

Francesca Iannelli
TRADIMENTI, APPROPRIAZIONI, RIPENSAMENTI.
ARTHUR C. DANTO E L'EREDITÀ DELLA FILOSOFIA TEDESCA
DA NIETZSCHE A KANT

Abstract

The main aim of the present essay is to explore Arthur C. Danto's passionate confrontation with German philosophy. As will emerge, it is neither an analysis planned according to a precise chronological order, nor a rigidly systematic investigation. In a succession of irreverent betrayals, syncretistic appropriations and courageous afterthoughts, Danto will proceed rather backwards, going from Nietzsche to Hegel and from Hegel to Kant. In doing so – during his long and tireless philosophical reflection – Danto will contribute 1) in the sixties, to introduce Nietzsche's thought in America 2) in the eighties, to propose an original (dis)reading of the legend of Hegelian memory of the “end of art” 3) at the beginning of the 21st century, to free Kant's aesthetics from the shadow of Greenberg's formalism, leaving to the philosophy of art of our days a precious legacy still to be discovered in many ways.

Errore dei filosofi.

Il filosofo crede che il valore della sua filosofia risieda nel tutto, nell'edificio:
i posteri lo trovano nella pietra con cui ha costruito e con cui,
da allora in poi, si continua a costruire spesso e meglio:
cioè nel fatto che quell'edificio può essere distrutto
e avere tuttavia ancora valore come materiale.

Nietzsche, *Umano troppo umano*

Mentre Hegel nel 1807, a trentasette anni, aveva dato alle stampe quello che sarebbe stato il capolavoro della sua vita – ossia la *Fenomenologia dello spirito* – nel 1961 Arthur C. Danto alla medesima età era ancora incerto sulla sua “vocazione esistenziale”, scisso tra *Artworld* e accademia e incerto sul da farsi, visto che la carriera da incisore in stile espressionista gli procurava lo stesso profitto dell'insegnamento della filosofia. Agli inizi degli anni Sessanta dunque, Danto non

era ancora il filosofo dell'arte che diventerà in seguito ma piuttosto un "artista filosofo" che si era avvicinato alla Germania – patria di tanti "ismi" della filosofia moderna – per vie traverse. Queste vie – o meglio queste sale – erano quelle del *Detroit Institut of Art*. Lì solo si poteva ammirare oltreoceano una collezione di opere di espressionisti tedeschi e proprio lì il giovane Danto fu ispirato sullo stile da adottare in quella che, possiamo definire, la sua prima carriera, quella artistica¹, che lo vide impegnato, non senza successo, fino al 1964. Poi la Germania scomparve dal suo orizzonte come musa artistica e divenne, non senza parricidi simbolici, musa filosofica.

Il complesso rapporto di Danto con la filosofia – analitica e continentale che sia – può essere infatti ripensato secondo un acuto aforisma di *Umano, troppo umano*², nel quale Nietzsche sostiene che un pianista virtuoso suona magistralmente, solo se fa dimenticare la memoria del suo maestro al pubblico che lo sta ascoltando (almeno – aggiungerei – durante il tempo dell'esecuzione). Per essere geniale l'artista deve essere dunque traditore nei confronti della tradizione che lo ha generato. Ora Danto, da geniale filosofo dell'arte, si è ripetutamente trovato a tradire i suoi padri: innanzitutto è stato ben poco fedele nei confronti dell'impostazione fortemente storica nella quale si era formato nei primi anni Cinquanta al Dipartimento di Filosofia della Columbia University, dove insegnavano autorevoli studiosi quali John Herman Randall Jr. e Paul Kristeller. A tale impostazione Danto preferì decisamente quella della filosofia analitica conosciuta successivamente presso l'Università del Colorado, per poi praticarla in maniera sempre meno ortodossa. D'altra parte, eclatanti tradimenti sono stati perpetrati anche nei confronti di alcuni tra i più autorevoli filosofi del pensiero continentale, ai quali Danto si è accostato di volta in volta con modalità a dir poco eretiche: penso alle sue innovative e atipiche interpretazioni di Kant, di Hegel e di Nietzsche. Ciononostante, Danto non ha mai pensato a sé stesso come a un dissidente³, la sua fiducia nella filosofia analitica è sempre stata ribadita, fin quando essa risultava evidentemente incompatibile con la piega storico-contenutistica assunta progressivamente dal suo pensiero tra anni Settanta e Ottanta. Allora, come accade periodicamente in natura, anche Danto si è sbarazzato delle cellule superficiali della sua epidermide da analitico e ha mutato pelle: il risultato più evidente di tale muta è testimoniato dal primo libro della sua trilogia, ossia *La trasfigurazione del banale*. Questa celebre

¹ «I was an enthusiast for German Expressionist art, of which there was a superb collection at the *Detroit Institute of Art* and especially for the woodcuts by such artist as Karl Schmitt-Rotloff and Ludwig Kirchner». Danto 2005:19.

² «Il pianista che esegue l'opera di un maestro avrà sonato nel modo migliore se avrà fatto dimenticare il maestro e se sarà parso che egli abbia raccontato una storia della sua vita». Nietzsche 1878 (tr. it. I, 136).

³ Osborne, Danto 1998: 33.

e fortunata pubblicazione del 1981 dalla gestazione quindicennale, in realtà doveva intitolarsi *Analytical Philosophy of Art* e essere il penultimo di una serie mai conclusa di 5 volumi che abbracciassero ogni ambito del sapere⁴. Per una serie di terremoti estetico-artistici, iniziati nel 1964 alla *Stable Gallery* di New York tra colonne impilate di *Brillo Boxes* e distese di scatole da imballaggio Del Monte e Campbell, quella serie non poteva essere conclusa. Iniziarono a sorgere gli interrogativi sull'essenza e sulla definibilità dell'opera d'arte nell'epoca del pluralismo artistico, inaugurata gloriosamente dalla Pop-art. Con il passare del tempo Danto percepiva chiaramente che la filosofia analitica sul finire degli anni Settanta si andava sempre più ritualizzando e rischiava di insterilirsi⁵. Così ebbe inizio quella svolta teoretica che alcuni hanno definito a ragione *Hegelian Turn* e che non fu per nulla un fatto improvviso ma il risultato di un processo lento di eclissi periodiche che finiranno per stupire il nostro stesso camaleontico protagonista.

Quello intrapreso da Danto dagli anni Sessanta in poi è infatti un percorso tutt'altro che lineare. Si tratta piuttosto di un cammino a ritroso, di una marcia indietro storico-teoretica che parte all'inizio degli anni Sessanta con l'esplorazione della riflessione estetica del filosofo più sensibile alla produzione artistica, ossia Nietzsche, per approdare – passando per la filosofia dell'arte di Hegel – al criticismo estetico del filosofo notoriamente meno sensibile al mondo dell'arte, ossia Kant⁶. È un percorso che vede Danto risalire alle sorgenti della filosofia classica tedesca, andando contro le correnti della storia della filosofia contemporanea, supportato dall'energia sprigionata da alcuni mulinelli teoretici che contraddistinguono il suo pensiero per 49 lunghi anni: Che cos'è l'arte? Cosa è essenziale alla sua definizione? Quando finisce la sua secolare – se non addirittura millenaria – storia mimetica⁷? Come distinguere un'opera da un artefatto al di là delle suggestioni offerte dalla mera percezione estetica?

⁴ *Ibidem*: «What became *The Transfiguration of the Commonplace* was originally to have been my 'Analytical Philosophy of Art'. I had the image of a five-volume work: *Analytical Philosophy of History*, *Analytical Philosophy of Action*, *Analytical Philosophy of Knowledge*, *Analytical Philosophy of Art*, and finally, *Analytical Philosophy of Mind*. It was very European. My model was Santayana's five-volume *Life of Reason*».

⁵ «By the end of the 1970s, I'd come to feel that analytical philosophy had become sterile and ritualized. People were putting into logical notation things that could be perfectly well said without logical notation. It was just a way of displaying to your colleagues that you knew how to do that. It was meaningless», ivi: 35.

⁶ Danto 1981 (tr. it. 67).

⁷ L'arte mimetica, scandita secondo una *time-line* variabile, viene identificata da Danto di volta in volta con etichette molto diverse: "TI" nel celebre saggio *Artuord* del 1964, "modello mimetico" in *End of Art* del 1984, "narrazione vasariana" nel volume *After the End of Art* del 1997 e poi "criterio albertiano" in *What Art Is* del 2013.

Tuttavia, questa insolita risalita da Nietzsche a Kant è un tracciato tutt'altro che premeditato o ponderato consapevolmente, piuttosto è frutto di molte occasioni fortuite e colpi di scena⁸, a partire dalla stessa scelta di scrivere una monografia su Nietzsche dovuta a questioni squisitamente editoriali, ossia all'eccessiva lunghezza dell'articolo monografico commissionato a Danto da Paul Edwards negli anni Sessanta per il volume *A Critical History of Western Philosophy*.

1. Danto lettore di Nietzsche: il filosofo analitico ante litteram

Il primo filosofo tedesco con cui Danto si confronta – in piena libertà interpretativa e svincolato da un rigido ordine cronologico⁹ – è dunque Nietzsche. Da giovane studente Danto aveva letto con grande passione *Così parlò Zarathustra* alla Wayne University di Detroit sotto la guida di Marianna Cowan¹⁰, pur avvertendo che il filosofo di Röcken non avrebbe rappresentato per lui l'interlocutore privilegiato con cui dialogare tutta la vita. Come Danto molti anni più tardi ammette: «I cannot say that he had a special meaning for me. I [...] was interested in him because I was first interested in analytical philosophy, and discovered that he was one of us»¹¹.

Danto scrisse la sua prima monografia (alla quale seguirà nel 1975 quella su Sartre) molto rapidamente, la iniziò a scrivere in Italia – più precisamente a Roma – e lo fece nella consapevolezza che non si trattava del libro più importante della sua vita, ma piuttosto di un “esercizio filosofico”¹² alla scoperta delle sovrapposizioni tra passato e presente, nonché dei ponti invisibili tra filosofia continentale e analitica. L'intento principale della monografia *Nietzsche as Philosopher* era infatti quello di rendere fruibile la riflessione aforistica di Nietzsche ai filosofi statunitensi, mostrando le affinità tra la filosofia del sospetto e la prospettiva analitica. Come Danto ammetterà ben 40 anni dopo, quel che scoprì fu un tesoro di saggezza analitica:

And what I found was that Nietzsche was a treasure house of analytical thinking – that he wrote stunningly and with stunning originality on very topics that engaged me and my contemporaries – and made contributions to the philosophy of language, of logic, of science, and the philosophy of mind¹³.

⁸ Non a caso, nell'intervista a Peter Osborne, Danto parla più volte di “fluke”; cfr. Osborne, Danto 1998: 34, 36.

⁹ Danto 1965 (tr. it. 47).

¹⁰ Danto 2005: 19.

¹¹ Ivi: 22.

¹² Syrjämäki 2009.

¹³ Danto 2005: 20.

L'originale lettura che Danto suggerisce di Nietzsche è dunque quella del "filosofo analitico *ante litteram*" che egli propone alla comunità scientifica del tempo nel volume *Nietzsche filosofo* – pubblicato nel 1965 da MacMillan – come il pioniere della lotta alla metafisica, dunque come un amico¹⁴.

In questa appropriazione disinvolta di temi nietzschiani l'ambito più fecondo era offerto dalla dimensione linguistica, sottoposta a tale severa critica dal filosofo di Röcken tanto da poter esser considerato "precursore" dei dibattiti novecenteschi sul linguaggio. D'altra parte non mancano vere e proprie accelerazioni, che potremmo definire "affondi dantiani", lì dove Danto guarda con un certo strabismo a Nietzsche, mantenendo un occhio sempre puntato sul presente. La tesi del carattere pubblico e comunitario della coscienza affermata ne *La Gaia Scienza*, ad esempio, è chiarita da Danto con riferimenti a Austin, Strawson e Wittgenstein¹⁵. Il pensiero di Nietzsche è pertanto attualizzato come se quel filosofo dinamite fosse un collega della Columbia o un estetologo analitico da rimproverare per aver concepito l'arte come "open-concept" – come aveva fatto Morris Weitz nel saggio *The Role of Theory in Aesthetics* del 1956 – sconfinando nella tanto temuta indefinibilità¹⁶. Così Nietzsche viene bacchettato da Danto per aver fornito una definizione di arte e di artista troppo ampia, ai limiti del nebuloso: «Parlare di tutti gli uomini come di artisti, e di tutto ciò che è fatto dagli uomini in termini di opera d'arte, vuol dire estendere oltremodo il concetto di arte fino al punto di sminuirlo del tutto»¹⁷. Allo stesso modo secondo Danto il linguaggio non può essere considerato nella sua globalità metaforico, se non a rischio di cortocircuito: «Se, sociologicamente parlando, una società costituita da soli poeti è impossibile, allo stesso modo sarebbe improponibile un linguaggio che fosse soltanto poetico»¹⁸. Così facendo, tra disletture inglobanti e attualizzazioni irriverenti Danto sdogana il pensiero nietzschiano in America: «Nietzsche emerge quasi come un pensatore sistematico oltre che originale e accostabile ai filosofi analitici»¹⁹, quando fino ad allora era considerato più un ispirato poeta che un autorevole filosofo²⁰. Si tratta tuttavia soltanto del timido battesimo con la filosofia tedesca che porterà Danto molto lontano da Nietzsche, facendogli abbandonare l'atomismo degli inizi per abbracciare, nel tempo, una visione olistica e neo-hegeliana²¹.

¹⁴ Andina 1999: 179-181.

¹⁵ Danto 1965 (tr. it. 58).

¹⁶ Per approfondimenti Andina 2013: 128-132.

¹⁷ Danto 1965 (tr. it. 56-57).

¹⁸ Ivi (tr. it. 59).

¹⁹ Ivi (tr. it. 23).

²⁰ Danto 2005: 18.

²¹ Solomon, Higgins 2012: 173.

2. Appropriazioni selettive e contaminazioni spregiudicate: Danto e Hegel

Ora, come è ben noto, se c'è un filosofo tedesco che Danto ha considerato a lui più vicino che altri, questo è stato sicuramente Hegel. Dagli anni Ottanta in poi si assiste ad una progressiva rivendicazione da parte di Danto del suo status di hegeliano, o di "rinato hegeliano" (*born again hegelian*) come suggerisce non senza una certa ironia nella Prefazione di *Oltre il Brillo Box*²² nella consapevolezza che il suo hegelismo è subentrato strada facendo, tradimento dopo tradimento.

Mentre far passare Nietzsche come filosofo analitico era un'azione trasgressiva ma relativamente semplice vista la poca familiarità del pensiero americano con la filosofia nietzschiana²³, l'appropriazione che Danto fa della filosofia hegeliana risulta per molti suoi interlocutori oltreoceano piuttosto difficile da digerire. D'altra parte, la lettura che Danto fornisce dell'estetica di Hegel si alimenta di non pochi fraintendimenti²⁴.

Riconsiderata ad alcuni decenni di distanza e vista la fortuna di cui da alcuni anni gode la filosofia hegeliana in ambito analitico, l'operazione di Danto assume un tono evidentemente pionieristico²⁵. Quel che a Danto sembra interessare maggiormente è infatti la «visione storica e non eternalista dell'arte»²⁶ che Hegel propone ininterrottamente da Jena a Berlino, nonché il rapporto di trasfigurazione che egli individua tra una forma di vita e la riflessione filosofica, tra un mondo culturale e la sua storia riflessa. La metafora celeberrima contenuta nei *Lineamenti di Filosofia del diritto* della nottola di Minerva che si leva in volo al tramonto e che sta a indicare il carattere inevitabilmente ritardatario e mai profetico della filosofia, viene presa in prestito da Danto per ripensare la delicata relazione tra arte e filosofia dell'arte. Come egli scrive nel 2003 nella Prefazione a *L'abuso della bellezza* «solo quando la storia dell'arte finirà, allora potrà iniziare la filosofia dell'arte»²⁷.

Ora, che Hegel questa apocalisse artistica a venire non la abbia mai prognosticata non sarebbe difficile da dimostrare²⁸, visto che intese la sua stessa riflessione estetica berlinese come un decisivo contributo alla *Kunstphiloso-*

²² Danto 1992 (tr. it. 9).

²³ Per una adeguata ricostruzione cfr. Andina 1999.

²⁴ Su questo cfr. Gethmann-Siefert 2014 e Iannelli 2015.

²⁵ Lo Hegel di Danto rimane tuttavia un *unicum*, visto che il suo interesse non si focalizza, come hanno fatto molti filosofi analitici dei nostri giorni, sulla logica hegeliana (penso in particolare a Pirmin Stekeler-Weithofer 2005, 2011 e 2019), né Danto vuole far emergere il profilo "naturalistico" della filosofia di Hegel secondo una tendenza in voga negli ultimi venti anni (cfr. Redding 2007, Pippin 2008, Papazoglou 2012, Pinkard 2012, Bar 2016), ma piuttosto si interessa in particolare alle Lezioni berlinesi di Estetica, con incursioni nella *Fenomenologia dello spirito* e scorribande nell'*Enciclopedia*.

²⁶ Danto 1997 (tr. it. 204).

²⁷ Danto 2003 (tr. it. 21).

²⁸ Cfr. Iannelli 2016.

phie che non era dunque una visionaria conquista dell'avvenire che sarebbe stata conseguita a prezzo della futura fine (o morte) dell'arte ma una titanica costruzione del suo tempo²⁹. Tuttavia non essendo qui possibile dilungarsi adeguatamente sulla cosiddetta «discussione senza fine»³⁰ sarà più proficuo focalizzarsi sulla modalità con cui Danto procede in questo appassionato e spregiudicato confronto con Hegel, ossia per selezione e contaminazione. L'hegelismo di Danto è infatti un hegelismo che definirei impuro³¹.

Hegel interessa a Danto soprattutto come colui che ha osato tracciare una linea tra arte e filosofia dell'arte, in altre parole come “profeta della fine”³². Soltanto grazie alla progressiva immersione teorica nella filosofia hegeliana recepita come “filosofia tagliante” che delimita e separa Danto ha trovato, a partire dagli anni Ottanta, gli strumenti concettuali che gli servivano per diventare il grande narratore del “post-storico” che è stato³³.

Se infatti confrontiamo un saggio celeberrimo come *Artworld* del 1964 (dove l'ombra di Hegel ancora non c'è) con un saggio di dichiarata ispirazione hegeliana come *End of Art* del 1984, vediamo che Danto nel saggio degli anni Ottanta non fa che riorganizzare le sue convinzioni³⁴, che venti anni prima erano ancora allo stato embrionale e soprattutto erano ancora prive di fratture³⁵ e immuni dalla successiva logica della fine, su un'impalcatura storica molto più solida rispetto a quella proposta dalla sua penna di fervente analitico del 1964³⁶. Quando Danto scrive *Artworld* lo fa infatti in presa diretta e senza che sia scesa la sera sulla turbolenta scena artistica newyorkese e che la nottola della filosofia abbia potuto alzarsi in volo. Per questo nel 1964, Danto ancora rimane impan-

²⁹ Hegel 2017: 207.

³⁰ Gethmann-Siefert 1981.

³¹ Si pensi alla lettura radicale e eterodossa proposta da Danto nel saggio *End of Art*, dove la struttura ascensionale della *Fenomenologia* come *Bildungsroman* viene ripensata con una nuova protagonista che invece di essere *Bewusstsein* è diventata *Kunst*. Cfr. Danto 1984 (tr. it. 131-132). Oppure si pensi all'azzardata interpretazione, presentata da Danto in *What Art Is*, dei rapporti tra la Brillo ideata per motivi commerciali dal designer espressionista Harvey e quella “artistica” e dunque spirituale di Andy Warhol come le trame che collegano spirito oggettivo e spirito assoluto. Cfr. Danto 2013 (tr. it. 106-107).

³² Sul carattere non profetico della filosofia hegeliana cfr. Iannelli 2016.

³³ Per approfondimenti, Sampugnaro 2018.

³⁴ Per esempio, ripensando TI e TR secondo il modello progressivo della mimesi e quello discontinuo dell'espressione, cfr. Danto 1984 (tr. it. 112).

³⁵ Il passaggio da TI a TR in *Artworld* avviene per esaurimento, non c'è alcun taglio. Scrive Danto a proposito di TR: «Viene quindi elaborata una nuova teoria che si appropria, per quanto possibile, della competenza della vecchia teoria, e al tempo stesso dei fatti prima recalcitranti». Danto 1964 (tr. it. 68).

³⁶ Tale impalcatura dantiana però è allo stesso tempo estremamente più fragile e apocalittica di quanto non fosse in Hegel. Cfr. Iannelli 2016.

tanato in una rigida bipolarizzazione tra TI (Teoria dell'Arte come Imitazione) e TR (Teoria della Realtà) senza intuire che il tempo di TR³⁷ si era concluso e che la storia dell'arte era giunta, davanti ai suoi occhi di curioso fruitore e nascente estetologo, alla fine. Quella matrice di stili che l'analitico Danto, non senza una certa ingenuità, propone nel IV paragrafo di *Artworld*³⁸ pensando sia potenzialmente ampliabile all'infinito di nuove colonne oltre a G (che indica lo stile figurativo) e a F (che indica lo stile espressionista) è destinata, in verità, a cristallizzarsi per sempre perché il 1964 è stato l'anno del taglio. Non ci sarà alcuno stile più incisivo degli altri, perché – come Danto comprenderà nei decenni successivi – quel 1964 aveva provocato una frattura epocale, era l'anno della fine profetizzata, più di un secolo prima, da Hegel.

Si delinea così a poco a poco agli occhi di Danto una tripartizione della storia dell'arte – secondo un ritmo triadico di hegeliana memoria – che a una lunga fase mimetica (iniziata con Socrate secondo *Artworld* o con Cimabue secondo *End of Art*) vede subentrare una più breve, ma non meno gloriosa, fase espressiva che si arena nell'anno mitico che segna la fine di qualsivoglia narrazione tradizionale della storia dell'arte per dare l'avvio a una nuova era, quella del post-storico e del pluralismo artistico.

Ora cosa c'è di più hegeliano che sostenere – come Danto fa nel 1984 in *End of Art* – che l'arte è «evaporata»³⁹ o ancora più enfaticamente che si è trasformata in filosofia? Certamente Hegel aveva ribadito che la fruizione artistica era divenuta nella modernità sempre più meditativa⁴⁰ e che l'individuo moderno aveva sempre più bisogno di *Kunstphilosophie*⁴¹, perché al suo tempo, intellettualistico e mentale, la dimensione materica e sensibile dell'arte non era più consustanziale⁴². Con ciò però Hegel non vuole affermare che l'arte non abbia più alcun significato storico ma piuttosto che la società moderna non può rispecchiarsi e prendere coralmemente coscienza di sé in una produzione artistica, come era possibile ai cittadini di una *polis* greca riuniti sulle scalinate di un teatro antico. Il rapporto con l'arte è divenuto discontinuo e disorganico: «l'individuo non può più vivere *nell'arte*»⁴³.

³⁷ La teoria non imitativa si impose a fine Ottocento per comprendere la pittura post-impressionista e rimase vitale e efficace fino ai primi anni Sessanta. Danto 1964 (tr. it. 68).

³⁸ Danto 1964 (tr. it. 84).

³⁹ Danto 1984 (tr. it. 132).

⁴⁰ Hegel 1998 (tr. it. 8).

⁴¹ Hegel 2017: 207.

⁴² «Lo spirito le si oppone e questo è il dopo dell'arte e questa è la posizione dell'arte nella nostra epoca in cui abbiamo coscienza dell'arte», Hegel 2017: 26 (tr. mia).

⁴³ Lesce 2017: 43; 2018.

Come Hegel dichiara ai suoi uditori dell'ultimo corso berlinese di Estetica del 1828/29: «I limiti dell'arte non risiedono in lei ma in noi»⁴⁴. L'arte è cioè sottoposta secondo Hegel a progressive dissoluzioni (*Auflösungen*) – più che a una radicale fine (*Ende*)⁴⁵ – che ne stravolgono progressivamente l'identità ma che non ne sfigurano il valore, a partire dalla inevitabile dissoluzione della bellezza (*Auflösung der höchsten Schönheit*) per arrivare alla dissoluzione dell'oggettivo (*Auflösung des Objectiven*), ossia alla corrosione dall'interno di un terreno valoriale solido ove orientarsi, innescata da brillanti umoristi come Sterne e Jean Paul.

Anche l'arte moderna – non più bella in senso classico né supportata da ideali incrollabili ma frammentata dal formalismo della soggettività – può cionondimeno raggiungere vette insuperabili e esplorare linguaggi nuovi e audaci come riesce a Rossini, al tardo Goethe o a Murillo. Come non pensare al Figaro del *Barbiere di Siviglia* che Hegel apprezzò a Vienna in una esaltazione tale da preferirlo a quello di Mozart⁴⁶? Come non ricordare i quadri dei giovani e imperturbabili mendicanti straccioni di Murillo che non hanno nulla da invidiare alla beatitudine delle antiche divinità greche, tanto che in essi Hegel nel corso di Estetica del 1828/29 individua una riproposizione moderna dell'ideale⁴⁷? Come non menzionare il *Divano occidentale-orientale* di Goethe che Hegel apprezzò più del *Faust* per lo sguardo multiculturale e l'equilibrio raggiunto nell'umorismo oggettivo, tra riflessione e oggettività?

La lettura sensazionalistica e a tratti psicoanalitica che Danto propone di Hegel è tuttavia poco sensibile a cogliere i dettagli, dove si nasconde il divino, cari alla filologia hegeliana (per cui l'arte – a rigore – troverebbe il suo futuro innanzitutto nella religione⁴⁸), per dimostrarsi più sensibile a interpretazioni radicali, come quella visionaria e geniale di ispirazione marxiana proposta da Alexandre Kojève nel 1968, dalla quale Danto si dimostra particolarmente affascinato tanto da menzionarla esplicitamente nel saggio del 1984. Nell'immaginare che in un mondo post-storico l'arte sarebbe diventata un fare istintivo e naturale, come per gli uccelli fare il nido, tuttavia Kojève, non scrive solo come interprete di Hegel, ma anche e soprattutto come nipote di Wassily Kandinsky, al quale nel 1936 – ossia nel pieno dei suoi leggendari seminari parigini dedicati alla *Fenomenologia* – aveva dedicato il saggio *I dipinti concreti di Kandinsky* (pubblicato parzialmente nel 1966), nel quale sosteneva che l'arte da astratta che era in quanto arte meramente imitativa che astrae dal reale i suoi soggetti divenisse

⁴⁴ Hegel 2017: 26. Sull'importanza dell'ultimo corso di estetica rinvio a Iannelli, Olivier, Vieweg 2020 e ai saggi della parte monografica *Rethinking Hegels Aesthetics* di “Studi di Estetica”, XLVIII,16 (1/2020).

⁴⁵ Iannelli 2015.

⁴⁶ Hegel 1969, III: 53-73.

⁴⁷ Hegel 2017: 49.

⁴⁸ Hegel 1830 (tr. it. 33).

progressivamente concreta con la geniale pittura di Kandinsky che inventava per il suo pubblico una nuova realtà⁴⁹. È su questo presupposto evolucionistico che l'arte si articola e si declina verso una concretezza crescente, fino a divenire "fare spontaneo" in un mondo post-storico a venire che per Danto coincide con il sapere assoluto o la fine della storia, quando aprirà quel «Club Méditerranée filosofico»⁵⁰ di puro ozio teoretico ipotizzato in *End of Art*.

Lo Hegel di Danto appare dunque filtrato, addomesticato e piegato alle esigenze teoriche dantiane, prima fra tutte conferire autorità all'idea del taglio inteso come fine senza dissoluzioni, lì dove Hegel, al contrario, scorgeva dissoluzioni (*Auflösungen*), senza fine (*Ende*). Il complesso confronto tra un allievo geniale (Danto) e un maestro leggendario (Hegel) è dunque scandito da continue proiezioni, ripetuti e inevitabili tradimenti e dichiarazioni solenni di filiazione spirituale come quella con cui si chiude *What is Art* del 2013, in cui le ultime parole del saggio dedicato al futuro dell'estetica che conclude il volume sono destinate a Hegel, a colui che ha insegnato a Danto cosa vuol dire, nel bene e nel male, essere figli del proprio tempo: ossia non poter mai superare la propria epoca verso un futuro imprevedibile, né potersene mai liberare⁵¹.

Facendo eco a un celebre aforisma di Nietzsche possiamo dire che Danto riutilizza con libertà pietre tolte dal più sobrio e elegante edificio hegeliano in stile *Biedermeier* per costruire un più moderno loft in stile newyorkese, nel quale non solo la pietra scartata dal maestro (quella della fine, *Ende*) è divenuta testata d'angolo ma è supportata da altre pietre sottratte a più antichi e trascendentali edifici.

3. Ripensamenti: Danto e Kant

Per un lungo periodo Kant ha rappresentato agli occhi di Danto il paladino filosofico del critico d'arte più influente d'America, ossia il formalista Clement Greenberg, suo nemico teorico n.1⁵². Come è noto, secondo la lettura greenberghiana, Kant sarebbe stato un pioniere del modernismo per aver inaugurato la virtuosa pratica dell'autocritica disciplinare che sarebbe stata successivamente trasportata dalla filosofia alla pittura che da Manet in poi tendeva gradualmente all'autopurificazione dal tridimensionale verso l'astrattismo, celebrato e glorifi-

⁴⁹ Per una più ampia contestualizzazione cfr. Tortorella 2014 e Sampugnaro 2019, in particolare pp. 314-325. Più in generale, sul tema della fine della storia e sui "tradimenti" nei confronti di Hegel che portarono Kojève a trasfigurare consapevolmente la *Fenomenologia dello Spirito* in base ad una ipotesi personale si veda Sampugnaro 2021 (in stampa).

⁵⁰ Danto 1984 (tr. it. 134).

⁵¹ Sul conflittuale confronto di Danto con Hegel cfr. Gethmann-Siefert 2013.

⁵² «In breve il mio sforzo era di rompere con l'estetica della forma di Kant-Greenberg e di sviluppare invece un'estetica del significato». Danto 2007: 24.

cato dalla scuola di New York. Questa lettura epuratrice di Kant, alla quale si aggiungeva una tendenza interpretativa rigidamente formalista appariva tuttavia estremamente riduttiva agli occhi di Danto e dunque, anche in conseguenza di questa interpretazione stereotipata, la filosofia kantiana venne guardata con sospetto e considerata spesso più per le sue mancanze che per le sue conquiste⁵³.

Sul finire della sua avventura esistenziale e filosofica però Danto, da geniale pianista pronto a recepire sempre nuovi stimoli, si mostra sempre più disponibile a considerare e riconoscere i punti di contatto tra la sua filosofia dell'arte e l'estetica di Kant al di là di qualsiasi riduzione formalista dell'opera d'arte⁵⁴, riscontrando significative affinità elettive, preziose per riconsiderare la stessa attualità dell'estetica kantiana⁵⁵.

È innanzitutto la nozione kantiana di *Geist*, ossia di spirito, che Danto considera una pietra preziosissima, da lasciare in bella vista tra i vani del suo edificio teorico. Questa eredità filosofica inestimabile, raccolta innanzitutto dall'idealismo tedesco risulta ancora di grande attualità per una comprensione critica e disincantata dell'arte contemporanea, sia per smascherarne i bluff che per farne emergere le lacune contenutistiche. La nozione di spirito, che Kant stesso nella *Critica del Giudizio* connette con la genialità artistica e che considera nelle *Riflessioni* una nozione ancora poco esplorata, consente al filosofo di Königsberg di superare una concezione meramente "retinica" dell'opera d'arte che può essere bella ma "senza spirito", piacevole ma priva di vitalità, gradevole ma senza lievito interiore⁵⁶.

Lo spirito deve dunque sempre pervadere e alimentare l'opera autentica, ossia quella inesauribile, che ci dà molto da pensare distinguendosi da quella inautentica e vuota. Questa dimensione spirituale di ogni grande capolavoro che deve sollecitare il pubblico contemporaneo nonché quello a venire è per Danto un tratto fortemente attuale dell'estetica di Kant che lo avvicina all'arte contemporanea. La produzione artistica degli ultimi decenni infatti si distingue per essere estremamente mentale e cognitiva, continuando a lanciare ai suoi fruitori sfide interpretative (e a volte anche etiche) sempre più alte, visti i ripetuti sconfinamenti della pratica artistica contemporanea: dalla bio-arte all'arte transgenica fino a quella digitale e robotica degli ultimi decenni. Danto prende così le distanze dal formalismo di Clive Bell, Roger Fry e Clement Greenberg, che sostenevano che in arte contassero solamente la forma e le linee e non lo

⁵³ Forti sono, ad esempio, le parole usate da Danto contro la vuotezza della concezione kantiana del matrimonio in *Abuso della bellezza*, dove l'arte del cubano Felix Gonzales-Torres (1957-1996) viene preferita per intensità e forza evocativa a qualsiasi riflessione meramente teorica del filosofo di Königsberg sulla dimensione contrattualistica del matrimonio. Danto 2003 (tr. it. 158).

⁵⁴ Costello 2012.

⁵⁵ Per approfondimenti cfr. Iannelli 2018.

⁵⁶ Kant 1923 (tr. it. 73).

fa in nome del venerato maestro Hegel ma in nome di Kant, e del concetto di spirito, rivendicando l'importanza di un'arte che sia innanzitutto ricca di significato e non solo compiacente o d'effetto.

La seconda solida e algida pietra di matrice kantiana visibile nella filosofia dell'arte di Danto è offerta poi dalla complessa nozione di «idea estetica» formulata ai paragrafi 48 e 49 della terza *Critica*, lì dove emerge con forza la non trasparenza e l'opacità⁵⁷, in altre parole l'assenza di concettualismo dell'estetica kantiana. Tali idee estetiche sono intuizioni per le quali nessun concetto si mostra adeguato, ma che risultano fondamentali per Kant per cogliere non concettualmente il sostrato soprasensibile di ogni facoltà. Solo il genio riesce infatti a sporsi così in là, forzando i limiti dell'esperienza e dando forma o parola all'irrappresentabile e all'indicibile. Il significato di un'opera – innanzitutto poetica ma poi anche figurativa –, per quanto astratto non può adeguatamente essere espresso secondo Kant attraverso concetti, ma reso fruibile e esperibile in un'esperienza estetica che trascende i confini dell'esperienza attraverso elementi fornitigli dall'esperienza⁵⁸. Questo cortocircuito tra la dimensione sensibile dell'opera e la dimensione mentale (ma non propriamente concettuale) del suo significato è quello che maggiormente interessa a Danto, che scorge nell'idea estetica una progenitrice o meglio ancora una lontana antenata della sua definizione di opera d'arte come *embodied meaning*.

A queste solide pietre prese in prestito dal sistema kantiano se ne aggiunge un'altra, ben visibile nel saggio *Wakeful Dreams* del 2013, dove emerge la materia onirica dell'opera d'arte che se ricorda in prima battuta sia Shakespeare che Descartes, ci riporta in seconda battuta di nuovo a Kant e in particolare a quelle osservazioni custodite nell'*Antropologia pragmatica* sulle opere bizzarre e di fantasia composte «secondo immagini che non possono trovarsi nell'esperienza [...] e sono come sogni di un veggente»⁵⁹. In sintonia con il Kant dell'*Antropologia* Danto sostiene dunque che l'opera d'arte dev'essere *dreamlike*, ossia intessuta della stessa stoffa dei sogni, innanzitutto perché – anche se sembra equivalere al reale, come accade nei sogni a occhi chiusi – l'opera non è mai del tutto coincidente con la realtà, essendo sempre straniante, indagatrice, riflettente e dunque collocandosi sempre un gradino più in alto del reale, non tanto per bellezza ma per autoconsapevolezza. Oltre a ciò, in quanto sogno a occhi aperti l'opera è condivisa o quanto meno condivisibile con altri, e questo ricorda l'aspirazione del giudizio di gusto ad essere pubblico (mai “per me”, sempre “per noi”), evocando la voce universale e la comunità estetica teorizzata da Kant che è sempre

⁵⁷ Chaouli 2017: 164.

⁵⁸ Cfr. Kant 1790 (tr. it. 162).

⁵⁹ Kant 1798 (tr. it. 60-61).

presupposta anche se non realmente esperita⁶⁰. Le opere d'arte pertanto sono *wakeful dreams*, ossia «sogni vigili» o «a occhi aperti», sogni che appartengono a una comunità del gusto e sono quindi inevitabilmente pubblici⁶¹.

Conclusioni

Parafrasando un famoso passo del saggio *End of art*, in cui Danto evidenzia la totale libertà di ricerca dell'artista post-storico che in un solo giorno può cambiare rotta e essere astrattista, poi iperrealista e infine minimalista minimale⁶², si può dire che Danto è stato il pluralista per eccellenza, analitico al mattino, nietzschiano a mezzogiorno, hegeliano al pomeriggio e kantiano la sera. Come l'eclettico artista post-storico che sperimenta ogni stile, ogni tecnica, ogni linguaggio e ogni *medium* anche il filosofo – e soprattutto un filosofo “nato artista” come Danto – come figlio del proprio tempo è uno spericolato sincretista in cerca di contaminazioni temerarie quanto prodigiose. L'azzardato sincretismo hegelo-kantiano proposto più o meno esplicitamente da Danto sul finire della sua ricerca, offre infatti una preziosa pista da battere per interagire criticamente con l'*Artworld* e dialogare costruttivamente con il contemporaneo. Così Danto ci dà una lezione di virtuosismo magistrale: suona facendo dimenticare i suoi maestri – almeno per il tempo dell'esecuzione – per poi farci ritornare con rinnovata consapevolezza e urgenza a rileggere i suoi e i nostri maestri, nella consapevolezza che c'è ancora molto da scoprire oltre un'esegesi irreprensibile e ingegneristica che tradisce lo spirito per preservare la lettera.

Bibliografia

ANDINA, T.

– 1999, *Il volto americano di Nietzsche. La ricezione di Nietzsche in America dal 1945 al 1996*, Napoli, La città del sole.

– 2013, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci.

BAR, R.

– 2016, *Hegel's Naturalism?*, “Revista Eletrônica Estudos Hegelianos”, 13, 22: 197-222.

CHAOULI, M.

– 2017, *Thinking with Kant's Critique of Judgment*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press.

⁶⁰ Mi riferisco in particolare ai §§ 7, 8 e 21 della *Critica della facoltà di giudizio*, Kant 1790 (tr. it. 48-52 e 74-75).

⁶¹ Danto 2013.

⁶² Danto 1984 (tr. it. 135).

COSTELLO, D.

- 2012, *Danto and Kant. Together at last?*, in M. Rollins (a cura di), *Danto and his Critics*, New York, John Wiley & Sons.

DANTO, A.C.

- 1964, *The Artworld*, "The Journal of Philosophy", 61, 19: 571-584; tr. it. *Il mondo dell'arte*, "Studi di Estetica", 27, 2007: 65-86.
- 1965, *Nietzsche as Philosopher*, New York, Macmillan; tr. it. *Nietzsche filosofo*, a cura di T. Andina, N. Sansone, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- 1981, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press; tr. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- 1984, *End of Art*, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; tr. it. *La fine dell'arte*, in *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, C. Barbero, Palermo, Aesthetica, 2008.
- 1992, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, Farrar Straus & Giroux; tr. it. di M. Rotili, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti 2010.
- 1997, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington, D.C., Board of Trustees of the National Gallery of Art; tr. it. di N. Poo, *Dopo la fine dell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- 2003, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, Carus; tr. it. di C. Italia, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia, 2008.
- 2005, *On writing Nietzsche as Philosopher*, in T. Andina (a cura di), *Nietzsche dopo il postmoderno*, "Rivista di estetica", 28, 1, XLV: 17-23.
- 2007, *Significati incorporati come idee estetiche*, "Rivista di estetica", 35, 2, XLVII: 15-29.
- 2013, *What Art Is*, New Haven - London, Yale University Press, tr. it. di N. Poo, *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan & Levi, 2014.

GETHMANN-SIEFERT, A.

- 1981, *Eine Diskussion ohne Ende. Zu Hegels These vom Ende der Kunst*, "Hegel-Studien", 16: 230-243.
- 2014, *L'attuale discussione sulla fine della arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel*, in F. Iannelli (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica hegeliana*, Maccrara, Quodlibet: 135-155.
- 2016, *Danto e Hegel sulla fine dell'arte: una disputa per la modernità dell'arte e della teoria artistica*, in F. Iannelli, G. Garelli, K. Vieweg, F. Vercellone (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Pisa, Ets: 109-127.

HEGEL, G.W.F.

- 1830, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (§§ 556-563)*, *L'Arte nell'Enciclopedia*, tr. it. di A.L. Siani, Pisa, Ets, 2009.
- 1969, *Briefe von und an Hegel*, vol. 3, a cura di J. Hoffmeister, Berlin, Akademie Verlag.
- 1998, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (Nachschrift Hotho 1823)*; tr. it. di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000.

- 2017, *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*, a cura di A.P. Olivier, A. Gethmann-Siefert, München, Wilhelm Fink.

IANNELLI, F.

- 2015, *Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen über Hegel und Danto*, in A. Arndt (a cura di), *Hegel gegen Hegel*, “Hegel-Jahrbuch”: 17-22.
- 2016, *Il profeta, l'eretico, il filosofo post-pop e l'apocalisse mancata. Ovvero Hegel, Belting e Danto sulle sorti dell'arte*, in F. Iannelli, G. Garelli, K. Vieweg, F. Vercellone (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Pisa, Ets: 129-143.
- 2018, *Kants ästhetische Reflexion heute*, in V. Waibel, M. Ruffing, W. David, *Natur und Freiheit*, vol. V: 3787-3794, Berlin, De Gruyter.

IANNELLI, F., OLIVIER, A.P., VIEWEG, K.

- 2020, *Rethinking Hegel's last Lectures on Aesthetics in and for the 21st century*, “Studi di Estetica”, XLVIII, IV serie, 16, 1: 1-30.

KANT, I.

- 1790, *Kritik der Urtheilskraft*; tr. it. *Critica della facoltà di giudizio*; a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi 1999.
- 1798, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht; Antropologia pragmatica*, a cura di A. Guerra, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- 1923, *Reflexionen; Riflessioni sul Gusto*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2013.

LESCE, F.

- 2017, *La fine dell'arte. Genealogia di un'idea hegeliana*, Roma, Aracne.
- 2018, *Danto, Hegel e l'arte riflessiva*, in Id., L. Sampugnaro, *L'arte nel prisma della fine. Danto attraverso Hegel*, Roma, Aracne: 17-62.

NIETZSCHE, F.

- 1878, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*; tr. it. *Umano troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, vol. I, a cura di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1982.

OSBORNE, P., DANTO, A.C.

- 1998, *Interview: Art and analysis*, “Radical Philosophy”, July/August, 90: 33-41.

PAPAZOGLOU, A.

- 2012, *Hegel and Naturalism*, “Bulletin of the Hegel Society of Great Britain”: 21-37.

REDDING, P.

- 2007, *Analytic Philosophy and the Return of the Hegelian Thought*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.

PINKARD, T.

- 2012, *Hegel's Naturalism: Mind, Nature, and the Final Ends of Life*, Oxford, Oxford University Press.

PIPPIN, R.

- 2008, *Hegel's Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*, Cambridge (NY), Cambridge University Press.

SYRJÄMÄKI, S.

- 2009, *Philosophical exercise. Arthur Danto on Nietzsche*, “Rivista di estetica”, 40: 105-119.

STEKELER-WEITHOFER, P.

- 2005, *Mathematical Thinking in Hegel's Science of Logic*, in K. Ameriks, J. Stolzenberg (a cura di), *Deutscher Idealismus und die analytische Philosophie der Gegenwart* 3, "Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus/International Yearbook of German Idealism", Berlin, De Gruyter: 243-260.
- 2011, *Die Frage nach dem Begriff. Was die analytische Philosophie von Hegel lernen könnte*, in R. Hiltcher, S. Klingner (a cura di), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Neue Wege der Forschung Philosophie*, Darmstadt, Wbg: 233-252.
- 2019, *Hegels Wissenschaft der Logik. Ein dialogischer Kommentar*, vol. 1: *Die objektive Logik. Die Lehre vom Sein. Qualitative Kontraste, Mengen und Maße*, Hamburg, Meiner Verlag.

SAMPUGNARO, L.

- 2018, *Per un'archeologia dell'arte post-storica in Arthur C. Danto*, in F. Lesce, L. Sampugnaro, *L'arte nel prisma della fine. Danto attraverso Hegel*, Roma, Aracne: 63-120.
- 2019, *Il divenire musica della pittura. Il tema della objektlose Malerei in Hegel, Kandinskij e Kojève*, in "Palinsesti", vol. 5, Cosenza, Pellegrini: 301-325.
- 2021 (in stampa), *The Work of Man and the End-of-History. Hegel transfigured by Kojève's Thought*, in S. Achella, F. Iannelli, G. Baptist, S. Feloj, F. Li Vigni, C. Melica (a cura di), *The Owl's Flight. Hegel's Legacy to Contemporary Philosophy*, Berlin-Boston, De Gruyter.

SOLOMON, R.C., HIGGINS, K.M.

- 2012², *Atomism, Art, and Arthur. Danto's Hegelian Turn*, in M. Rollins (a cura di), *Danto and his Critics*, New York, John Wiley & Sons.

TORTORELLA, S.

- 2014, *L'esperienza dell'arte secondo Alexandre Kojève. Dall'estetica dell'inesistente alla pittura concreta di Kandinsky*, "Pólemos", VIII, 6-7: 171-193.