

Richard Shusterman

ARTE COME RELIGIONE:

LA TRASFIGURAZIONE DEL DAO DI DANTO*

1. Incontrai la filosofia di Danto per la prima volta quando ero ancora uno studente universitario a Gerusalemme agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, durante un corso di estetica analitica, in cui studiammo anche i testi di Monroe Beardsley, Nelson Goodman, Richard Wollheim, George Dickie e Joseph Margolis. Ciascuno di questi filosofi ha una voce caratteristica, e non fu Danto ma Nelson Goodman colui il quale inizialmente mi conquistò ispirando le mie ambizioni filosofiche. Il suo *I Linguaggi dell'arte*, dalla copertina rossa, era a tal punto inseparabile da me che i miei amici scherzosamente lo descrivevano, riferendosi alla popolarità del Presidente Mao, come il mio piccolo libro rosso della rivoluzione culturale. L'austero e inflessibile nominalismo di Goodman, il suo stile logico e combattivo, il suo tono di convincimento fiducioso perfino arrogante, tutte queste cose mi attiravano come può essere attratto un giovane israeliano che è formato dai valori militari di quella cultura. L'infatuazione non sopravvisse ai miei studi di dottorato a Oxford, e la mia passione assoluta per la filosofia analitica non sopravvisse al mio incontro con il pragmatismo agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso. Ora dopo che sono trascorsi più di trent'anni dal mio interessamento per l'estetica analitica (parte dall'interno parte da quella prospettiva critica del pragmatismo estetico di cui sono fautore), ritengo che Danto abbia prodotto l'opera più potentemente attrattiva. Questo saggio è, almeno in parte, un tentativo di spiegarne le ragioni.

Sono numerosi i motivi che contribuiscono alla grandezza di Danto, e tutti insieme contribuiscono a portarlo al di là degli altri importanti studiosi di estetica

* Traduzione italiana a cura di Tiziana Andina [T.A.]

di orientamento analitico della sua generazione le cui competenze concettuali e argomentative sembrano di così grande effetto e che sono ugualmente capaci di fare una filosofia sistematica. In primo luogo abbiamo la sua intima, amorevole partecipazione alle arti visive, sebbene si tratti di un qualcosa che certamente ha condiviso con Wollheim e Goodman.

Un altro fattore è lo stile superiore di Danto — un letterato pieno di talento, ma mai artificioso, vivace e scorrevole senza sacrificare la forma logica, audace senza essere strafottente nell'uso delle sue argomentazioni, immaginativo senza essere eccentrico, sofisticato e complesso e per questo semplice da seguire, professionale senza essere pedante, sufficientemente preciso per soddisfare l'esperto di filosofia, ma sufficientemente flessibile e ampiamente comprensibile da far arrivare il suo messaggio a qualsiasi intellettuale che si interessi di arte. C'è anche una passione vibrante che pervade l'immaginazione estetica di Danto, una passione così riccamente declinata con l'eroticismo come con il filosofico, capace di fondere le sue percezioni sensuali e intellettuali, per rendere i propri argomenti intrinsecamente convincenti anche quando la loro architettura logica sembra debole e illusoria all'interno di termini puramente concettuali.

Tuttavia, dopo tre decenni di studio dei suoi lavori, mi sono convinto che la dimensione più caratteristica e più potente dell'approccio analitico di Danto (e quello che forma il centro del mio articolo) è un qualcosa che potrebbe essere descritto come la cosmica profondità religiosa della sua visione. Quella visione (insieme prodotto e fonte della sua passione accattivante) lo separa dalla freddezza laica degli altri interpreti, il cui amore per l'arte e il riconoscimento della loro immensa importanza culturale non si può comparare con la tonalità profondamente trascendente del discorso filosofico di Danto — con la sua metafora centrale dell'arte come trasfigurazione e l'affermazione hegeliana correlata, ripetuta più volte, sul ruolo dell'arte come una divulgatrice, attraverso forme sensoriali, delle verità più alte e dei significati più profondi e delle verità più profonde dell'esistenza, quelle che religione e filosofia cercano di enunciare in termini più concettuali. Nella visione hegeliana l'arte è stata sostituita da religione e filosofia, le cui maestose modalità di pensiero non erano limitate o depotenziate da necessità legate all'immaginario sensibile, la filosofia diventa il momento ultimo perché si configuri come la modalità più razionale e la modalità più ideale della mente umana. Tuttavia nel più recente libro di estetica di Danto, *The Abuse of Beauty*, prende le distanze da Hegel negando «che l'arte sia stata sostituita dalla filosofia». Ciò accade perché — prosegue Danto — nella sua recente ambizione analitica di essere logicamente «elegante in modo non appariscente» piuttosto che edificante, «la filosofia non ha semplicemente speranza di confrontarsi con le più importanti questioni umane». Se G.E. Moore all'inizio del xx secolo avesse dedicato la sua intelligenza analitica squisitamente meticolosa agli ideali umani più ambiziosi del bene, nella metà del secolo gli studiosi sarebbero stati molto più fieramente entusiasti nel concentrarsi a spiegare il bene nei termini della logica valutativa applicata a tali banalità come classificare le mele, una posizione

su cui il drammaturgo Tom Stoppard avrebbe satirggiato girando la domanda «che cosa è un buon tramezzino alla pancetta nella chiave della comprensione filosofica del bene?»

La preferenza filosofica per la chiarezza logica sul discorso edificante sulle questioni vitali ma terribilmente disordinate della vita (una preferenza che Danto sembra condividere), lascia effettivamente l'ambito dell'umanità «il più profondo interesse e le più profonde verità dello spirito dell'uomo» (quello che Hegel ha identificato con l'ambito della conoscenza assoluta) all'arte e alla religione, Visto che la cultura intellettuale contemporanea è così risolutamente (e spesso scapetratamente) secolarizzata che la religione sembra inopportuna fuori posto, «un tappo alla conversazione» per seguire Richard Rorty, ne consegue che l'arte deve emergere come la principale realtà utile a esprimere i più profondi problemi umani e le verità spirituali. Gli artisti e il loro pubblico ancora credono che sia missione dell'arte elaborare una espressione edificante dei più profondi problemi umani, e per quanto i significati degli artefatti artistici possano senza dubbio essere contestati, non c'è discussione sul fatto che essi abbiano significati e una esistenza indiscutibilmente e direttamente percepita — diversamente da Dio e da tutte le altre entità teologiche. Così seguendo un movimento hegeliano inverso, gli argomenti di Danto suggeriscono che l'arte nei fatti ha sostituito sia la filosofia (che ha scelto di essere irrilevante dal punto di vista della vita) nella religione tradizionale (che rimane incredibile e per questo irrilevante) nelle nostre culture intellettuali decisamente secolarizzate. Nel sostituire la religione come luogo della spiritualità, l'arte ha assorbito la massa diffusa di sentimenti religiosi che non hanno più valore, immagini e retorica che la società secolarizzata ha bandito dalla sua coscienza critica ma che ancora conserva una forte presa con la nostra vita inconscia e affettiva che ancora governa largamente i nostri modi di sentire, di avere delle preferenze e perfino dei pensieri. Questa eredità del significato e del fervore della religione è un punto anche oggi centrale del significato e del fervore della religione è un punto anche oggi centrale del perdurante potere dell'arte, nonostante le decadi recenti in cui le avanguardie hanno rifiutato in modo aggressivo religiosità e bellezza, concentrandosi in modo ribelle sul difficile, sull'irriverente e su ciò che è disgustoso. L'abilità di Danto di attingere da quella energia religiosa spostata, nonostante la sua dichiarata predisposizione per il freddo stile analitico, conferisce al suo discorso filosofico una intensità ancora maggiore nonché una abilità di fascinazione attraverso suggestioni trascendentali di significati e valori religiosi.

L'abile utilizzo da parte di Danto di idee religiose cristiane è forse meglio riconoscibile nella nozione, di ispirazione evangelica, di trasfigurazione che costituisce il fulcro del suo primo e più influente libro di filosofia dell'arte, *The Transfiguration of the Commonplace*, pubblicato nel 1981 e oggi, dopo un quarto di secolo, un classico riconosciuto. Ma già nel suo articolo del 1964, *The Artworld* — il cui concetto deriva dal titolo che ha reso Danto effettivamente una voce importante in estetica e ha anche ispirato le teorie istituzionali dell'arte di stampo analitico — Danto si richiama alla dottrina teologica cattolica per definire

L'Artworld, concludendo che «il mondo dell'arte sta al mondo reale [...] (come la Città di Dio sta alla Città terrestre». Già lì troviamo la sua idea chiave secondo cui gli artefatti artistici sono trasformati in qualche maniera in qualcosa di più alto, realtà ontologiche sacralizzate del tutto differenti dalle cose reali di questo mondo da cui possono ben essere visivamente o percettivamente indiscernibili oppure, come nel caso dei *ready-made*, con cui possono essere persino fisicamente identiche. Già a questa altezza troviamo le allusioni di Danto ai *Brillo Boxes* di Warhol – il suo simbolo ispiratore della trasfigurazione del miracolo artistico – nei termini del mistero cattolico della transustanziazione, come simbolizzante un intero mondo «di opere d'arte latenti che aspettano, come il pane e il vino della realtà, di essere trasfigurate, attraverso un qualche oscuro mistero, nell'indiscernibile corpo e sangue del sacramento».

2. Nella mia veste di studente militante di una società secolarizzata israeliana la cui maggioranza non credente era ancora affetta da una coercizione religiosa che fermava le linee degli autobus, i cinema, e anche alcune delle più importanti strade della città di sabato, fui subito sensibile alla retorica religiosa di Danto. E non mi è piaciuta nemmeno un po'. Trovavo che contaminasse il rigore deflazionistico e irriverente della filosofia analitica con le implicazioni di una metafisica trascendente e dei valori di un altro mondo. Il che incoraggiava una idea di arte come mistero divino, in un momento in cui pensavo che una livellante logica terrena, basata sulla chiarezza, fosse necessaria per depurare i discorsi dell'estetica dalle nuvole confuse di un romanticismo esaltato («religione versata» stando alla definizione svilente del modernista T.E. Hulme). Questa misteriosa sublimità, come mi avevano inculcato i miei mentori analitici del linguaggio ordinario, aveva reso l'estetica filosofica di scarsa qualità in maniera imbarazzante, anche se forse riuscì a produrre della buona arte. Più in generale, noi intellettuali secolarizzati d'Israele eravamo profondamente convinti che la filosofia (e soprattutto la filosofia analitica) dovesse essere conservata libera e pura da quelle influenze religiose che erano così dominanti in altri aspetti della cultura israeliana (in cui il giudaismo è la religione di stato che governa molti aspetti cruciali della vita, come per esempio la legislazione matrimoniale). Il nostro dipartimento di filosofia a Gerusalemme si distingue fieramente dal dipartimento del pensiero ebraico in cui vengono discusse le filosofie bibliche, talmudiche e le moderne filosofie ebraiche. In quello stato psicologico del ribelle secolarizzato (*étudiant, soixant-huitard revolté* così resistente al sentimento religioso che nonostante studiassi a Gerusalemme ho preferito vivere e avere una mia vita sociale a Tel Aviv) era difficile per me guardare oltre la retorica cattolica della teoria estetica di Danto così da penetrarne profondamente l'interno e i modi dell'argomentazione artisticamente ricchi e fantasiosi. Nella mia giovanile ignoranza e nella distanza di Israele dalla scena accademica americana, ho immaginato Arthur C. Danto come un newyorkese dall'aristocratico retaggio italiano, desideroso di combinare le risorse della fede cattolica e della cultura con le competenze

della filosofia analitica, per creare una filosofia dell'arte davvero moderna, ma ancora trascendentale. C'era il suono regalmente italiano del suo nome, il suo evidente apprezzamento per l'arte contro-riformista, il suo frequente utilizzo di frasi latineggianti e il suo indimenticabile personaggio incolto soprannominato scherzosamente Testadura.

The Transfiguration of the Commonplace, che lessi e che utilizzavo come testo di insegnamento mentre ero ancora un *Assistant Professor* in Israele, rese l'approccio religioso di Danto all'arte ancora più vistoso e inquietante per la mia mente ancora giovane e vigilantemente anti-clericale. La sua *Prefazione* non lascia dubbi su come il titolo del libro non fosse né una casuale idea posteriore e neppure (come spesso accade) una scelta editoriale in vista di un *marketing* migliore. Il titolo, ci dice Danto, è un titolo che lui «a lungo ha ammirato e ambito» avendolo incontrato come titolo immaginario di un personaggio letterario (suora Elena della Trasfigurazione) in un romanzo di Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*. Come l'immaginaria suora Elena venne trasfigurata religiosamente da un *teenager* chiassoso di Glasgow, così la stessa Muriel Spark si trasformò in narratrice per via della sua conversione al cattolicesimo da quelle che erano le sue radici giudaiche-anglicane, sebbene Danto non abbia mai menzionato questo punto. Ciò che comunque la sua prefazione sottolinea per mezzo di molti dettagli è «l'originale trasfigurazione» di Gesù come è raccontato nei vangeli di Matteo, Luca e Marco (sebbene Danto citi solo dai primi due) come metafora per il «sottile miracolo dell'arte di trasformare in opere d'arte gli oggetti [...] dell'esistenza comune». Non si tratta solo di riadattarli per inserirli in categorie diverse di oggetti reali, ma si tratta di trasfigurarli e di elevarli al di là di tutta quanta la realtà «delle semplici cose comuni», trasformandole in entità che esistono «su di un piano ontologico completamente diverso», vale a dire le opere d'arte.

Il primo capitolo di *The Transfiguration* si intitola «Oggetti d'arte o semplici cose reali» e il libro, nel suo complesso, è dedicato ad affermare e a elaborare «le affiliazioni radicalmente differenti» di queste categorie ontologiche o, in altre parole, l'assoluta differenza ontologica tra arte e realtà che Danto paragona alla differenza tra «una divinità e un idolo». Affermando, con Platone, una assoluta distanza ontologica tra arte e realtà, Danto capovolge tuttavia la gerarchia platonica in modo tale che le cose reali anziché gli artefatti sono la «categoria ontologicamente degradata», visto che si tratta semplicemente di oggetti reali piuttosto che di oggetti trasfigurati in modo divino.

Quando, dopo essermi spostato in America alla metà degli anni Ottanta, per sostituire Monroe Beardsley alla Temple University di Philadelphia, ebbi finalmente l'opportunità di incontrare Danto di persona e di scoprire che non era un cattolico italiano discendente da un aristocratico toscano, bensì un ebreo non osservante proveniente da Detroit. Questa scoperta mi aiutò a sentirmi personalmente più vicino a lui (per quanto fossi immediatamente stato conquistato dal suo caratteristico e magnanimo carisma). Ma questo mi rese la dimensione profondamente cristiana e ultramondana della sua estetica ancora più incomprensibile, cosa che

mi turbava non poco. Questo non perché mi opponessi alla sua enfasi sul potere iniziatico dell'arte di trasfigurare le cose e di trasformare persino le menti e le vite. Dopo essermi liberato "dell'attraente" minimalismo analitico per passare a un pluralismo pragmatica più avventurosamente aperto e impegnato, ero tanto appassionato quanto lo era Danto a celebrare l'arte come un'avanguardia vitale di progresso spirituale e di visione intellettuale e la consideravo anche tanto significativa quanto la scienza (che è sempre stata il paradigma celebrato dalla filosofia analitica). Tuttavia, ispirato da Emerson e Dewey, vidi che il potere di trasfigurazione dell'arte era capace di estendersi anche alle questioni di ordine sociale e politico, esattamente come vidi che l'arte si estende molto al di là delle categorie riconosciute delle belle arti che Dewey definì, criticamente, come «il concetto museale» in ragione del fatto che inesse l'arte come uno spazio elitario e protetto, collocato in un ambito separato rispetto a quello della vita ordinaria, delle arti pratiche del design, e degli intrattenimenti artistici popolari. Infine, avevo voglia di sottolineare i piaceri incarnati, sensuali e terrestri dell'esperienza estetica all'interno di questo campo allargato dell'arte, a tal punto che persino la rivista parigina *Critique* definì la mia *Leart à l'état vif* (traduzione francese di *Pragmatist Aesthetic*, uscita da Minuit nel 1992) come una «estetica edonista».

Dati i miei obiettivi e le mie inclinazioni, l'idealismo hegeliano e il trascendentalismo cattolico della teoria della trasfigurazione di Danto, con la sua rigida divisione ontologica tra arte e vita, difficilmente avrebbe potuto guadagnarsi la mia fedeltà, dal momento che la dicotomia arte/vita era precisamente una delle idee centrali che il mio *Pragmatist Aesthetics* cercava di mettere alla prova. (Con quella generosità di spirito che lo distingue, Danto lesse il libro mentre era ancora un manoscritto e, comprendendo le mie preoccupazioni, gentilmente gli diede una calorosa approvazione, paragonandolo al progetto artistico di Rauschenberg di avvicinare maggiormente arte e vita).

Più tardi mi sono sentito spinto a occuparmi dei caratteri religiosi e oltremondani della sua teoria della trasfigurazione più direttamente. Nel saggio *Art in a Box*, ho paragonato l'esperienza di trasformazione di Danto, quando ha incontrato i *Brillo Boxes* di Warhol, alla rivelazione divina fatta a Mosè nel *meb boair* o il cespuglio incendiato. Entrambe riguardano oggetti comuni la cui trasformazione miracolosa ha a che vedere con la loro mancanza di consumazione (sia nel senso della consumazione dettata dall'utilizzo sia nel senso della combustione), ed entrambe stimolarono una missione profetica di liberazione ideologica (una dalla «sottomissione dell'arte» da parte della filosofia, l'altra dalla servile sottomissione degli israeliani al Faraone). In più conclusi che di entrambe si potevano dare interpretazioni convincentemente differenti, meno oltremondane rispetto a quelle che avevano fornito Mosè e Danto.

Un Mosè più ispirato alla terra avrebbe potuto vedere il cespuglio che bruciava, ma che ancora rimaneva vigoroso, non tanto come il simbolo di un Dio immateriale e trascendente, bensì come un segno sublime di apprezzamento del meraviglioso spirito delle forze che animano la terra, un po' come dire «guarda

alla sacralità di questa terra che dà la vita e lavorata e considerata sacra [le parole ebraiche che indicano lavoro e sacralità sono identiche]. Non elevarti oltre la terra e oltre le altre persone che abitano la terra, ma ottiene la vostra terra da coltivare e amata piuttosto che conservare come schiavi quella del Faraone». Se Danto fosse stato più secolarizzato e più orientato verso la cultura *pop* avrebbe potuto vedere l'arte di Warhol come la vedeva io, figlio degli anni Sessanta, cioè non come un simbolo caricato delle valenze religiose della trasfigurazione di comuni oggetti culturali in oggetti oltremondani, per esempio «arte-mondani», ma al contrario mostrando che i prodotti, i disegni, e gli intrattenimenti popolari della nostra cultura quotidiana — la Campbell's Soup e la Coca Cola, Elvis e Marilyn, e Dick Tracey — sono già arte e non richiedono nessuna aura teologica di sacralizzazione museale o di filosofeggiamento idealistico per essere apprezzate in una prospettiva estetica. In questo contesto più secolarizzato, i *Brillo Boxes* sono già arte dal momento che costituiscono esempi ben riusciti di design grafico (l'ambito in cui Warhol si è originariamente creato un nome); e infatti il loro disegnatore, come nota Danto, è stato un pittore appartenente all'espressionismo astratto, James Harvey. [Il messaggio che io leggo in Warhol è che l'arte ha bisogno di superare la sua teleologia trascendentale e di usare le sue energie per trasformare il mondo reale, che effettivamente è creato e ricreato attraverso l'artificialità umana, in forme non conosciute dal ristretto mondo dell'arte. «Pare denaro è un'arte e lavorare è un'arte e fare business è l'arte migliore», l'arte. «Pare denaro è un'arte e lavorare è un'arte e fare business è l'arte migliore», l'arte. «Pare denaro è un'arte e lavorare è un'arte e fare business è l'arte migliore», l'arte. Queste proteste non hanno impedito in nessun modo il fluire della retorica teleologica di Danto che ha continuato a infiltrarsi nei suoi libri più recenti. *The Madonna of the Future* parla del «significato soprannaturale dell'arte», «della metafisica o della teleologia», mentre *After the End of Art* sostiene che il ruolo dell'arte è quello di esprimere il «tipo di significato che la religione era in grado di dare ai credenti». La religione, inoltre, fornisce lo sfondo cruciale per le tesi più importanti del suo ultimo lavoro di estetica filosofica, *The Abuse of Beauty* (2003), in cui Danto cerca di spiegare le ragioni per cui gli artisti «dell'intrattabile avanguardia», che caratterizzarono l'arte del xx secolo, abitarono con veemenza la bellezza. Si comportarono in questo modo — sostiene — per resistere e distruggere la religione estetica della bellezza che ha reso l'arte un potere così seduttivo, un ideale spirituale elevato nella cultura europea del volgere del secolo, ma che ha anche miserabilmente fallito nel salvare la cultura dal generare i mali etici e politici che sono culminati negli orrori della Prima guerra mondiale.

Danto nota come G. E. Moore abbia identificato la bellezza con l'ideale della vita e abbia considerato l'arte come se assumesse il ruolo della religione: «la religione non è altro che una sottodivisione dell'arte», scrisse Moore nel 1902, dal momento che «ogni fine importante che è servito dalla religione è servito anche dall'arte» mentre «l'arte, probabilmente, lo serve meglio» dal momento che «la sua gamma di buoni oggetti e di emozioni è più ampia». Se l'affermazione di Moore fa eco all'affermazione di Matthew Arnold secondo cui «religione e filosofia saranno sostituite dalla poesia» e alla speranza di Friedrich Schiller secondo

cui «la sola bellezza dell'arte» può educare adeguatamente i nostri sentimenti morali, anticipa anche l'affermazione di I.A. Richards secondo cui «solo la poesia può salvarci». Ora, dal momento che la bellezza dell'arte ha fallito orribilmente il tentativo di fornirci una direzione etica adeguata per la salvezza, Danto ci suggerisce ancora che l'atteggiamento religiosamente devozionale verso l'arte «è sopravvissuto all'abiura della bellezza»¹.

Di qui nel demolire la religione della bellezza, l'avanguardia ci lascia ancora con una religione dell'arte, una religione che il discorso di Danto riflette e insieme rinforza. Non è timido nell'invocare l'idea secondo cui un museo è «simile a una chiesa», un luogo sacralizzato sistemato in sede separata rispetto al «mondo tetro» della vita reale; e non è timido nell'identificare se stesso con «la generazione che è andata al museo come a una specie di santuario»². Parla persino di Dio senza imbarazzo, oppure senza locuzione indiretta, o anche separandosene attraverso le virgolette. E all'inizio di quest'anno (nel febbraio del 2006), quando abbiamo diviso il palco alla *Tate Britain* (insieme con Thierry de Duve), per una bellissima discussione collegiale e libera sulla teoria del mondo dell'arte, il testo di apertura di Danto ha conservato un linguaggio chiaramente religioso, con le nozioni di «sacrilégio», «apostoli», «invettiva teleologica» ecc³.

Però quando il mio discorso alla *Tate* sottolineò il suo utilizzo persistente del linguaggio religioso, Danto, sebbene pronto a riconoscerne la presenza, è stato veloce a insistere, nella discussione pubblica che ha fatto seguito, di essere una persona laica come in effetti io sapevo che era. Più tardi, privatamente, mi ha detto di essere stato educato nella tradizione «riformata» ebraica. I suoi genitori, ha proseguito, facevano parte di un tempio riformato a Detroit, rispettavano le più importanti festività ebraiche oltre al Natale, e in seguito anziché seguire la tradizione ebraica è stato cresimato. Disse di non essere mai stato osservante, sebbene in presenza dell'Olocausto abbia avvertito l'obbligo morale di identificarsi con gli ebrei, ma il suo rapporto con l'ebraismo non si spinse oltre. Suo padre e suo nonno erano stati anche massoni, ma concluse di non aver interessi nella massoneria, sebbene abbia pensato che quella per suo padre sia stata la «vera religione». Se Danto *filis* se stesso come una vera religione, spero di aver mostrato che la sua espressione più trasparente è nel suo amore totale per l'arte e nella sua interpretazione filosofica trascendentale di quello stato esaltato dell'arte. Il cattolicesimo espresso nei suoi scritti è essenzialmente il cattolicesimo incarnato nella nostra tradizione artistica.

3. Naturalmente nell'espone le parti significative del discorso teleologico della teoria dell'arte di Danto, ed evidenziando la sua costante fascinazione implicita rispetto alla dimensione religiosa dell'arte, ho anche necessariamente rivelato la mia propria fascinazione implicita verso il nesso arte/religione. Per quale altra

¹ Danto 2003: 149.

² *Ivi*: 149, 170.

³ Cfr. http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/arthur_danto.

ragione la mia attenzione critica sarebbe stata condotta a questo nesso quando, ovviamente, esistono altre cose che possiamo cercare nella filosofia di Danto? Ho immediatamente riconosciuto che la mia avversione giovanile per la dimensione religiosa della sua teoria è stata semplicemente l'espressione incollerita della mia stessa visione repressa di un mondo in cui la religione aveva il potere seduttivo e l'intelligenza dell'arte migliore, e in cui l'arte avrebbe avuto il potere trasformativo e curativo della religione, tuttavia senza la brutta intolleranza, le rigide direttive, le istituzioni invasive e le superstizioni dottrinali che rendono la religione ufficiale che io conosco così assolutamente sgradevole. Ho compreso che la mia insistenza appassionata per la chiarezza analitica, era semplicemente uno spostamento del fervore religioso, indotto dalla mia disaffezione dagli ideali e dalla passione che hanno ispirato sia l'arte sia la religione. Come tutte le grandi filosofie, l'interpretazione della cultura di Danto offre lo stimolo e gli strumenti per la propria autointerpretazione.

Ho sempre più riconosciuto in Danto un alleato nell'asserire la perdurante funzione trasformativa e spirituale dell'arte, il suo potere (come la religione) di re-incantare un mondo disincantato, di armonizzare i suoi frammenti discordanti, di affermare e rafforzare lo spirito umano creativo e indagatore quando, come lamenta, persino «il termine spirito è tristemente non disponibile per noi» all'interno del discorso filosofico contemporaneo. Ho apprezzato in maniera via via maggiore la sua teoria sul potere miracoloso e trasfigurativo dell'arte, che costituisce parte di una nobile tradizione che difende lo speciale valore cognitivo dell'arte contro i reiterati tentativi della scienza di ridurre i suoi lavori di genio e la sua esperienza sublime a un prodotto meccanicamente calcolabile della psicologia evolutuzionistica e della sociologia dell'ambito culturale. Simili tentativi riportano indietro al diciannovesimo secolo, al profeta del positivismo Hippolyte Taine, che rivendicò come lo studio dell'arte dovesse fornire una completa spiegazione causale degli artefatti artistici nei termini dei loro fattori ambientali di «razza, ambiente, e momento». Sebbene questo genere di spiegazioni causali possano rafforzare la nostra comprensione dell'arte, non possono spiegarla completamente. Il sociologo, per esempio, può spiegare perché il mondo dell'arte di Flaubert ha reso possibile il lavoro di Flaubert, ma non può spiegare del tutto perché fu proprio Flaubert e non qualcun altro a creare quest'opera e perché fu fatta in questa precisa forma e non in qualche altro modo differente. L'insistenza hegeliana di Danto sul fatto che l'arte «è nata dallo spirito e rinata», che comunica le più alte verità e «ci mette in relazione con i più grandi misteri della vita umana e del suo significato», in questo modo ci offre un approccio cognitivo e intellettualistico alla comprensione artistica senza ridurla a semplici spiegazioni causali di ordine meccanicistico. Invece, dona all'arte un regno, lasciando uno spazio per la fantasia, per verità non verificabili al di là della conoscenza scientifica, visioni che possono incantarci, ispirarci, consolarci, ci curano come solo la religione e forse l'arte possono fare. La realtà dell'arte, diversamente da quella di Dio difficilmente

può essere contestata. Soprattutto le sue gratificazioni, diversamente da quelle di Dio, sono immediate, tangibili e ottenibili con poco o nessun sacrificio.

Per quanto desideroso di affermare, con Danto, la missione religiosa dell'arte di trasformazione e re-incantamento della vita, non riuscivo ancora a mandar giù il linguaggio figurale trascendentale e cartolico con cui persegue questo obiettivo. Esiste un modo, mi chiedevo, per apprezzare l'aura spirituale e trasfigurativa dell'arte senza tuttavia abbracciare la retorica cristiana di Danto o un qualunque altro contesto teologico della trascendenza di un altro mondo? Esiste un altro contesto religioso per comprendere la trasformazione spirituale e forse anche la trascendenza che è stata ancor più immanente, terrena e congeniale alla mia agenda di lavoro pragmatica che ha tentato di infondere la religione dell'arte all'interno dell'arte del vivere? [Non dovrebbe esserci se la religione (come ha osservato Max Weber) non deve essere collocata in un contesto separato dalla condotta di tutti i giorni, dal momento che le finalità delle azioni religiose sono, per lo più, di ordine pratico oppure economico]. La filosofia dell'arte di Danto, già dal suo inizio, contiene alcune affermazioni che indicano una struttura alternativa, sebbene all'inizio non abbia riconosciuto a pieno la loro importanza all'interno del suo pensiero, finché non le ho incontrate di nuovo, in una forma più recente ed esplicita, in un articolo illuminantemente istruttivo, per qualche verso autobiografico, intitolato *Upper West Side Buddhism*, e pubblicato in *Buddha Mind in Contemporary Art*⁴, in cui descrive il modo in cui il suo incontro con il buddismo ha influenzato la sua teoria dell'arte.

L'articolo conferma, da una prospettiva molto diversa, come l'arte per Danto sia non solo un mezzo per apprezzare i significati religiosi, ma l'autentica incarnazione dell'esperienza e della pratica religiosa, davvero una forma di religione. «E attraverso l'arte che ho conosciuto lo Zen e sono stato particolarmente convinto dal fatto che lo stesso Zen poteva essere praticato facendo arte», dal momento che una linea di unione curva esprime «la Via» tanto bene quanto il *sutra*. «La bellezza dello Zen» continua, «è che non esistono testi sacri o pratiche particolari. È possibile praticarlo come uno scrittore oppure un pittore, ma anche come un macellaio o un carpentiere [...]. L'idea, per me, ha un grande fascino: si è trattato di un modo per diventare religioso senza aderire a una religione ufficiale». L'interesse di Danto nei confronti dell'estetica e della sensibilità religiosa Zen, è iniziato con l'acquisto di una stampa Giapponese che raffigurava un monaco buddista che camminava attraverso la neve. In seguito aveva sviluppato questo interesse insegnando a Columbia un corso in scienze umane sull'Asia e si era poi specializzato la frequentando soprattutto i leggendari corsi sullo Zen di T.Z. Suzuki. John Cage, insieme con altri artisti progressisti, frequentò con regolarità i suoi seminari, e il famoso tentativo del compositore di superare la distinzione tra arte e vita dissolvendo «le differenze tra i suoni della musica e i meri rumori» è commentata da Danto come «un corollario dell'idea Zen secondo cui la distin-

zione tra religione e vita deve essere superata». Soprattutto, pur affermando che «aveva già cominciato a crescere», Danto confessa che è stato lo Zen a fornirgli la chiave interiore per comprendere, a proposito dei *Brillo Boxes* di Warhol: «che non c'era bisogno che ci fossero differenze esterne tra arte e vita». A questo punto Danto introduce il blocco di citazioni centrale (e unico) dell'articolo, prendendolo dal maestro Zen Ch'ing Yuan, della dinastia Tang, che «incontrò per la prima volta per tramite del dottor Suzuki».

Prima di avere studiato lo Zen per trent'anni, vedevo le montagne come montagne e le acque come acque. Allorché arrivai a una conoscenza più intima, arrivai al punto in cui non vedevo che le montagne non erano montagne e le acque non erano acque. Ma ora che ho raggiunto la sostanza autentica sono a riposo. È accaduto che vedo ancora una volta le montagne come montagne e ancora una volta le acque come acque.

L'importanza centrale di questo passaggio per la filosofia dell'arte di Danto non può essere messa in dubbio, soprattutto per il fatto che essa appare strategicamente e in pieno non solo nel suo libro sulla *trasfigurazione*, ma anche nel suo articolo pionieristico *The Artworld*. Esistono alcune sottili ma significative differenze nel modo in cui queste famose parole sono interpretate all'interno dei testi di Danto, ma piuttosto che soffermarsi su queste sottigliezze, dovremmo sottolineare come questo passaggio fornisca un modello di trasfigurazione senza ricorrere a un trascendentalismo di tipo teologico.

Ciò che sostiene l'itinerario spirituale di Ch'ing Yuan è che le semplici cose meramente reali possono essere trasfigurate in modo sublime all'interno della nostra percezione senza che smettano in alcun modo di essere cose reali; possono essere comprese al pari delle entità più spirituali senza che vengano portate in un mondo elevato al di là del mondo immanente e reale in cui ci muoviamo. Andando al di là della visione del senso comune che vede le montagne come cose indipendenti e autonome, egli ha conquistato una visione più profonda della mancanza di permanenza e, in fin dei conti, dell'interdipendenza di queste cose, di qui del fatto che il loro stato semplice, solido, indistruttibile ed essenziale era una illusione. Ma il suo livello finale della sua visione matura dello Zen (con il suo riconoscimento che la realtà è *ora*, il momento dell'impermanenza) mostra come la visione dell'illusione di mezzo, sebbene sia un passo ulteriore verso la verità, sia comunque una illusione; di qui il fatto che il mondo quotidiano del flusso (nelle parole di Danto) «è metafisicamente e religiosamente definitivo».

Il corollario in ambito estetico che Danto deriva da questo è che «non c'è bisogno di alcuna distinzione tra gli oggetti d'arte e le semplici cose. Non è che non siano distinti. È che la distinzione tra di loro non ha bisogno di essere visibile». La Pop Art, così come la interpreta Danto, sottolinea che «la differenza tra arte e realtà è reale, ma che possiamo anche non sapere cosa è cosa in un dato momento» semplicemente guardando le immediate proprietà visive. Ma il più vero corollario Zen (il più vicino al lavoro di Cage e al *Fluxus* e alla mia

⁴ Danto 2004.

visione di una estetica pragmatista) è che la differenza tra arte e realtà può essere superata come per esempio accade nell'arte Zen del tè (*chado*), che non è una rappresentazione, ma la messa in atto nella vita reale di un modo ritualizzato di bere il tè. La trasfigurazione del banale atto di prendere il tè in un'arte sublime, non è la trasformazione di un oggetto oppure di un evento in un qualche regno di cose ultramondano, un mondo dell'arte speciale fatto di sacralità teologica e definito attraverso la sua distanza metafisica dal mondo reale (proprio come il Dio giudaico-cristiano è definito come separato da e trascendente rispetto alla sua creazione terrena). Invece il concetto Zen di trasfigurazione dell'arte è la fusione tra gli oggetti ordinari ed eventi che hanno intensificato il loro significato e il loro valore attraverso una attenzione intensificata, cura e introspezione.

Nel suo libro sulla *Trasfigurazione*, Danto sembra essere al corrente di questa modalità trasfigurativa che è più immanente e che è tipica della visione religiosa dello Zen, dal momento che cita il passo di Ch'ing Yuan, come una evidenza del fatto che in questo tipo di trasfigurazione «il mondo non viene negato in favore di un mondo più alto, ma viene cambiato esso stesso con le qualità del mondo più elevato» – che, ovviamente, in ambito Zen può solo significare *questo* mondo percepito in maniera più profonda e spirituale. «Il contrasto tra una montagna e un oggetto religioso è scomparso attraverso la trasformazione della montagna in un oggetto religioso», nota Danto. Ma, ovviamente, dobbiamo insistere con Ch'ing Yuan, che non si tratta meno di una montagna reale per essere stata infusa di un significato religioso. Rimane, naturalmente, una differenza significativa tra il sacro e il profano, ma si tratta di una differenza di percezione, attitudine, utilizzo, non di una differenza nell'ontologia degli oggetti. Allo stesso modo, l'interpretazione immanente della trasfigurazione artistica assicura che la nostra esperienza di un oggetto ordinario trasfigurato sarà intensificata e investita di un significato speciale, ma senza che ciò implichi un radicale cambiamento dello stato ontologico, elevando l'oggetto all'interno di un altro mondo, definito questo attraverso il suo contrasto essenziale con le semplici cose.

4. Due differenti religioni dell'arte sono così ospitate all'interno della multisala della filosofia di Danto. Esprimendo differenti ontologie religiose e le ideologie sottostanti, esse proiettano, conseguentemente, due diverse forme di trasfigurazione. In primo luogo abbiamo lo stile cristiano, che ci è familiare, della elevazione verso un altro mondo – basato su di una teologia trascendentale con un Dio eterno, immutabile, disincarnato, che esiste separato dal mondo che lui stesso ha creato (sebbene si sia miracolosamente incarnato lui stesso nel suo stesso Figlio per salvare le creature umane di quel mondo). Centrale per questa teologia è la corrispondente nozione di una essenza umana disincarnata ed eterna (l'anima), che può essere salvata ed elevata alla realtà oltremondana di Dio. In questo tipo di religione della distanza trascendentale, la spiritualità (sia essa in arte o altrove) significa una distanza elevata dal mondo materiale ordinario, una ascesa verso un mondo radicalmente differente, sia il mondo dell'arte o il

paradiso. In quest'ambito la trasfigurazione implica tipicamente una radicale trasformazione dello stato metafisico, del regno di entità spazio temporali in una differente esistenza spirituale e trascendentale. In arte questo livello più alto implica un mondo di idee e significati elevati, di un simbolico «essere riguardo a qualcosa» che Danto rende una condizione necessaria dell'arte. Quando viene rappresentata in senso pittorico, questa trasfigurazione è tipicamente resa attraverso un simbolo che rappresenta cose spirituali, come un anello oppure anche un'aura di luce soffusa e soprannaturale.

All'opposto, il credo in stile Zen nell'arte, e la pratica religiosa offrono una religione dell'immanenza senza implicare l'esistenza di un Dio trascendentale e personale esterno alla creazione. Nessuna anima eterna, personale, immateriale che esiste separatamente dalle sue manifestazioni incarnate; e nessun mondo sacro (mondo dell'arte o paradiso che sia) che esiste al di là del flusso dell'esperienza. La differenza essenziale tra il sacro e il profano (o tra l'arte e la non-arte) non segna più una rigida separazione ontologica tra un mondo radicalmente diverso di cose, ma delinea invece una sostanziale differenza per ciò che concerne il modo in cui lo stesso mondo di cose è percepito, esperito, vissuto – sia artisticamente, con uno spirito che crea ispirazione e un senso coinvolgente di un significato profondo o di santità oppure, al contrario, come semplice insignificante *routine* di banalità. La trasfigurazione, in tali religioni dell'immanenza, non implica un cambiamento dello stato ontologico attraverso l'elevazione a un più alto regno metafisico, ma è piuttosto una trasformazione della percezione, del significato, della prassi e dell'atteggiamento. Conseguentemente, può essere raffigurata non tanto per mezzo della testimonianza di angeli ascendenti, di colombe paradisiache, o santi in levitazione e profeti confusi da aloni di luce soprannaturale. Piuttosto, è veicolata da oggetti ordinari e privi di fascino – persino le forme tristi, logore, rotte che l'estetica Zen giapponese adora come qualità del *sabi* e del *wabi* – quando questi oggetti vengono visti (e anche usati) con il giusto acume, il giusto affetto, la giusta ritualità e la giusta chiarezza. Al di là dello Zen, e all'interno del contesto delle categorie artistiche con cui spesso la mia estetica è stata associata, ho visto una tale trasfigurazione immanente espressa dagli occhi splendenti di un ballerino, nelle caratteristiche della sua estasi, nei suoi gesti spirituali, bagnati con dolcezza terrena. Non si tratta di una trasposizione verticale verso un regno elevato ed etereo, ma si tratta piuttosto della lividezza e della immediatezza dell'essere in questo mondo, dell'avvertire il pieno potere della sua vita con la sua presenza e i suoi ritmi, e del vedere i suoi oggetti con straordinaria chiarezza e freschezza.

Mi sia concesso di introdurre due esempi concreti per illustrare queste nozioni contrastanti di trasfigurazione artistica. Per quanto riguarda la nozione trascendentale classicamente cattolica, consideriamo il famoso capolavoro di Raffaello *La Trasfigurazione* (completato postumo da Giulio Romano), che Danto cita all'inizio di *The Artworld* (ancor prima di arrivare a Warhol) e a cui ritorna con amore in *The Abuse of Beauty*. Il dipinto raffigura l'episodio della trasfigu-

razione raccontata (con qualche minima variazione) nei tre vangeli di Matteo, Marco e Luca. Secondo questi racconti di base, Gesù – portando con sé Pietro, Giacomo e Giovanni – sale «su di un'alta montagna appartandosi con loro», viene trasfigurato davanti ai loro occhi e poi è avvicinato, per parlare, da Mosè ed Elia (oramai morti da lungo tempo). Questo fatto spinge Pietro a rivolgersi a Gesù, offrendosi di costruire dei tabernacoli per ciascuno dei tre profeti. Ma, all'improvviso, una nuvola luminosa li ricopre tutti, mentre una voce dice «questo è il mio figlio prediletto», provocando paura nei discepoli fino a che Gesù non li tranquillizza. Spiegando la visione attraverso la tesi secondo cui lui era il Messia mentre Elia (che era venuto per annunciare il Messia) era già apparso (così come Giovanni il Battista), chiede ai discepoli che mantengano il segreto su tutto questo. Scendendo dalla montagna, Gesù e i suoi tre discepoli incontrano altri discepoli, tra una moltitudine di persone, in cui un uomo chiedeva aiuto a Gesù per curare suo figlio posseduto dal demonio, lamentando il fatto che i suoi discepoli non erano capaci di farlo. Gesù cura direttamente il ragazzo, rimproverando i suoi discepoli per la mancanza di fede e per essersi rifiutati di curare gli altri nel suo nome.

La resa che dell'episodio fa Raffaello include entrambi gli elementi della storia – la miracolosa trasfigurazione sulla montagna, la folla affranta con sotto il ragazzo posseduto dal demonio, e la tela è divisa verticalmente in due parti distinte che raffigurano queste due linee del racconto che sono unite dal punto di vista narrativo in un unico capitolo in ciascuno dei tre vangeli. La scena della trasfigurazione avvenuta in cima alla montagna occupa, comprensibilmente, la parte superiore della tela, mentre la parte sottostante raffigura la folla agitata davanti alla discesa di Gesù, con una figura con una tonaca rossa (all'apparenza un discepolo) che indica enfaticamente la vetta della montagna (e la figura al centro), collegando così dal punto di vista pittorico con un diagonale drammatico le parti superiore e inferiore della tela e gli elementi narrativi.

Ancor più significativamente, nella scena superiore della trasfigurazione, la figura di Cristo non è semplicemente elevata con l'essere posta alla cima della montagna, ma in effetti voltegga distintamente sopra di essa in levitazione (e i suoi discepoli prostrati, che lo accompagnavano), fiancheggiato ma ovviamente più in alto dei due profeti che sono arrivati per parlargli. Per di più la sua figura è avvolta da una nuvola di luce brillante, con la sola indicazione di un'aura dorata attorno al suo capo. Il vangelo di Matteo, infatti, asserisce che quando Gesù «venne trasfigurato, il suo volto risplendette come il sole e il suo abbigliamento era bianco come la luce, mentre Matteo racconta semplicemente che il suo abbigliamento diventò splendente, bianchissimo come la neve». Luca, come Matteo nota che «il suo viso venne alterato [il temine greco originario utilizzato per la trasfigurazione era metamorfosi], e il suo abbigliamento era bianco e luminoso». Nessuna delle versioni evangeliche descrive comunque la trasfigurazione di Cristo nei termini di una levitazione trascendentale sopra il monte, ma il dipinto di Raffaello chiaramente raffigura questo, probabilmente

per sottolineare le origini divine di Cristo, la sua essenza oltremondana e per suggerire il carattere ultramondano della vera spiritualità, il suo indispensabile movimento trascendente al di là del mondo delle cose ordinarie.

L'interesse di Danto per *La Trasfigurazione* di Raffaello non è dovuto, come credo, solamente al soggetto e al titolo del quadro, ma al fatto che ha attirato l'attenzione di due dei suoi filosofi preferiti. *La Nascita della Tragedia* di Nietzsche dispiega il contrasto del dipinto tra la parte superiore e quella inferiore per illustrare il suo contrasto cruciale tra i principi di Apollo e Dioniso. Hegel lo discute nell'elaborare un caso della capacità dell'arte di trasmettere in forma sensibile le più alte verità dello spirito, difendendo la sua struttura non nei termini della bellezza, ma in quelli del pensiero che incarna e che comunica. Cito Danto, che cita Hegel, estesamente: «è un rimprovero familiare e ripetuto frequentemente nei confronti de *La Trasfigurazione* di Raffaello quello di spezzarsi in due azioni interamente prive di qualsiasi connessione», scrive Hegel. «E infatti questo è vero se consideriamo questo dipinto esternamente: sopra la montagna vediamo la trasfigurazione, sotto è rappresentata la scena con un ragazzo posseduto da un demonio».

Ma se guardiamo allo *spirito* della composizione, non possiamo perdere una suprema connessione. Dal momento che, da un lato, la trasfigurazione visibile consiste, precisamente, nella sua elevazione sopra la terra, e nel suo allontanamento dai discepoli, e questo deve essere visibile come una separazione e una partenza; dall'altro, la sublimità di Cristo qui è trasfigurata in un caso semplice e reale, e cioè nel fatto che i Discepoli non potevano aiutare il bambino senza l'aiuto del Signore. Così, in questo caso, la duplice azione è motivata dall'inizio alla fine, e l'unione è mostrata dentro e fuori grazie al fatto che un discepolo indica espressamente Cristo che si è separato da loro e pertanto segnala che il vero destino del Figlio di Dio è allo stesso tempo sulla terra, in modo che sia vero il detto: «dove due o tre sono uniti nel mio nome, lì io sono in mezzo a loro».

Insistendo sul fatto che il predicato «bellezza è inappropriato per rispondere a quest'opera straordinaria», Danto conclude anche che «esternamente *La Trasfigurazione* manca di una verità visiva, ma internamente trasmette una verità profonda. Ciò che può essere visto nel dipinto non avrebbe potuto essere stato visto da nessuno che fosse stato presente alla scena: i presenti sarebbero stati abbagliati dalla trasfigurazione di Cristo, oppure sarebbero stati raggiunti dalla preoccupazione per il bambino posseduto. Raffaello ha messo insieme queste percezioni disparate unendole in un'unica, sbalorditiva visione». Se seguiamo il racconto dei Vangeli, il dipinto di Raffaello di Gesù, trasfigurato in una totale «elevazione» e «separazione» dalla terra, manca anche della verità della scrittura. Tuttavia rappresenta meravigliosamente la presunta verità del trascendentalismo classico cristiano (come fa appunto l'idealismo filosofico di Hegel) mentre, proprio come è superbamente implicato nell'analogo artistico, la trasfigurazione dell'arte è una «elevazione e una separazione» in altri più elevati valori oltremondani.

Danto introduce *La Trasfigurazione* di Raffaello nel corso della distinzione tra bellezza e grandezza artistica, là dove sostiene che la prima non è essenziale alla seconda. «La bellezza è davvero così ovvia come il blu», una semplice sostanza percettiva «registrata nei sensi», dichiara Danto, mentre «l'arte appartiene al pensiero», pertanto «richiede discernimento e intelligenza critica». Danto penalizza una quantità di teorici che pensavano che nell'arte (o altrove) esistesse un tipo di bellezza complicata che non è semplice materia di sensazione immediata, ma che richiede il tipo «di osservazione faticosa» che Fry aveva supposto fosse necessaria per vedere la bellezza dei quadri postimpressionisti che, in prima battuta, erano stati considerati orribili dal pubblico. Respingendo precisamente l'idea di «una bellezza differita che premia l'osservazione faticosa» come confusione tra bellezza e intuito artistico, Danto schernisce l'idea che un tale sguardo possa mai darci «il tipo di brivido dei sensi che la bellezza in senso estetico causa in noi senza il beneficio dell'argomentazione o dell'analisi».

Pur non difendendo l'idea specifica di Fry, vorrei sostenere che esiste una bellezza che spesso è difficile da percepire, ma che è rivelata da un tipo di osservazione disciplinata e attenta. Mi si permetta di offrire un esempio che illustra anche la nozione Zen e pragmatista di trasfigurazione immanente che ho abbozzato sopra. Il mio esempio non deriva né dal mondo dell'arte ufficiale né dal regno della bellezza naturale. Piuttosto riguarda un ampio, vecchio, arrugginito barile la cui sorprendente meravigliosa bellezza mi si è rivelata all'improvviso dopo aver sostenuto reiterati sforzi nella contemplazione durante la mia iniziazione allo Zen. Sopra ho dimenticato di dire che Danto mi aveva inviato il suo articolo, *Upper West Side Buddhism*, in copia dattiloscritta prima della pubblicazione come segno di ben tornato dopo un anno trascorso in Giappone per motivi di ricerca. Là alcune volte avevo tenuto lezioni sulla somatoestetica, ma fui per la maggior parte del tempo assorbito dallo studio della filosofia dell'Asia dell'est e dalla sua disciplina mente/corpo, inclusa la meditazione Zen, per la quale ho avuto il particolare privilegio di educarmi con un maestro Zen di chiara fama, nel suo lontanissimo convento che domina la bellissima Seto Nakai giapponese, il mare interno.

Posizionato su una collina, con il villaggio costiero di Tadanoumi, vicino alla città dormiente di Takehara – in ogni senso una bella distanza dall'*Upper West Side* di Manhattan, il Shorinkutsu-dojo dove ho vissuto e sono stato formato era l'estremo opposto di un'aula della Columbia University, in cui il Dottor Suzuki, vestito in abiti cittadini, spiegava i suoi raffinati e pazienti segni Zen per gli intellettuali pretenziosi e cosmopoliti newyorkesi. Il Roshi del Dojo, l'Inoue Kido, era liberale in molti modi – abbastanza liberale da prendermi come suo studente (quando lui non conosceva per niente l'inglese e il mio giapponese era alquanto limitato), da accettare di festeggiare con birra e sakè, e da riconoscere che la disposizione del *kokoro* di un individuo (il cuore-e-la mente) è infinitamente più importante che avere le gambe di una persona strettamente e completamente intrecciate nel loto. Costruendo una analogia sul fatto che le piante di riso non

possono essere recise da una lama non affilata, mi ha consigliato di alzarmi dal mio cuscino di meditazione allo Zendo, quando mi fossi sentito stanco, e di tornare alla mia capanna del riposo per fare un sonnellino per rinvigorire e in questo modo affilare la mente. La mia capacità di sostenere la concentrazione – mi spiegò – sarebbe aumentata potenziando l'attività mentale non solo attraverso ostinati tentativi per una ostinata gara di resistenza.

Comunque, in tutto ciò che riteneva importante nella pratica Zen, Roshi era effettivamente un purista intransigente. L'idea che Danto ha dello Zen, ispirata da Suzuki, senza «testi sacri e senza nessuna pratica speciale» o addirittura senza «clero» l'avrebbe colpito come una comica, vendibile «bellificazione» dello Zen, creata per gli americani che amano la comodità, che vogliono le cose semplici, chiare, rese sane e profumate di dolce, anche se questo vuol dire eliminare il ricco, forte sapore delle cose. Compassionevole disciplinatore, il Roshi non ha mai risparmiato la canna sui suoi studenti quando pensava che li avrebbe istruiti. (Ho evitato il suo istruttivo schiaffeggiamento delle orecchie solo perché il mio giapponese era troppo povero per formulare una domanda stupida, sebbene una volta sia stato severamente ripreso per aver lasciato tre grani di riso nella mia scodella).

Vicino a uno dei due sentieri tra lo Zendo e il quartiere in cui vivono gli apprendisti, ho notato un piccolo spiazzo, con una vista molto ampia e bellissima su di un mare punteggiato di poche piccole isole lussureggianti, ricoperte da un delicato, soffice e folto verde. Nello spiazzo c'era uno sgabello piuttosto primitivo, costruito in un modo abbastanza grezzo dalla sezione rotonda di un ceppo, sopra il quale era eretta una colonna piuttosto corta (ancora ornata con del legno) su cui era posto un piccolo assè di legno rettangolare su cui sedersi, senza nessun chiodo o incollante al di fuori della gravità per fissarlo al tronco. Una manciata di passi davanti al panchetto erano fermi due barili d'olio arrugginiti e di vecchia ghisa, sul tipo di quelli che spesso ho visto utilizzati come cucine di fortuna a cielo aperto da persone senza fissa dimora nei sobborghi poveri delle città americane. (I lettori più familiari con il mondo dell'arte possono riconoscerli come quei tipi di barili che Christo e Jeanne Claude dipinsero e accatastarono in due importanti opere – *Iron Curtain*, una installazione che chiuse temporaneamente *rue Visconti* nel 1962, e *The Wall*, del 1999, che comprendeva 1300 barili accatastati e dipinti con colori vivaci). Sedendosi sullo sgabello per guardare il mare sotto il Dojo, la vista era inevitabilmente incorniciata dai due barili rossicci. Mi meravigliai del fatto che questa brutta coppia fosse lasciata in uno spazio così bello, rovinando la sublime bellezza naturale del paesaggio marino con un brutto prodotto industriale.

Un giorno presi il coraggio di domandare al Roshi se mi fosse permesso di praticare la meditazione per un breve periodo in quel luogo guardando il mare, sebbene non avessi osato chiedere per quale ragione quegli orribili barili (che il giapponese definisce «tamburi di latta») erano lasciati a inquinare la purezza estetica e naturale di quella prospettiva. Il premo mi fu accordato subito, dal

momento che la meditazione Zen, in via di principio, può essere svolta ovunque, e il Rōshi riteneva che io fossi progredito abbastanza per praticarla fuori dallo Zendo. Mi accucciai in basso sullo sgabello e, dopo aver dietro il mio sguardo sopra i barili, fissai la mia contemplazione sul bellissimo mare mentre seguivo le istruzioni del Rōshi per la meditazione, focalizzando l'attenzione sul mio respiro e cercando di pulire la mente da tutti i pensieri. Dopo venti minuti buoni di meditazione effettiva, persi la mia capacità di concentrazione e decisi di terminare la sessione. Girando lo sguardo verso il più vicino dei due barili, la mia percezione crebbe in capacità di penetrazione e trovai gli oggetti trasfigurati d'improvviso in una visione della bellezza mozzafiato, bellissima tanto quanto il mare, ma anche molto di più. Mi accorsi che stavo davvero vedendo quel tamburo per la prima volta, assaporando la sottile fastosità dei suoi colori, le tonalità di arancione, le sfumature di blu e di verde che evidenziavano i suoi marroni color terra. Ero sorpreso dalla ricchezza della tessitura irregolare, dal suo tessuto fatto di fiocchi e di frammenti che si straccavano e che abbellivano il rivestimento di duro ferro, una sinfonia di superfici delicate e ferme che suggeriva un delizioso *feuilleter*.

Forse quello che mi ha catturato e deliziato più di ogni cosa è stata la bellissima pienezza della sua presenza percepita. Il barile arrugginito aveva una realtà immediata, robusta, assolutamente assorbente che al confronto aveva indebolito la mia visione del mare. Piuttosto che essere trasfigurato in un mondo trascendente di una spiritualità immateriale, esso ha irradiato trasfigurativamente il raggio e l'energia spirituale con cui il meraviglioso flusso e lo scorrimento del nostro immanente mondo materiale risuonano e sfavillano. Così, anch'io mi sono sentito trasfigurato, senza avvertire che le borti oppure io stesso avessimo modificato le nostre categorie ontologiche e fossimo lievitati in una idealità trascendente. All'inverso, ho realizzato che è stata più *Pidea* del mare stesso che ho considerato bellissima, non il mare che ho visto attraverso il velo di pensieri familiari — il suo significato romanticamente convenzionale e le meravigliose associazioni personali che mi richiamava, un ragazzo della spiaggia di Tel Aviv diventato filosofo. Il barile, all'opposto, era afferrato come una bellezza del tipo più immediato e concreto, ma vedere quella bellezza aveva richiesto un periodo di disciplinata contemplazione. Sebbene il duro sguardo iniziale non fosse dietro al bidone di latta, solo questo fu l'elemento che consentì la percezione della sua bellezza e io fui in grado, nelle occasioni che seguirono, di ricordare la visione della sua bellezza tralasciando il paesaggio marino e dirigendo la mia contemplazione assorta verso gli stessi barili.

La fenomenologia di questa difficile osservazione, che sospetto essere piuttosto diversa rispetto a quella che Fry aveva raccomandato per l'arte, è materia troppo complessa perché la si possa esaminare a questo punto del saggio, che ora devo avviare a conclusione. Parte di questa complessità è in relazione con caratteristici paradossi Zen che riguardano la percezione e l'essere: il mio osservare difficile potrebbe anche essere compreso come difficile non osservare, dal momento che non è motivato da una ricerca ermeneutica per conoscere il vero significato

dell'oggetto, proprio come il pensiero Zen è spesso descritto come una forma di non-pensiero e la pienezza della sua illuminazione come una forma di vuoto. C'è poi anche la questione se queste forme di trasfigurazioni immanenti dovrebbero essere assimilate con il particolare oggetto messo a fuoco, il soggetto che percepisce, o la situazione complessiva che è stata resa carica di energia che modella entrambi le cose e il loro incontro. Per quanto ci sia possibile gestire (oppure schivare) questi problemi, una questione dobbiamo ancora affrontarla.

Quei barili trasfigurati possono essere considerati arte? Sebbene non siano parte del mondo dell'arte istituzionale, essi erano ovviamente parte di una installazione frutto della deliberata progettazione umana volta a organizzare esperienze che potrebbero essere descritte come cariche di significato, capaci di provocare pensiero, ed esteticamente provocanti. Inoltre, il *design* intenzionale di questa installazione suggerisce che era ovviamente «riguardo a qualcosa» (una condizione che Danto ritiene necessaria perché si tratti di arte). Ma riguardo a cosa fosse esattamente è un domanda che ha molte possibili risposte: i poteri e le possibilità aperte dalla meditazione, l'utilizzo sorprendente di detriti industriali, il contrasto che ancora perdura tra natura e artefatti, la questione della bellezza (difficile e nascosta, opposta a quella facile e convenzionale), anche il significato che alla fine ci trovo — la trasfigurazione immanente degli oggetti ordinari che potrebbe renderli arte senza sottrarli al mondo reale, per trasportarli in un mondo dell'arte compartimentalizzato e trascendente, i cui oggetti hanno uno stato metafisico interamente diverso. Una tale trasfigurazione immanente, il cui significato è quello di fondere arte e vita piuttosto che sottolineare i loro contrasti essenziali e la discontinuità, è il punto in cui lo Zen converge con l'estetica pragmatica.

Riesco a comprendere il modo in cui Danto può aver avvertito il desiderio di uscire e di mettere da parte questa forma di trasfigurazione e la sua religione immanente per abbracciare e proporre il trascendentalismo incarnato nella tradizione artistica (europeo-cristiana) e nella tradizione filosofica (hegeliana-idealista) che più ama. Confesso di non averlo ancora superato; né penso di averne bisogno per comprendere un tizio come Warhol. Ma cosa dire a proposito della *Trasfigurazione* di Raffaello? Per riconoscere i suoi significati religiosi dobbiamo insistere esclusivamente sulla metafisica trascendente dell'arte che separa l'arte dalle cose reali e dalla vita? Non vedo come sia più necessario per comprendere questo lavoro di quanto lo sia insistere zelantemente sul fatto che l'episodio della trasfigurazione è realmente accaduto e che le sue basi teologiche sono metafisicamente vere, escludendo in questo modo dottrine religiose contrastanti. Apprezzo i significati religiosi e trascendenti di questi lavori senza dividerne la metafisica di fondo oppure la fede teologica, sebbene non dubiti che un autentico credente possa apprezzare maggiormente queste opere attraverso la fede.

Dobbiamo irrevocabilmente scegliere tra queste due forme di trasfigurazione e le rispettive religioni dell'arte? Non possiamo adottare un approccio maggiormente pluralistico e così lasciare che il lavoro artistico e la sua tradizione determinino per noi quale approccio religioso è più conveniente per apprezzare

e difendere il suo significato trasfigurativo e la sua verità spirituale? Possiamo essere pluralisti e sincretisti nelle nostre religioni dell'arte anche se manchiamo di questa flessibilità nelle nostre teologie tradizionali e nelle nostre metafisiche? Ritengo che una estetica pragmatica potrebbe permettere questa possibilità (e mi piace pensare che anche il flessibile Dao di Danto potrebbe essere in grado di consentire questo). Ma lavorare a questo genere di riflessioni mi porterebbe molto al di là dei limiti di questo saggio, la cui conclusione piena di questioni pregnanti indica gli inesauribili stimoli che il lavoro di Danto continua a offrirci.

Bibliografia

DANTO, A.C.

- 2003, *The Abuse of Beauty: Aesthetic and the Concept of Art*, Chicago, Open Court
- 2004, *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley-London, University of California Press