Non a caso il saggio *La fine dell’arte* si chiudeva con la nota dolente: «D’altra parte è stato un immenso privilegio vivere nella storia»³⁸.

Bibliografia

ANDINA, T.

– 2010, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, Carocci.

³⁶ Danto 2000b: 32.

³⁷ A partire da Belting 2011.

³⁸ Danto 2008b: 135.

AUXIER, R.E., HAHN, L.E. (eds.)

– 2013, *The philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago, Open Court.

BELTING, H.

– 1990, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi.

– 2003, *Art History after Modernism*, Chicago, University of Chicago Press.

– 2011, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, Roma.

CARRIER, D. (ed.)

– 1998, *Danto and his critics. Art history, historiography and After the end of art*, «History and theory», 37, 4.

CARROLL, N.

– 1997, *Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories*, «British Journal of Aesthetics», 37, 4: 386-392.

DANTO, A.C.

– 1971, *Filosofia analitica della storia*, Bologna, Il Mulino.

– 2000a, *Art and Meaning*, in N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press

– 2000b, *La fine dell'arte: una difesa filosofica*, «Studi di estetica», 20: 7-35.

– 2008a, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori.

– 2008b, *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica.

– 2008c, *La fine dell'arte*, in Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica.

– 2008d, *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza.

DAVIES, S.

– 2007, *Probably not the last word on the end of art*, in Id., *Philosophical perspectives on art*, New York, Oxford University Press.

HAAPALA, A., LEVINSON, J., RANTALA, V. (eds.)

– 1999, *The end of art and beyond. Essays after Danto*, New York, Humanity Books.

HERWITZ, D., KELLY, M. (eds.)

– 2007, *Action, Art, History. Engagements with Arthur C. Danto*, New York, Columbia University Press.

GOEHR, L.

– 1998, *Afterwords: An Introduction to Arthur Danto's Philosophies of History and Art*, «History and theory», 37, 4: 1-28.

GREENBERG, C.

– 2011, *Pittura modernista*, in Id., *L'avventura del modernismo*, Milano, Johan&Levi Editore.

LESCE, F., SAMPUGNARO, L. (a c. di)

– 2018, *L'arte nel prisma della fine. Danto attraverso Hegel*, Roma, Aracne.

MARCHETTI, L.

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

– 2014, *La storia dell'arte nell'epoca post-storica*, «Studi di estetica», XLII, 1-2: 185-212.

– 2018, *Il futuro dell'arte. Hans Belting e Peter Osborne*, Milano, Mimesis.

MARGOLIS, J.

– 2011, *La storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte*, in Id., *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, Milano, Mimesis.

ROLLINS, M. (ed.)

– 2012, *Danto and His Critics*, Cambridge, Blackwell (second editions).

WÖLFFLIN, H.

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