

CREATIVITA' - INTERIORITA' - LIBERTA'

1.a
Creatività

L'opera di Arthur Danto, incentrandosi programmaticamente sull'analisi di quello che lui definisce "evento artistico" e sulla ricerca di una definizione "filosofica" ed "essenzialista" delle dinamiche proprie del "fare" e "fruire" arte nell'epoca contemporanea, ha necessariamente a che fare con la categoria di creatività intesa come fatto eminentemente individuale e culturale. Creativo e personale è l'atto del pittore (o scultore, musicista, poeta...) che genera dal nulla un "prodotto" che, oggi a differenza di pochi decenni fa, può permettersi anche il "lusso" di non essere "fenomenicamente" originale rispetto alle "mere cose che caratterizzano la nostra quotidianità" (cfr. *The philosopher as Andy Warhol*, in *The body/body problem: selected essays*, University of California Press, 1999). Ma creatività in Danto non è solo l'ambito, o meglio il medium, il presupposto, la capacità dell'artista senza la quale evidentemente l'arte non potrebbe farsi evento; nell'estensione del termine si deve comprendere anche ciò che Danto individua come "stile" dell'artista (e qui saremmo ancora pericolosamente vicini ad una sorta di definizione intuitiva se non addirittura ingenua), cui l'autore ci esorta a guardare tenendone presente la irriducibilità costitutiva e la più completa distanza da ciò che invece, essendo pura tecnica virtuosistica, dovremmo porre sotto l'insegna di "maniera". E' qui che si inserisce il parallelismo con un altro termine caro alla filosofia (continentale!) cui Danto esplicitamente si riferisce ammiccando alla non poi così inopinata perdita odierna dell'*aura*, che lungi dalla vacua serialità industriale (Adorno) è piuttosto emancipazione del pubblico (Benjamin) e dono dell'artista.

1.b
Interiorità

Citando Kandinski e la sua definizione di "Non-Objective Art" come arte pura che mira a dare corpo all'interiorità estrema, Danto pone l'attenzione sul complesso rapporto dialettico tra espressione individuale e collettività-società-cultura incarnato dalla produzione artistica contemporanea. L'interiorità espressa dall'artista è allo stesso tempo frutto di un'intenzionalità soggettiva e personale, ma anche momento imprescindibile di una sorta di "circolo ermeneutico" proprio della ineliminabile quanto costitutiva azione interpretativa messa in atto dalla "comunità dei fruitori" cui l'opera "naturalmente e necessariamente" si indirizza. L'interiorità dell'artista può e deve esprimersi nell'oggetto per il tramite della creatività e il "pubblico" deve interpretare questa intenzionalità implicita nell'opera, esplicitandone i significati. La coscienza propria della filosofia (e che per Danto sfugge ai "meri critici d'arte) del "conflitto delle interpretazioni" connaturato alla contingenza dell'essere umano rappresenta, in realtà, non un limite quanto piuttosto il dischiudersi di un inesplorato orizzonte di libertà espressiva ed ermeneutica che oggi, nell'arte contemporanea, ci fa giungere presso un'insperata dimensione post-storica nel momento del rivelarsi dell'evento artistico.

1.c

Libertà

Collegando i tre termini che in questa sede dobbiamo analizzare, direi che Danto parla di libertà in relazione alla possibilità, per l'uomo che si fa (o meglio, che grazie alla propria creatività, può farsi) artista, di esplicitare la propria interiorità individuale ad un'esteriorità culturale-collettiva. Non solo. Oggi, più che in altre epoche, il fatto artistico ha raggiunto, grazie all'emancipazione dalle tradizionali categorie di gusto e di bello, una libertà espressiva (e per definizione anche interpretativa) nuova. L'artista è nell'epoca contemporanea avulso, ab-solutus da ogni riguardo nei confronti di un qualsivoglia ideale estetico di riferimento. Gli oggetti artistici non differiscono "estheticamente" da quelli quotidiani, cionondimeno possiamo distinguerli da essi in virtù di uno statuto ontologico che li rende inequivocabilmente eterogenei. La parabola storica dell'arte ha conquistato una libertà tale da far sì che la necessità di un' "aura" come cesura (e baratro) tra arte e cose possa dirsi pleonastica.

1.2

Come si potrebbe articolare il loro rapporto?

Creatività, interiorità e libertà sono evidentemente "vertici" di uno stesso "triangolo" espressivo, comunicativo ed ermeneutico che caratterizza la produzione e la fruizione artistica (in una parola "l'evento artistico"). Il rapporto che lega questi tre poli è senza dubbio di reciproco "inveramento": ognuno di essi costituisce il presupposto e lo stautò di possibilità, nonché l'orizzonte esistenziale ed operativo degli altri. L'atto creativo dell'artista, infatti, che genera un'esplicitazione "fisica" -materiale ed esterna- di una interiorità altrimenti non manifesta, è senza dubbio il momento iniziale di un processo che tuttavia necessita (e al tempo stesso è garante) di un contesto di piena (oggi come non mai) libertà creativa non meno che interpretativa. Non a caso Danto definisce la qualità par excellence che fa essere le opere d'arte tali quella sorta di intangibile rapporto "quasi magico" che risiede nelle "proprietà relazionali" possedute da un'opera (che la distinguono ontologicamente da una "mera cosa") e di cui l'opera d'arte stessa è incarnazione ed espressione.

Il suddetto stretto legame tra le tre "parole-chiave" che in questa sede stiamo analizzando acquisisce sostrato da un'ulteriore categoria concettuale che è quella che Danto ravvisa come "prima caratteristica delle opere d'arte, prima proprietà non manifesta": un'opera d'arte è una struttura intenzionale. Le opere d'arte hanno la proprietà di *essere a-proposito-di qualcosa*, che le cose invece non hanno; le opere d'arte sono rappresentazioni e devono essere causate nel modo appropriato da un individuo capace di produrre una rappresentazione intenzionalmente. Come rappresentazioni, poi, richiedono un'interpretazione che ne colga i significati: l'interpretazione è costitutiva dell'identità di un'opera¹. Così individuate, dunque, le opere d'arte sono cose essenzialmente storiche²: un'opera può essere a proposito di qualcosa in un certo contesto storico-culturale, ma potrebbe anche non essere a-proposito-di in un altro tempo³. Ed ancora: non basta che una cosa sia una rappresentazione interpretata e storicamente condizionata affinché sia un'opera d'arte: questa rappresentazione deve avere una struttura ellittica e metaforica e richiederà essenzialmente il contributo del fruitore per essere attivata. Infine (e qui, a mio parere, possiamo ravvisare il pieno riconoscimento della centralità dell'interiorità e della libertà creativa umana) nelle opere d'arte non conta soltanto

¹ Senza un'interpretazione non sapremmo neppure quali sarebbero le proprietà di un'opera e dunque di che opera si tratterebbe. Potremmo individuare l'oggetto, non l'opera

² Cfr., AA.VV., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noel Carroll e Mark Rollins*, Armando, 2007.

³ Anche solo pochi anni prima delle loro rispettive apparizioni nel mondo dell'arte, un monocromo o l'orinatoio/Fontana di Duchamp sarebbero restati oggetti e non avrebbero potuto valere come rappresentazioni.

ciò a proposito di cui la rappresentazione è, ma il modo in cui la rappresentazione è a proposito di qualcosa: è ciò che Danto chiama stile⁴, distinguendolo categoricamente dalla maniera⁵.

Ma un altro passo in direzione di una inedita manifestazione della libertà che l'“evento artistico” (come connubio di creatività e interiorità) porta con sé è rappresentato dall'esclusione di ogni pertinenza dell'estetica in riferimento all'essenza dell'arte. L'estetica avrebbe a che fare, secondo Danto, con le qualità che passano attraverso i cinque sensi che non possono invece dire nulla sulle opere d'arte poiché l'essenza dell'arte si rivela indipendentemente dalla percezione. L'estetica riguarderà la bellezza, ma non disporrà degli strumenti concettuali per discernere tra oggetto e opera, dovendo così presupporre una distinzione che non è in grado di tracciare. Messa così da parte l'estetica, si presenta l'idea secondo cui l'arte, pervenuta hegelianamente all'autoconsapevolezza della propria essenza, “finisce, e finisce in filosofia”⁶. Le opere d'arte, naturalmente, continuano a proliferare, tuttavia, a differenza che in Hegel, non divengono “insignificanti” ma acquisiscono una libertà che fino alle avanguardie non potevano avere. Non si può più pensare, dagli anni sessanta in poi, di essere “sull'onda della storia”, di incarnare una direzione storica. Ora che l'essenza dell'arte è stata trovata ognuno è libero di fare arte come meglio crede; certo, non ogni cosa è possibile in ogni tempo⁷, regna però per il resto una libertà assoluta. Danto non pensa al postmoderno o al postmodernismo (che indicherebbero ancora delle modalità stilistiche identificabili) ma ad un'epoca più neutrale, post-storica.

Esclusa la pertinenza dell'estetica, con i suoi giudizi di gusto, passa in secondo piano anche la questione della valutazione o dell'apprezzamento delle opere d'arte a vantaggio di un'ulteriore ed inedita libertà. Sono le istituzioni (musei, gallerie, i curatori, il mercato...) a scegliere le opere, e così, implicitamente a giudicarle: il critico si limita ad interpretarle, ad esplicitarne i significati. Costitutiva delle opere d'arte è la loro interpretazione, non la loro valutazione.

Secondo lo stesso Danto, uno dei maggiori risultati del proprio lavoro è quello di aver proposto un'*estetica del significato*. I significati dell'opera rintracciabili nel processo di interpretazione che la costituisce come opera d'arte, cioè, devono corrispondere il più possibile alle intenzioni dell'artista. Come già notato, una delle cose che vengono svelate dal metodo del confronto tra indiscernibili è che, non essendoci alcuna differenza percettiva o sensibile tra i vari elementi, la differenza starà innanzitutto nel fatto che l'opera d'arte, al contrario della cosa reale, possiede dei significati e, finché l'interpretazione non li ha rilevati, la “cosa” non può essere un'opera d'arte. Ecco allora a questo punto vediamo entrare in gioco un altro elemento caratterizzante il momento creativo ed i concetti di interiorità e libertà ad esso connessi: lo stile è per Danto qualcosa di spontaneo che esprime ciò che è l'uomo, autore-artista, come sistema di rappresentazioni. “Per costruire lo stile, le qualità devono essere espresse immediatamente e spontaneamente”⁸, ma poiché immediatezza e spontaneità non sono intenzionabili, risulta che sia proprio ciò che viene espresso non intenzionalmente a

⁴ Cfr. A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, trad. it. cit., cap. 7.

⁵ “Il tipo di relazione cui penso quando parlo di stile è qualcosa che viene compiuto senza la mediazione di arte o conoscenza. È questo il senso dell'affermazione secondo cui lo stile è l'uomo. È il modo in cui l'uomo è fatto, per così dire, senza il beneficio di cose acquisite altrimenti. Ma in tal modo tracciamo una distinzione sospetta tra lo stile, così analizzato, e la maniera, che sarebbe un'esecuzione mediata. E vale certamente la pena concludere chiedendoci perché. Credo che nella risposta a questa domanda vi sia qualcosa che ha una profonda importanza umana, ma al tempo stesso sospetto che essa racchiuda anche qualcosa come la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è” (Ibid., p. 205).

⁶ A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, trad. it. cit., p. 158.

⁷ Chi oggi dipingesse come Leonardo non potrebbe pretendere che i significati delle proprie opere fossero uguali a quelli *embodied* nelle opere del pittore italiano.

⁸ Ibid., p. 215.

segnare il discrimen tra opera d'arte e controparte reale (o l'opera "di maniera").

La conseguenza più importante di questa argomentazione è che la filosofia dell'arte di Danto si propone come estetica dei significati e i significati sono ciò che viene rilevato da un'interpretazione orientata alle intenzioni realizzate dell'artista, addirittura questa interpretazione decide della identità dell'opera. È qui evidente che la riuscita di un'opera non dipende solo dalle intenzioni dell'autore né dal suo riconoscimento, altrimenti basterebbe realizzare le proprie intenzioni per dirsi artisti. Danto ammette a questo punto che entra in gioco qualcosa di "non completamente controllabile" e riducibile a regole o scopi da realizzare; qualcosa di essenzialmente non intenzionabile, qualcosa di spontaneo, addirittura, dice Danto, un dono⁹.

2. Opere che offrono un contributo rilevante al tema:

2.1- La destituzione filosofica dell'arte¹⁰.

Ci fu un momento in cui un pensiero mi colpì con la forza di una rivelazione. Mi trovavo a una delle biennali del Whitney dinnanzi ad alcune delle nuove tele impiastricciate, immense e spavalde, tronfie e puerili, sfacciate e inconsistenti. Non era questo, pensai il modo in cui le cose si sarebbero dovute evolvere. (...) la storia dell'arte doveva avere una sua struttura interna e persino una specie di necessità. Fu questo il convincimento che diede origine ai miei saggi riguardo al "*dopo la fine dell'arte*" tendenti a formulare una filosofia dell'arte in quello stile elevato che avevo appreso da Hegel e che io stesso fui stupito di avere accolto. (...) Se in un determinato momento l'arte dovesse rifiutare la filosofia e successivamente esigesse la filosofia come parte della propria sostanza, si avrebbe quasi un'esemplificazione di ciò che Hegel considerò momenti della storia dello Spirito, culminante nell'avvento dello Spirito giunto alla comprensione filosofica della sua stessa natura. Allorché lo Spirito come soggetto avrà afferrato l'essenza dello Spirito come oggetto, quando il soggetto e l'oggetto saranno divenuti una cosa sola, un vuoto si sarà colmato e un periodo di sviluppo interno avrà completato il suo corso"¹¹.

Danto in questo testo elabora una teoria dell'arte in cui il motore di sviluppo viene indicato nell'aspirazione dell'arte a trovare la propria essenza. Platone aveva "destituito" l'arte di consistenza ontologica e due millenni dopo Hegel ne decretava una "dstituzione" filosofica che vedeva l'arte "superarsi" nella filosofia. Inaspettatamente però, argomenta Danto, negli anni sessanta e settanta, l'arte ha trovato finalmente la propria essenza, ma incontra di nuovo la filosofia che ne "destituisce" l'autonomia sensibile per precipitarla nella post-storia, in una fase cioè in cui nessuna opera può ancora aspirare a incarnare una direttrice culturale dominante. Tuttavia l'arte odierna non perde per questo di significatività, ma anzi guadagna in libertà, aprendosi a nuove forme espressive inedite. Tappa decisiva dell'itinerario di Danto,

⁹ "Quel che è interessante ed essenziale nell'arte è la capacità spontanea che ha l'artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo -non semplicemente il mondo, come se un dipinto fosse una finestra, ma il mondo nel modo in cui lui ce lo offre. Non vediamo soltanto quella donna nuda seduta su una roccia, come se fossimo dei voyeurs che rubano un'immagine attraverso il buco di una serratura. La vediamo vista con amore grazie a una rappresentazione magicamente incorporata nell'opera. Ma non la vediamo come la vedeva Rembrandt, perché Rembrandt la vedeva semplicemente con amore. La grandezza dell'opera è la grandezza della rappresentazione che l'opera materializza. Se lo stile è l'uomo, la grandezza dello stile è la grandezza della persona" (Ibid., 209).

¹⁰ *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, 1986, trad. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, 2008.

¹¹ *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. it cit., p. 15, passim.

questo libro affronta, intorno al nucleo teorico della “fine dell’arte”, anche altri problemi cruciali dell’estetica contemporanea.

2.2- Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia¹².

Nucleo di partenza dell’argomentazione di Danto in quest’opera è la considerazione che da quando Hegel propose, nelle *Lezioni di estetica*, la celebre diagnosi relativa alla cosiddetta “fine” o “morte” dell’arte non si è mai smesso di stupirsi tanto della pertinenza di questa analisi quanto della sua inadeguatezza. Si tratta di una previsione catastrofica che apre la grande serie delle morti e degli omicidi simbolici dell’Ottocento. Presto infatti ad andare incontro a morte sicura non saranno solo l’arte, ma anche -con Stirner e Nietzsche- l’uomo e Dio. La cosa più sorprendente in tutto ciò è, a ben vedere, che si ha a che fare con una serie di diagnosi tanto acute quanto smentite dagli eventi. Dopo l’annuncio della morte dell’arte e di quella di Dio -tralasciando l’uomo- si assiste infatti al sorgere di innumerevoli opere d’arte ma anche di moltissime nuove divinità. Il Novecento, nello specifico, è testimone di una “particolare situazione” che coincide anche con una maturazione inaspettata dei motivi hegeliani. Per un verso l’arte non vuole più essere debitrice della filosofia: essa pretende di certificare da sola la propria verità; non sarà dunque il sapere concettuale -come avvenuto da Platone sino ad Hegel- ad assegnarle il suo statuto. Per altro verso l’arte -e siamo qui ad un logico passo successivo- rifiuta di presentarsi come apparenza, come vorrebbero i filosofi, e pretende di affermarsi come una realtà (una realtà sui generis ma di pari dignità rispetto a quella “vera”). È una vicenda paradossale ma della quale siamo tutti testimoni ed interpreti a partire da Andy Warhol. Con l’artista statunitense ha preso forma l’estremo di una parabola di un intero secolo. Il Novecento è il secolo nel quale l’arte vuol essere solo se stessa: essa rinuncia alla propria ispirazione filosofica e vuole realizzarsi solo sulla base dei propri mezzi e non è più il raggiungimento della perfezione rappresentativa a preoccuparla come scopo ultimo. Per scoprire la sua peculiare natura, al di là di quella che la filosofia le aveva attribuita, l’arte (e qui ci si riferisce alle arti figurative, in particolare alla pittura) deve analizzare i propri stessi mezzi. In questo modo -soffermandosi sui propri mezzi espressivi, ad esempio sulla pennellata, come avviene nell’espressionismo astratto di Pollock- la pittura trova la propria realtà (cfr. Clement Greenberg). L’arte acquisisce così uno statuto autonomo che non le viene assegnato dalla filosofia.

Ma l’analisi delle componenti espressive dell’opera è a sua volta un momento di un processo di grandissima portata. In quanto l’arte vuole intendere la propria realtà, essa si approssima sempre più alla realtà tout court su questa base Danto compie un passo rivoluzionario. In questa discesa dall’ideale al quotidiano, dimensioni tra loro opposte come quelle

¹² *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, trad. it. *Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia*, trad. e cura di N. Poo, Milano, 2008.

rappresentate per un lato dall'espressionismo astratto e per l'altro dalla pop art si delineano come successive e conseguenti. Dal *Dripping* di Pollock alla *Brillo Box* di Warhol la distanza non è poi così tanta come un tempo si supposeva. L'opera, emancipatasi dalle maglie della filosofia, tende a presentarsi come una cosa tra le cose, una realtà fra le altre. Come dobbiamo orientarci in questa situazione? Si tratta di una condizione post-storica in cui l'arte può acquisire una libertà inedita che le era sconosciuta nel momento in cui essa era sottoposta ai compiti che la storia (o meglio, la filosofia della storia) la aveva assegnato. Si tratta dunque di un'arte che può sperimentare, libera da canoni, nuovi percorsi. È questa un'indicazione teorica per Danto assolutamente preziosa e senz'altro imprescindibile per discernere i caratteri dell'attuale scena artistica. A quest'ultima si accompagna un pluralismo inedito per un'arte che era abituata a rispettare i canoni imposti dall'esterno, una sorta di "Babele linguistica e formale nella quale non è sempre semplice distinguere il grano dal loglio"¹³.

2.3- La trasfigurazione del banale¹⁴

La riflessione filosofica di Arthur Danto sull'arte è rimasta consegnata principalmente alla *Trasfigurazione del banale*, che oggi l'autore stesso considera il primo e più importante membro di una sorta di trilogia (di cui fanno parte *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*¹⁵ e *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*¹⁶).

Con accenti semi-autobiografici Danto racconta di come nel 1964, alla Stable Gallery di New York in east 74th street, si sia imbattuto nell'opera *Brillo Box* di Andy Warhol. Ad essere più precisi, non si tratta solo di Brillo Box: accanto alla produzione in compensato serigrafato di centinaia di scatoloni di pagliette insaponate di marca Brillo ci sono anche le confezioni di cereali Kellogg's e di ketchup Heinz, ma la sua ossessione filosofica, negli anni, resteranno le scatole di Brillo.

La trasfigurazione del banale è dunque il risultato di oltre quindici anni di rielaborazione delle idee abbozzate fin da quel momento. Danto si pone la domanda (che si pone chiunque abbia visitato una mostra d'arte contemporanea): perché mai queste cose sono considerate arte? E, nel caso più specifico ed eclatante, come mai le scatole delle spugnette *Brillo* esposte da Andy Warhol come *Brillo Box* sarebbero "arte" (acquisendo subito¹⁷ anche il prezzo "artistico" di 300 dollari) mentre le scatole di *Brillo*, acquistate "nei supermercati dall'intera cristianità"¹⁸ per pochi centesimi, non lo sono? Una qualche differenza "fisica" c'è, ma, per quanto l'ingigantimento delle dimensioni sia uno dei procedimenti con cui la pop art si smarca talvolta dal reale, la differenza, sostiene Danto non può risiedere in questa circostanza. L'enigma sta qui: due cose percettivamente indiscernibili, identiche, hanno uno statuto ontologico diverso: una è opera d'arte, l'altra resta la mera cosa che è. La via intrapresa da Danto per sciogliere tale enigma è orientata al seguente ragionamento: se a livello percettivo, sensibile, estetico, tra le due cose non c'è alcuna differenza e se, tuttavia, l'una è opera d'arte e l'altra non lo è, allora tale differenza dovrà risiedere altrove. Non in una qualche proprietà che possa colpire l'occhio (l'orecchio, il tatto etc.), ma in una proprietà rigorosamente

¹³ Ibid., p. 117.

¹⁴ *The Transfiguration of a Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1983.

¹⁵ Cit.

¹⁶ *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago, 2003, trad. it. di M. Senaldi, *L'abuso della bellezza*, Milano, 2007.

¹⁷ "Ricordo l'eccitazione filosofica -sopravvissuta anche alla ripugnanza estetica - per la mostra del 1964, in quella che allora era la Stable Gallery sulla east 74th street, dove c'erano, impilati l'uno sull'altro, dei facsimili di scatole di Brillo, come se la galleria fosse stata trasformata in un magazzino di spugnette saponate. (...) A parte qualche irrilevante brontolio negativo, Brillo Box fu accettata immediatamente come arte" (A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, p. 25, passim).

¹⁸ Ibidem.

indifferente alla percezione, una proprietà relazionale: le proprietà decisive affinché qualcosa diventi arte saranno proprietà esterne all'opera, relazionali e quindi irrilevabili anche mediante il più attento scrutinio percettivo. A far la differenza saranno le relazioni che legano la cosa ad elementi che l'occhio non può cogliere: "un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte, un mondo dell'arte"¹⁹.

Spostando il piano della definizione dalle proprietà manifeste delle opere a quelle relazionali, Danto ha intenzione di raccogliere e vincere una sfida scettica: le opere d'arte potranno anche essere del tutto eterogenee tra loro, tuttavia è possibile darne una definizione essenzialista purché si miri a individuarne non le qualità manifeste ma le proprietà relazionali. Non solo le opere d'arte possono essere infinitamente eterogenee, ma Warhol ha costretto finalmente la filosofia a riconoscerne la vera natura dimostrando che può essere opera d'arte perfino qualcosa che è così omogeneo a ciò che arte non è da risultare percettivamente indiscernibile da un pezzo di realtà, da un oggetto, da un prodotto commerciale, da una mera cosa. "L'idea è apparentemente semplice e persuasiva"²⁰: le proprietà di un'opera non coincidono con le proprietà dell'oggetto, del testo, della figura in cui l'opera è "embodied"²¹ e con cui coincide materialmente; per questo le scatole di Brillo come oggetti reali e le scatole di Brillo come opera, benché condividano le stesse proprietà come oggetti, non condividono anche le stesse proprietà relazionali (che sono le proprietà responsabili della differenza tra l'opera d'arte e l'oggetto da essa indiscernibile).

¹⁹ Ibid., p. 34.

²⁰ S. Velotti, *Introduzione* a A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, 2008, p. XIV.

²¹ Cfr. A. C. Danto, *Embodied meanings: critical essays and aesthetic meditations*, Ferrar, Straus and Giroux, 1994.