



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Arte è futuro: il “non-ancora” e l’estetica dei mondi possibili

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/986547> since 2016-12-20T10:34:25Z

Publisher:

Aracne

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Arte è futuro

Il “non–ancora” e l'estetica dei mondi possibili

ALESSANDRO BERTINETTO

Nichts ist poetischer, als Erinnerung
und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft.

NOVALIS, *Blüthenstaub*

Ripercorrere e festeggiare con questa raccolta la ricerca filosofica di Roberto Salizzoni significa anche interrogarsi sul suo futuro, dentro l'avvenire dell'estetica. E questa interrogazione può passare da una riflessione sulla connessione dei concetti di arte e futuro. Così, tenendo conto della loro occasione e del loro tema, che quelle qui presentate siano considerazioni provvisorie, destinate a essere soppiantate in futuro da riflessioni più sistematiche, non è necessariamente un difetto. La provvisorietà è proprio una qualità del presente che manifesta il suo rapporto con il futuro. In questo quadro tratteggerò una concezione dell'arte che intende il futuro come dimensione centrale dell'esperienza dell'arte, per poi discutere criticamente la tesi della “fine dell'arte” sostenuta da Arthur Danto.

1. Presentare, rappresentare, raccontare, evocare il “futuro”

Romanzi, dipinti e film offrono immagini di mondi altri. L'immaginazione degli artisti ci trasporta in dimensioni spazio-temporali finzionali che si discostano dalla nostra realtà attuale: l'arte ci permette così di percepire e di comprendere il mon-

do e la vita da prospettive inattese. La differenza tra questa dimensione immaginativa e la realtà in cui viviamo è complessa. Concerne aspetti ontologici, etici e sociali¹. Riguarda inoltre aspetti temporali, perché le narrazioni, le raffigurazioni, le illustrazioni e gli eventi musicali non hanno lo scopo e la pretesa di documentare un presente reale. Piuttosto l'arte comunica situazioni, eventi e fatti con una specifica dimensione temporale, che può essa stessa diventare il tema delle opere d'arte. Poiché il futuro "è" una dimensione della temporalità (il suo "non-ancora"), l'arte può anche rappresentare, visualizzare, interrogare, evocare il futuro.

2. La relazione strutturale tra arte e futuro

Nel senso appena indicato, l'arte non differisce da altre pratiche non-artistiche. L'essere umano può rappresentarsi il futuro in molti modi. Può costruire modelli scientifici del futuro, o semplicemente sognare, immaginare, rappresentare o ipotizzare il o *un* futuro. Occorre pertanto chiedersi se il rapporto tra arte e futuro sia speciale, e, se sì, perché.

Si può rispondere affermativamente a questa domanda se si accoglie una concezione non-fattuale dell'arte, evitando cioè di ridurre le opere d'arte a cose tra cose. In una concezione dell'arte che sfugga al riduzionismo della classificazione, il rapporto tra arte e futuro è strutturale. La tesi che abbozzerò è dunque questa: se non si riduce l'arte alla dimensione cosale e di conseguenza a quella mercificata dei prodotti acquistati e venduti nel mercato dell'arte, il futuro in quanto qualità temporale del *non-ancora* — drammatizzando: del *nulla*² — appartiene essen-

1. Cfr. E. FRANZINI, *Arte e mondi possibili: estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Milano, Guerini, 1994.

2. Cfr. A. BERTINETTO, *Negation, Schein und Nichts in der Kunst* in A. Bertinetto, Ch. Binckelmann (a cura di), *Nichts — Negation — Nihilismus*, Frankfurt a.M., Lang, 2010, pp. 217-232.

zialmente all'arte, è cioè implicato in un rapporto concettuale con l'arte; l'arte ha *per sé* una dimensione *futura, a-venire*.

3. Arte come futuro

3.1 Arte come *de-realizzazione*

In che senso la connessione tra futuro e arte è concettualmente essenziale? Non intendo sostenere soltanto che le rappresentazioni del futuro sono possibili, ma che le rappresentazioni, le immagini e le narrazioni artistiche hanno un rapporto intrinseco con il futuro in quanto non-essere. La tesi è la seguente: la forma di vita dell'arte³ si distingue da altre forme di vita e aspetti del reale, perché i fenomeni artistici differiscono dalla realtà in modo strutturalmente analogo al modo in cui il futuro in quanto non-essere (presente) si contrappone all'essere presente.

Propria dell'esperienza dell'arte è, infatti, una particolare qualità che la differenzia dalla cosiddetta realtà fattuale. Sebbene le opere e le performance artistiche siano oggetti o eventi reali effettivamente percepiti nel presente, la qualità dell'esperienza che si produce incontrandole è peculiare. A tale riguardo è possibile aggiornare la dottrina kantiana del « piacere disinteressato »⁴: non solo il sentimento della bellezza, ma l'esperienza dell'arte come tale differisce dall'esperienza quotidiana⁵. Nell'esperienza quotidiana siamo legati in modi strumentali alla realtà ovvero all'esistenza degli eventi del mondo e siamo a questi interessati; nelle esperienze dell'arte in quanto arte, invece, non siamo interessati all'esistenza o alla realtà delle cose di cui facciamo esperienza. In questo senso già Husserl e Sartre, tra gli altri,

3. Per l'applicazione all'arte del concetto wittgensteiniano di "forma di vita", cfr. G. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis*, Berlin, Suhrkamp, 2014.

4. I. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in *Kant's gesammelte Schriften*, Berlin, De Gruyter, vol. V 1908, pp. 165–485 (trad. it. di A. Gargiulo, rivista da V. Verra, *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, 1960), §§ 2–5.

5. Cfr. T. DE DUVE, *Kant After Duchamp*, Cambridge (MA), MIT Press, 1996.

sostenevano che la categoria di realtà non si applica all'arte, che è piuttosto da intendersi in termini di *de-realizzazione*⁶.

3.2 *L'arte come negazione e possibilità*

In quanto *de-realizzazione* l'arte si contrappone alla realtà (*Realität*) e all'effettività (*Wirklichkeit*). Nel primo caso secondo le categorie di qualità essa è *negazione*; nel secondo caso in base alle categorie di modalità essa è *possibilità*. Proprio le categorie di negazione e possibilità traducono in termini logico-trascendentali il concetto di futuro, che non è (ancora), ma è possibile. In questo senso Kierkegaard concepisce il futuro come la versione temporale del concetto di possibilità⁷.

3.3 *La dimensione futura dell'arte. . .*

Quella dell'arte è un'esperienza particolarmente adatta a dischiudere il futuro, poiché sospende il corso temporale fattuale della coscienza e "presenta" il futuro *come* futuro. Voglio perciò chiarire la mia prima tesi, in apparenza banale. Ho detto che le opere d'arte possono raccontare e rappresentare il futuro. Tuttavia, questo significa che l'arte può, per così dire, *presentificare* il futuro, così come l'arte può *rappresentare* anche eventi e fatti passati, ripresentandoli in modo da farli apparire come nuovamente presenti. Ma questa — è bene ripeterlo — non è una peculiarità dell'arte. Ricordiamo eventi passati e progettiamo azioni future; abbiamo una memoria storica e progettiamo le nostre vite e il nostro mondo in base a idee e rappresentazioni dell'avvenire. In questo modo non facciamo che presentare la nostra proiezione presente del passato e del futuro. Il futuro in sé non sarà mai; o meglio, quello che sarà, non è più il futuro, perché il futuro è sempre "non-ancora". In tal senso siamo

6. E. HUSSERL, *Phänasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, in HUA XXIII, a cura di E. Marbach, Den Haag, Nijhoff, 1980, pp. 386-392; J.-P. SARTRE, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940 (trad. it. di R. Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007).

7. Cfr. S. KIERKEGAARD, *Begrebet Angest*, in *Skrifter*, Vol. 4, København, Gads Forlag, 1999-2002, p. 394 (trad. it. di C. Fabro, *Il concetto dell'angoscia*, in *Il concetto dell'angoscia, La malattia mortale*, Firenze, Sansoni, 1965, p. 113): « Per la libertà, il possibile è l'avvenire, per il tempo l'avvenire è il possibile ».

come le mosche che sbattono in continuazione alla finestra del presente senza essere in grado di volare verso il passato o il futuro.

Com'è noto questa metafora è usata da Sartre per criticare la teoria husserliana, secondo cui la coscienza del tempo si articola in ritenzione del momento trascorso, attenzione all'adesso, protensione del futuro⁸. Secondo Sartre la teoria di Husserl fallisce, perché protensioni e ritenzioni sono comunque "prodotti" della coscienza del presente. In contrasto con Husserl, Sartre intende invece sviluppare una teoria del tempo che non riduca passato e futuro alla coscienza del presente. Come ha mostrato Manfred Frank, Sartre torna così a un quadro concettuale già elaborato dai primi romantici e da Schelling⁹, secondo cui la coscienza non è temporale solo perché mediante abilità psicologiche (memoria e immaginazione) è consapevole del suo svolgimento temporale, ma perché la sua esistenza è *unvordenkbar*: l'essere della coscienza non è cioè a disposizione della coscienza, non è a essa presente. Per la coscienza questo essere *non è (più)*, è già passato; o *non è (ancora)*, ma è a venire. Un essere finito come l'essere umano è temporale, perché il suo essere per un verso non è più e per altro verso non è ancora. Il che può essere formulato in termini modali: la coscienza è la realtà che si trova *tra* la necessità di un passato già accaduto e la possibilità di un futuro non ancora avvenuto. Tra il necessario "non più" del passato e il possibile "non-ancora" del futuro la coscienza è "mancanza d'essere" e "fame d'essere".

L'arte offre l'opportunità di saziare questa fame, non perché cancelli questo "non ancora" o "non più", ma perché pone

8. E. HUSSERL, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, in *Husserliana* vol. X, Den Haag, Nijhoff, 1966 (trad. it. di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano, Franco Angeli, 2001). J.-P. SARTRE: *L'Être et le Néant*. Paris, 1943 (trad. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla: saggio di ontologia fenomenologica*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 148). Cfr. M. FRANK, *Zeitbewusstsein*, Pfullingen, Neske, 1990, e A. BERTINETTO, *Autocoscienza e soggettività nel pensiero di Manfred Frank*, Torino, Zamorani, 1998, pp. 41-56.

9. M. FRANK, *Das Problem Zeit in der deutschen Romantik*, Paderborn, Schöningh, 1972; ID., *Der unendliche Mangel am Sein*, München, Fink, 1992.

questo “non” come possibilità di esperienza alternativa, contrapponendolo alla realtà del presente effettivo¹⁰. Se l’arte esibisce il passato, il presente o un futuro presunto, tale esibizione, in caso di riuscita, possiede la qualità essenziale di possibile alternativa alla realtà fattuale o di una sua sospensione. È una possibilità che appare ed è esperita come tale, cioè *come possibilità*, il cui contenuto non è fattualmente determinato, ma deve sempre *av-venire*. Una possibilità che ha sempre da essere e rimarrà futura. Se diviene realtà, non potrà più essere quello che (non) è.

3.4 ... *come costruzione di mondi possibili*...

Le opere d’arte pongono tra parentesi la realtà presente. Configurano e prefigurano, mediante l’immaginazione creatrice, mondi *altri* che differiscono dal mondo reale, *mondi possibili*¹¹: modi totali e controfattuali in cui il mondo fattuale avrebbe potuto o potrebbe essere e modi imprevisi e alternativi di pensare e agire. Perciò l’arte ha una dimensione *u-topica*: i mondi in cui ci trasferisce immaginativamente, *non sono qui*, non si trovano nel mondo fattuale effettivo, sebbene, proprio a causa della loro controfattualità, possano gettare luce sul mondo fattuale. L’esperienza dell’arte ci invita a riflettere sulle condizioni di possibilità del mondo reale fattuale offrendoci prospettive su possibilità di vita alternative, sempre come tali *a venire*.

3.5 ... *che, in quanto non-reale, deve giustificare la realtà effettuale*

L’arte si riferisce a un futuro che proprio a causa della sua nullità deve giustificare il presente reale: un futuro, quindi, che deve essere, che non è dato, ma che già ora, al momento dell’esperienza artistica, è un *compito* (e se il futuro presentato è spregevole, diviene allora il rappresentante negativo, distopico, del futuro che speriamo e desideriamo). Questo futuro che non sarà mai presente, che non può *mai* essere, che non è, ma *deve* essere, venne interpretato da Hölderlin attraverso la

10. Cfr. A. BERTINETTO, *Autocoscienza e soggettività*, cit., pp. 57–83.

11. Cfr. M. MUGNAI, *Mondi possibili e spazio dei campioni*, in M. Carrara e P. Giaretta, (a cura di), *Filosofia e logica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 67–88.

metafora della venuta del Dio come condizione trans-storica e trascendentale della possibilità di storicità e temporalità¹².

Dopo i romantici, anche Bloch e Adorno sottolinearono questa radicale alterità dell'arte, collocando l'arte "autentica" sotto i principi "speranza" e "negatività"¹³. Se accostiamo i due concetti — *speranza* e *negatività* — possiamo trovare un modo per capire il rapporto essenziale di arte e futuro. Come de-realizzazione, l'arte ci offre la possibilità di esibire una radicale (e, secondo Adorno, autentica) alterità rispetto alla realtà fattuale e presente ("falsa").

In breve, nella riflessione filosofica esercitata per esempio dal romanticismo e dalla filosofia critica, la dimensione temporale del futuro è attribuita alla dimensione modale dei mondi dell'arte, perché l'arte rappresenta o evoca una dimensione di coscienza che è la realtà futura o meglio l'(ir-)realtà del futuro *in quanto* futuro. Tale ir-realtà può farci comprendere la realtà presente, manifestando una possibile trasformazione della realtà fattuale.

4. Il futuro nell'arte

Tutto ciò può suonare un po' troppo speculativo e pomposo. Spesso facciamo arte e ne fruiamo soprattutto perché ne traiamo piacere (anche se, magari, *disinteressato*). Il che non è un male. Secondo la concezione kantiana, che è sullo sfondo di queste mie riflessioni, il piacere estetico ha però bisogno di una fondazione trascendentale. In riferimento all'arte questa implica la connessione tra l'arte come de-realizzazione e il futuro come sospensione della temporalità.

12. Cfr. M. FRANK, *Der kommende Gott*, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1988 (trad. it. di F. Cuniberto, *Il Dio a venire: lezioni sulla nuova mitologia*, Torino, Einaudi, 1997).

13. E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1959 (trad. it. di E. De Angelis, T. Cavallo, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994). Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970 (trad. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975).

4.1 Arte e futuro come “non-ancora”

Quella dell’arte è un’esperienza vera e propria, fattuale; ma è un’esperienza che mette la realtà fattuale tra parentesi¹⁴, negandola, ed esibendone le possibilità. Nella realtà essa coglie ciò che non è, ma è ancora a-venire. In questo senso, manifesta il futuro *come* futuro¹⁵. Mentre nella pianificazione scientifica, nella progettazione sociale, ma anche nei progetti di vita personale il futuro è privato del suo essere *a venire* nella misura in cui è presentificato, l’arte esibisce il futuro come possibilità e negatività: come (ir-)realtà non-presente.

Ciò ha a che fare con l’idea (di origine romantica) che gran parte del valore delle opere d’arte consista nella loro capacità di evocare interpretazioni inesauribili. Il loro significato non è mai fissato in maniera definitiva. Restano sempre elementi che destano stupore, poiché le opere d’arte non possono mai essere facilmente e definitivamente comprese. Per dirla in termini kantiani, le opere d’arte incarnano *idee estetiche*, intuizioni che non possono essere sussunte sotto concetti determinati¹⁶. Perciò una comprensione totale di un’opera d’arte resta un *desideratum*, rinvia sempre a un “non-ancora”. Se infatti l’arte non è solo qualcosa che possa essere definito classificatoriamente, ma qualcosa caratterizzato dall’aver un valore, che consiste anche nella sua donazione inesauribile di senso, le opere che vengono del tutto afferrate concettualmente, e che quindi non riescono più a instaurare un vivo rapporto di interazione con (potenziali) fruitori,

14. Cfr. A. BERTINETTO, *Art as derealization*, in *Imaginacija, čtnost in umetnost*, Proceedings of the III Mediterranean Aesthetik Kongress, 2007, pp. 22–27.

15. Credo che questo valga anche accettando la tesi vattimiana del postmoderno come epoca della *crisi del futuro* e del *valore del nuovo*, per cui alle utopie forti di Bloch, Adorno e Marcuse, che intendono l’arte autentica come la figurazione utopica di mondi alternativi che manifestano la possibilità di un’esistenza conciliata, è preferibile l’eterotopia dell’estetica diffusa che rompe la linearità alla base dell’idea del progresso. Il progresso può infatti essere inteso anche in termini non-lineari (cfr. *infra*). Ho discusso le tesi di Vattimo in A. BERTINETTO, *Arte ed estetizzazione nel pensiero di Gianni Vattimo*, « Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica », numero speciale (2008), pp. 127–144.

16. I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, trad. it. cit., §§ 49 e 57.

non sono più (fruite come) arte, ma (come) manufatti diversi: icone, documenti, segni di un'epoca o di una cultura, o semplici passatempo dismessi. Con una suggestione goodmaniana¹⁷ si può dire che quando le opere non invitano (più) a un atteggiamento estetico adeguato, non sono (più) opere d'arte. Questo avviene quando la loro esperienza è priva di ogni "non-ancora".

4.2 La creatività

Ciò di cui facciamo esperienza e che comprendiamo grazie alle opere d'arte e ai mondi che esse costruiscono, ci sorprende spesso come un evento inatteso e impreveduto. Le opere d'arte sono infatti prodotti e segni della creatività. Il concetto di creatività è assai complesso¹⁸, ma in generale si può accettare che la creatività abbia a che fare con la sorpresa, l'inatteso, la novità, giacché la nostra creatività supera la nostra capacità di prevedere e pianificare il risultato di questa creatività¹⁹. In questo senso, la creatività è strutturalmente collegata con un "non-ancora" *inatteso*.

In prospettiva fenomenologica, l'arte è un *risultato* e un *segno* della creatività. I suoi prodotti non possono essere interpretati come risultati pianificabili in precedenza. Il suo fare — lo ha insegnato Luigi Pareyson²⁰ — è tale da inventare sempre di nuovo le specifiche modalità del suo compiersi. Nel caso di forme d'arte come, musica, danza, teatro o *performance art*, le, le quali si sviluppano nel tempo, questo è particolarmente evidente. Assistendo a una performance, il pubblico, per quanto conosca l'opera, non può esattamente prevedere che cosa seguirà, poiché ogni situazione performativa è unica; e ciò che segue, in modo ricorsivo, contribuisce alla costruzione del significato di ciò lo ha preceduto, ridefinendo il significato

17. N. GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis and Cambridge, Hackett, 1978 (trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988).

18. Cfr. A. BERTINETTO e A. MARTINENGO (a cura di), *Ripensare la creatività/Re-thinking Creativity*, voll. 1 e 2, « Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica », 2 (2011) e 1 (2012).

19. D. SPARTI, *L'improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 167.

20. L. PAREYSON, *Eстетica. Teoria della formitività* (1954), Milano, Bompiani, 2010.

complessivo della performance. Il futuro, e la dialettica tra attesa e pianificazione (speranza, desiderio) da un lato e la novità inattesa (sorpresa, *shock*, stupore) dall'altro, influisce in modo retroattivo sul passato e sul presente dell'evento performativo fino al punto da determinarne le qualità specifiche, il loro specifico *Sosein*. Ciò li rende appunto dei "non-ancora": non ancora (compiutamente) accaduti o non ancora completamente determinati. L'opera d'arte performativa è un "non-ancora" che viene determinata soltanto nella performance, ma quando questa finisce, essa *non è più*.

L'improvvisazione nel jazz²¹ e in altri generi artistici, anche non musicali, lo mostra assai bene. Ogni performance d'improvvisazione prevede momenti di incompletezza formale e concettuale. Dell'improvvisazione è propria l'incertezza relativamente a come l'opera d'arte si evolverà. Il "non-ancora" contribuisce alla (trans-) formazione del presente "è" dell'esperienza dell'arte e ne è elemento qualitativamente costitutivo. Se è vero — come ho argomentato altrove²² —, che l'improvvisazione è qualità essenziale della creatività artistica, allora quanto vale per l'improvvisazione artistica vale per l'arte *tout court*: l'arte esibisce l'implicazione del futuro (come radicale non-ancora) nella coscienza presente della realtà.

Queste caratteristiche concettuali e fenomenologiche dell'esperienza dell'arte giustificano la concezione dell'arte come de-realizzazione e configurazione di mondi altri a-venire.

5. Fine dell'arte come fine del futuro

5.1 La tesi hegeliana del carattere di passato dell'arte

Le posizioni filosofiche che considerano strutturalmente connessi l'arte e il futuro implicitamente rifiutano definizioni clas-

21. Sul jazz come paradigma dell'arte cfr. D.M. FEIGE, *Philosophie des Jazz*, Berlin, Suhrkamp, 2014.

22. A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, «Daimon», 57 (2012), pp. 61-79.

sificatorie dell'arte, perché tali tentativi sono incompatibili con la creatività²³. Esse accolgono invece la concezione valutativa dell'arte in riferimento all'esperienza estetica che se ne fa²⁴. Questa annotazione mi permette di affrontare un'obiezione che potrebbe essere sollevata contro questa tesi circa il rapporto tra arte e futuro. Come sarebbe se in futuro l'arte potesse scomparire? Oppure se l'arte non ci fosse già più?

Si potrebbe qui mettere in gioco la celebre tesi di Hegel sul “carattere di passato” dell'arte: la modernità non è l'epoca dell'arte, perché l'arte non è più in grado di farci capire adeguatamente il mondo. L'arte è legata alla sensibilità; come manifestazione soltanto *sensibile* dell'Idea non può produrre una conoscenza soddisfacente degli aspetti scientifici, sociali e spirituali della complessa realtà moderna. L'arte è legata al passato; non può dischiudere il significato del presente, figuriamoci quello del futuro. L'età contemporanea non è quella dell'arte, ma quella della filosofia: questa soltanto può dischiuderci il nostro mondo. In breve è in questo senso che Hegel parla della “fine dell'arte”²⁵.

Questa celebre e controversa tesi — qui abbozzata in modo impreciso e riduttivo — ha una funzione sistematica nella filosofia di Hegel. Ma, al di là di questa funzione, essa è inaccettabile, malgrado tutte le dichiarazioni di filosofi e artisti circa l'inaugurazione di epoche o pratiche post- o anti-artistiche²⁶. L'arte

23. Per la versione canonica di questa argomentazione cfr. M. WERTZ, *The Role of Theory in Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15 (1956), pp. 27–35.

24. Ho sostenuto questa tesi in opposizione alla « Institutional Theory of Art » di George Dickie (G. DICKIE, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1974) in A. BERTINETTO, *Anerkennung der Kunst/Anerkennung durch Kunst*, in Ch. Asmuth (a cura di), *Transzendentalphilosophie und Person*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 337–350.

25. G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, vol. XIII, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985 (trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997).

26. Sul tema cfr. F. VERCELLONE, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013; G. VILAR, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

si è sviluppata e modificata. L'arte contemporanea è diversa da quella del passato: i metodi, le tecniche, i modi di produzione e ricezione sono cambiati e nuove arti sono emerse; il gusto di oggi non è lo stesso di quello di vent'anni fa; inoltre, per quanto la nozione di arte sia cambiata, per esempio perché accanto all'arte fondata sull'idea di *opera* si è sviluppata un'arte basata sulle pratiche performative²⁷, l'arte non è scomparsa e noi ne facciamo ancora esperienza come apertura di mondi nuovi, inaspettati, sorprendenti. Le idee estetiche che emergono nei processi e nelle esperienze artistiche sono ancora una riserva inesauribile di significati creativi.

La tesi hegeliana che l'Assoluto si risolve nel concetto giungendo a una completa comprensione auto-riflessiva sembra invece escludere la possibilità dell'invenzione di nuove possibilità artistiche di comprensione del reale. E anche il futuro sembra dissolversi nella totale auto-comprensione presente del "filosofo assoluto". Se non si accetta questa tesi, anche la tesi della fine dell'arte perde plausibilità. Nel sistema di Hegel alla fine dell'arte fa dunque da *pendant* la fine della storia. La *fine dell'arte* va a braccetto con la *fine del futuro*. Ciò conferma *ex negativo* la tesi della connessione strutturale di arte e futuro.

5.2 Danto e la fine della storia dell'arte

Se quanto si è osservato non convince, si può ricorrere alla ripresa contemporanea del discorso della fine dell'arte da parte di Arthur Danto²⁸ che ha parlato dell'arte dei nostri tempi come di un'"arte dopo la fine dell'arte". Poiché l'arte non ha (più) carattere estetico — così Danto — tutto è diventato di fatto possibile per l'arte, ormai non più dipendente da specifiche condizioni storiche legate al gusto. Danto dunque non ritiene che l'arte sia finita, ma che sia finita la *storia* dell'arte. L'arte

27. Cfr. D. MERSCH, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2002.

28. A.C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997 (trad. it. di N. Poo, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008).

non può avere più una storia progressiva, perché tutto è già *ora* possibile. Il compito dell'arte prima delle avanguardie consisteva nel rappresentare il mondo e nel catturare l'apparenza delle cose. Per gli artisti dell'avanguardia esso concerneva invece la determinazione riflessiva della natura dell'arte e la ricerca di una sua definizione con i mezzi dell'arte. Ma oggi, dopo Andy Warhol, la definizione dell'arte può essere intrapresa solo dalla filosofia, non più dall'arte. O meglio, l'arte ha raggiunto la sua fine perché ha già realizzato il suo fine: conoscere la propria essenza o definizione. In tal modo l'arte si libera dalla filosofia perché *diventa filosofia* e si libera dalla storia, e anche dalla possibilità di avere un futuro, perché diviene post-storica, entrando in una fase di completo pluralismo.

Danto compie almeno due errori. Anzitutto, assegnando alla pittura il ruolo di arte per eccellenza, sostiene che, poiché la pittura negli anni sessanta del XX secolo non sembrava più in grado di sviluppare oltre la definizione dell'arte, questo compito dovrebbe essere ora ripreso dalla filosofia, e non più dall'arte, che non avendo più particolari proprietà estetiche, non può più essere l'origine e il serbatoio di particolari esperienze di creatività. Anche se questo fosse vero relativamente alla pittura, tuttavia, non è ovvio che possa essere esteso all'arte in generale²⁹. In secondo luogo, che la più alta missione dell'arte sia la sua definizione è un presupposto indimostrato; è una mera ipotesi, intuitivamente di difficile comprensione. L'arte potrebbe avere storia e futuro, anche se questi non riguardassero la determinazione di ciò che è arte.

Inoltre, l'autentico futuro può essere previsto solo come non-anticipabile. Ma Danto anticipa e abolisce il futuro come avvenire, come "non-ancora", e come dimensione me-ontologica dell'arte. La tesi della fine dell'arte presentifica il futuro e lo rende impossibile. Infatti, che tutto sia possibile *adesso* comporta che l'arte abbia perso il suo rapporto strutturale con il fu-

29. Cfr. N. CARROLL, *The End of Art?*, «History and Theory» 37/4 (1998), pp. 17-29.

turo autentico. Se tutto può essere arte *adesso*, il “non–ancora” è soltanto più una questione di fatto. Non è più il principio trans–temporale me–ontologico della temporalità, che giustifica la possibilità di altri mondi e l’alterità dei mondi possibili. In questo modo, l’arte non è più pensabile come de–realizzazione controfattuale, ma solo come parte del mondo fattuale: forse una parte costosa, ma comunque una parte della realtà fattuale, che non può esibire il futuro *in quanto* futuro. Infatti, la fine del futuro e della storia dell’arte corrisponde all’idea che nell’arte tutto sia possibile. Ma se *tutto* è possibile, è ancora possibile *qualcosa*? Che senso può avere il fatto che tutto sia indeterminatamente possibile? Questo non equivale forse a dire che nulla è più possibile? La perdita di futuro e la perdita di possibilità coincidono.

Se l’arte non viene praticata e fruita come apertura di mondi possibili, e come de–realizzazione e negazione dell’esistente, ma è invece definita come una prassi in cui tutto è possibile — se la possibilità si è dissolta nella realtà e il futuro è già presente (anzi, in fondo è già trascorso), allora non vi è più alcuna differenza tra la realtà e il mondo dell’arte — quale senso, quale futuro, può l’arte rivendicare ancora per se stessa? E quale futuro può essere ancora pensato?

Ancora una volta, il problema consiste nel fatto che Danto ritiene che il compito della filosofia dell’arte sia quello della sua definizione, in modo da riuscire a classificare le opere d’arte come fatti reali del mondo³⁰. Solo che una siffatta definizione classificatoria inibisce la capacità dell’arte di suscitare stupore, shock, sorpresa. Non lascia più spazio né *tempo* per il desiderio e la speranza. Rende impossibile la creatività, perché priva l’immaginazione del suo potere *me–ontologico* di figurazione, dato che le sue costruzioni sono già ora previste. Il futuro, non più esibito come “non–ancora”, come nulla non esibibile, vie-

30. La debolezza di questa mossa è criticata da P. D’Angelo (*Estetica*, Roma–Bari, Laterza, 2011) secondo cui l’arte non può essere intesa se non nei termini valutativi propri dell’esperienza estetica.

ne così ridotto a un presente fattuale “eterno” totalitario, già passato³¹. La *definizione* dell’arte conduce l’arte alla sua fine, mostrando la connessione strutturale di (fine dell’)arte e (fine del) futuro.

In proposito G. Vilar ha correttamente osservato che l’argomentazione di Danto è inficiata da una fallacia essenzialista: la supposizione infondata che data una definizione di un concetto ne possiamo captare l’essenza³². Ciò comporta un nuovo dogmatismo, caratterizzato dalla soggezione dell’arte alla teoria. In breve, Danto credeva che l’essenza dell’arte fosse necessaria per spiegare il pluralismo, ed era convinto della compatibilità tra essenzialismo e storicismo. Questo però al prezzo di credere che *finora c’è stata storia, ma oggi non più*: infatti, oggi, per Danto, non c’è più storia, dato non c’è più progresso e non c’è più progresso perché l’arte, diventando filosofia, è terminata, non dovendo più andare oltre se stessa.

Ma siamo così sicuri che non ci sia più progresso nell’arte di oggi? Sostenerlo significherebbe privare l’arte di una possibilità importante: quella di essere innovativa, sorprendente, e al contempo intelligibile. Eppure le opere d’arte riuscite funzionano precisamente come enunciati nuovi, che, sebbene mai pronunciati e uditi, aprono nuovi spazi di significazione. L’arte, così ancora Vilar³³, progredisce come « apertura di aperture del mondo », non come conoscenza diretta del mondo, ma come auto-conquista dell’essere umano come animale simbolico.

La tesi di Danto non convince quindi neppure da una prospettiva sistematica. Infatti, l’arte che *può* tutto adesso, per la quale tutto è possibile ora, viene deprivata di un genere *inautentico* di futuro: per così dire di un futuro non-futuro. Invece,

31. Inevitabile il riferimento a R. KOSELLECK (ricordato anche da Danto), *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1979 (trad. it. di A.M. Solmi, *Futuro passato*, Genova, Marietti, 1986).

32. G. VILAR, « Danto y la paradoja de un arte posthistórico », in *Desartización*, cit., pp. 191–209.

33. Ivi, p. 208.

come argomenta Vilar³⁴, è la stessa comprensione valutativa dell'arte a mettere in moto una ridefinizione dell'idea di progresso non più in termini di evoluzione lineare, ma di espansione pluralistica, per cerchi concentrici, in direzioni diverse. In tal senso, si può dire che *the future is now*, non perché l'avvenire venga presentificato e cancellato, ma al contrario perché — una volta inteso il progresso come apertura ramificata e plurale di possibilità, e non più nei termini, quasi-fatalisti, di evoluzione lineare —, l'apertura di aperture di possibilità viene ad alimentare la stessa esperienza del presente. In questo senso, plurale e ramificato, il “non-ancora” tiene viva l'arte e questa può continuare ad arricchire la nostra esperienza in modo immaginativo e creativo.

34. Ivi, p. 284.