

**Tiziana Andina, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci Editore, 2012, pp. 222, € 19.00, ISBN 9788843065295**

*Matilde Bonato, Università degli Studi di Padova*

Il libro di Tiziana Andina *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto* ruota attorno allo spinoso problema che si è imposto ai doganieri del porto di New York nel 1926, a quelli canadesi nel 1965 e ai funzionari di frontiera della Comunità Europea nel 2010: *Bird in space* di Costantin Brâncuși, *Brillo box* di Andy Warhol e *Icons* di Dan Flavin devono o non devono pagare le tasse doganali? Tali oggetti devono essere trattati come merci comuni o come opere d'arte? Cosa permette di distinguere un'opera d'arte da un oggetto qualsiasi?

Per cercare di dare una risposta a queste domande, Andina passa in rassegna alcune delle principali teorie che hanno affrontato il problema dell'ontologia dell'opera d'arte e ne saggia l'effettiva capacità dirimente: esse permettono o no di definire cosa distingue *Scolabottiglie* di Duchamp dal suo indiscernibile corrispettivo comune? Le riflessioni sull'opera d'arte cui l'autrice riserva maggiore attenzione sono quelle elaborate a partire dalla seconda metà del Novecento: questa scelta – che il sottotitolo del libro rende inattesa e che forse avrebbe meritato una giustificazione esplicita – permette all'autrice di tracciare un quadro chiaro ed efficace dell'attuale dibattito filosofico internazionale, il che è certamente uno dei maggiori meriti di questo volume.

Il lavoro di Andina si apre con due precisazioni. La prima riguarda la descrizione, per ora solo abbozzata, del carattere dirimpiente dell'arte novecentesca e della resistenza che essa oppone alle definizioni tradizionali di opera d'arte. Ciò che qui viene evidenziato è il fatto che, a differenza di quanto caratterizza la produzione artistica dei secoli precedenti, le opere del Novecento cessano di instaurare un rapporto solamente mimetico con la realtà e questo non solo rende problematico il loro rapporto con il reale, ma confonde anche il loro stesso statuto ontologico. La seconda precisazione ha invece il compito di chiarire l'orizzonte speculativo entro cui l'autrice intende muoversi. Rifacendosi al filosofo statunitense Noël Carroll, Andina distingue l'ambito della filosofia dell'arte da quello dell'estetica; tale distinzione, tutta novecentesca, “riposa su una

differenza di metodi e di oggetti di indagine”: mentre l’estetica ha a che fare con la conoscenza che deriviamo dalla percezione, la filosofia dell’arte mira ad individuare quale sia “la specificità degli oggetti che appartengono alla classe delle opere d’arte” (p.18). A questo secondo orientamento afferisce il lavoro di Andina.

Definiti il problema e l’ambito della propria indagine, l’autrice compie una sorta di passo indietro e, anziché indagare direttamente ciò che caratterizza l’opera d’arte nel Novecento, si sofferma ad analizzare le proprietà che ad essa venivano attribuite nei secoli precedenti. A tal proposito, come si legge nel capitolo *Il Novecento e la lunga storia della teoria imitativa*, la speculazione che si dimostra più potente ed efficace è quella che individua il *proprium* dell’opera d’arte nella sua capacità di replicare, imitare ed emulare la realtà. Secondo Andina, le radici di questa teoria si trovano già nella *Repubblica* di Platone e nella *Poetica* di Aristotele, poiché per entrambi i pensatori – pur con delle importanti differenze – “che si tratti del volto delle cose, oppure delle azioni degli uomini, pittura e poesia, nella sostanza, imitano e riproducono” (p.45).

Ma la definizione di opera d’arte basata sulle sue capacità mimetiche è malsicura; a farla prima vacillare e poi crollare del tutto – nota Andina, arrivando così a descrivere il principale nodo problematico che il suo lavoro tenta di sciogliere – è l’avvento dell’arte astratta e di opere quali *Fountain* di Duchamp. Ciò che tali creazioni artistiche attuano, infatti, è la negazione (parziale o totale) del tradizionale legame imitativo dell’arte con la realtà: se già con l’astrattismo diventa difficile capire quando un oggetto è un’opera d’arte perché “non imita più molto” (è questo ad esempio il caso di *Bird in space* di Brâncuși su cui l’autrice si sofferma già nell’*Introduzione*), ancora più radicale è la confusione fra piani ontologici generata dalla pratica dei *ready-made*, i quali spesso risultano fisicamente indiscernibili dagli oggetti di uso comune.

La confusione ontologica provocata dalle pratiche artistiche proprie del Novecento, secolo in cui per la prima volta “le proprietà esibite dagli oggetti comuni e dalle opere sono in tutto e per tutto le stesse” (p.49), rende improrogabile una riconsuetudine del dominio delle opere d’arte. Di fronte a tale necessità, Andina si propone innanzitutto di tracciare un quadro accurato delle contemporanee filosofie dell’arte che hanno già affrontato tale problema, per poi utilizzarne gli aspetti

più convincenti per presentare una definizione di opera d'arte più elastica e comprensiva.

Le filosofie dell'arte elaborate nel corso del Novecento vengono suddivise da Andina in due grandi gruppi: nel primo sono trattate le teorie di quei pensatori persuasi che una definizione di opera d'arte sia possibile anche dopo le spiazzanti pratiche artistiche novecentesche; nel secondo sono presentate le teorie di coloro che invece negano la possibilità di una simile definizione. A queste due scuole di pensiero sono dedicati, rispettivamente, i capitoli *Definizioni* e *Sull'impossibilità di definire*.

La forza delle teorie del primo tipo – ovvero di quelle che ancora ritengono possibile fornire una definizione di opera d'arte – viene saggiata da Andina attraverso il confronto con opere *borderline* quali *Scolabottiglie* o *Fountain*. La prima definizione che Andina prende in esame è quella proposta dalle cosiddette “teorie istituzionali” (pp.61-95), secondo le quali le opere d'arte sono “artefatti candidati dagli artisti all'apprezzamento estetico” che necessitano del riconoscimento di un'istituzione (“il mondo dell'arte”). Le principali difficoltà che Andina rintraccia in questa teoria sono due: la prima riguarda l'infecunda circolarità che caratterizza il rapporto fra le opere e il mondo dell'arte e cioè il fatto che, se da un lato “le opere, per esistere [...] hanno bisogno del mondo dell'arte” (p.88), dall'altro anche il mondo dell'arte non potrebbe esistere senza le opere. La seconda difficoltà è invece connessa alle proprietà estetiche che tale teoria attribuisce alle opere d'arte. Ciò che Andina sostiene a tal proposito – e che ribadisce anche nella trattazione delle teorie estetiche dell'arte (pp.105-120) – è che, se da un lato non tutte le opere d'arte hanno particolari qualità estetiche (è questo ad esempio il caso dei *ready-made*, i quali ne sono necessariamente dotati allo stesso modo del loro corrispettivo comune), dall'altro è anche vero che numerosi oggetti comuni sono decisamente belli.

Scartato il criterio estetico, l'autrice passa a considerare le teorie artefattualiste (pp.95-105), ed in particolare quella proposta da Randall Dipert. Secondo il filosofo statunitense l'opera d'arte rientra nella categoria degli artefatti, ovvero di quegli oggetti che vengono “intenzionalmente modificati in vista di uno scopo” (p.100). La funzione peculiare delle opere d'arte è per Dipert quella comunicativa: “tutte le opere d'arte sono artefatti che hanno la proprietà di comunicare qualcosa a proposito di

qualcosa di diverso da loro” (p.102). La vicinanza che questa teoria individua fra le opere d’arte e gli enunciati linguistici è secondo Andina un elemento estremamente utile per definire che cosa sia un’opera d’arte, ma non ancora sufficiente: esso, infatti, non sembra permettere concretamente di individuare, fra tanti scolabottiglie, *Scolabottiglie* di Duchamp.

Terminato il capitolo dedicato alle *Definizioni*, Andina analizza quel gruppo di filosofie dell’arte animate dall’idea wittgensteiniana secondo cui, “per quanto ci si possa sforzare di classificare e suddividere diligentemente le opere d’arte [...], sarà estremamente difficile trovare qualcosa che le accumuni e che vada oltre una certa somiglianza” (p.127). Ciò che queste teorie sostengono è che la difficoltà di rispondere alla domanda “che cos’è l’arte?” non è accidentale, ma è piuttosto una caratteristica costitutiva dell’opera d’arte stessa, il che dovrebbe risultare evidente nel momento in cui ci si interroghi su “che tipo di concetto è il concetto di arte” (p.128): esso è un concetto chiuso o un concetto aperto e dunque sempre suscettibile di essere ampliato, modificato e sviluppato da nuove forme d’arte, fino ad oggi impensabili? Se la risposta che i teorici wittgensteiniani danno a questa domanda propende nettamente per la seconda delle due opzioni, lo stesso non vale per Andina, la quale anzi sottolinea l’importanza di distinguere il concetto di arte dalla pratica artistica: se infatti è certamente vero che lo sviluppo di quest’ultima è aperto e irrefrenabile, ciò non implica che altrettanto valga per il concetto teorico di arte (pp.133-134).

Un altro gruppo di teorie secondo cui la definizione di opera d’arte non è necessaria è quello che ruota attorno al concetto di “descrizioni narrative” (pp.140-145). Ciò che queste teorie propongono è di distinguere le opere d’arte dagli oggetti comuni considerando non tanto la loro aderenza ad una definizione teorica, ma l’efficacia con cui esse contribuiscono alla “narrazione” storica e artistica in cui si inseriscono. Il merito principale di questa teoria è – secondo Andina – quello di sottolineare il carattere sociale e storico dell’opera d’arte.

A partire dai risultati ottenuti attraverso l’analisi delle principali filosofie dell’opera d’arte novecentesche, nel quarto ed ultimo capitolo del libro Andina propone l’idea che “per formulare una buona definizione [di opera d’arte,] sia necessario tenere insieme tre piani diversissimi, quello metafisico-ontologico, quello sociale e, da ultimo, il piano storico” (p.154). A tal fine l’autrice, che si rifà in modo esplicito alla teoria elaborata da

Arthur Danto, assembla insieme gli elementi più convincenti emersi finora (e cioè: l'oggettualità "non trasparente" dell'opera d'arte, il suo essere sempre in relazione con un soggetto e un contesto, il suo necessario collocarsi nella storia) e propone di considerare l'opera d'arte come uno speciale "veicolo semantico", il cui compito è incorporare rappresentazioni (più o meno vere) della realtà. La definizione con cui il lavoro di Danto si chiude è dunque questa: un'opera d'arte "è un oggetto sociale e storico, un artefatto che incorpora una rappresentazione, sotto forma di traccia iscritta in un *medium* che non è trasparente" (p.198).