

# Vista di estetica

Rosenberg & Sellier

77

Arte e fine dell'arte.  
Radici continentali  
nella filosofia dell'arte  
di Arthur Danto

*a cura di*

Francesco Lesce

Luisa Sampugnaro

Lorenzo Vinciguerra

# Rivista di Estetica

DIRETTORE

**TIZIANA ANDINA**

PRESIDENTE DEL COMITATO SCIENTIFICO

**MAURIZIO FERRARIS**

COMITATO SCIENTIFICO

**ALESSANDRO ARBO** *Université de Strasbourg*

**MARCO BELPOLITI** *Università di Bergamo*

**MAURO CARBONE** *Université "Jean Moulin" Lyon 3 France*

**DAVID CARRIER** *Independent scholar*

**ROBERTO CASATI** *Institut Jean Nicod Paris*

**STEPHEN DAVIES** *The University of Auckland*

**MARIO DE CARO** *Università di Roma Tre*

**PINA DE LUCA** *Università di Salerno*

**FABRIZIO DESIDERI** *Università di Firenze*

**GIUSEPPE DI GIACOMO** *Università di Roma "La Sapienza"*

**GÜNTER FIGAL** *University of Friburg*

**GRAHM HARMAN** *American University in Cairo*

**PIETRO KOBAN** *Università di Torino*

**JERROLD LEVINSON** *University of Maryland*

**GIOVANNI LOMBARDO** *Università di Messina*

**ARMANDO MASSARENTI** *Università di Bologna*

**GIOVANNI MATTEUCCI** *Università di Bologna*

**PIETRO MONTANI** *Università di Roma "La Sapienza"*

**JACQUES MORIZOT** *Université de Provence*

**FRÉDÉRIC NEF** *École des Hautes Études en Science Sociales Paris*

**NICOLA PERULLO** *Università di Scienze Gastronomiche Pollenzo*

**ROGER POUVET** *Université de Nancy*

**SALVATORE TEDESCO** *Università di Palermo*

**AMIE THOMASSON** *University of Miami*

**ACHILLE VARZI** *Columbia University New York*

**NICLA VASSALLO** *Università di Genova*

**STEFANO VELOTTI** *Università di Roma "La Sapienza"*

REDATTORE CAPO

**CAROLA BARBERO**

REDAZIONE

**FRANCESCO CAMBONI**

**DAVIDE DAL SASSO**

**VALERIA MARTINO**

**ERICA ONNIS**

**VERA TRIPODI**

SEGRETERIA DI REDAZIONE

**ELENA CASSETTA**

# Rivista di estetica

n.s., 77 (2/2021), anno LXI

*Arte e fine dell'arte. Radici continentali nella filosofia dell'arte di Arthur Danto*

A cura di Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro, Lorenzo Vinciguerra

<b>Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro, Lorenzo Vinciguerra, <i>Introduzione</i></b>	3
<b>Tiziana Andina, <i>L'errore di Danto</i></b>	7
<b>Marco Capozzi, <i>L'arte di scrivere la storia. Il narrativismo proposizionale di Arthur C. Danto</i></b>	27
<b>Dario Cecchi, <i>La ripetizione e il sublime.</i> <i>Danto, Lyotard, Warhol e la fine (differita) dell'arte</i></b>	43
<b>Filippo Fimiani, <i>La Rue est à nous.</i> <i>Dal mondo dell'arte a Google Street View (e ritorno)</i></b>	59
<b>Francesca Iannelli, <i>Tradimenti, appropriazioni, ripensamenti.</i> <i>Arthur C. Danto e l'eredità della filosofia tedesca da Nietzsche a Kant</i></b>	77
<b>Francesco Lesce, <i>L'influsso morale dell'arte.</i> <i>Danto, Platone e le strategie della Mimesis</i></b>	93
<b>Luca Marchetti, <i>La storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte</i></b>	110
<b>Benjamin Riado, <i>"Euripidean dilemma": Nietzsche's influence on Danto's philosophical understanding of performance art</i></b>	124
<b>Luisa Sampugnaro, <i>Danto, l'arte e i regimi di storicità.</i> <i>Un percorso di lettura</i></b>	140
<b>Stefano Velotti, <i>Sensi di una fine.</i> <i>Danto e l'arte post-storica</i></b>	156
<i>recensioni</i>	
<b>Gregorio Fracchia, <i>Estetica. Uno sguardo-attraverso,</i> <i>di Emilio Garroni</i></b>	171
<b>Dario Cecchi, <i>Emozioni dell'intelligenza: un percorso nel sensorio digitale,</i> <i>di Pietro Montani</i></b>	174

Filippo Fimiani  
LA RUE EST À NOUS.  
DAL MONDO DELL'ARTE A GOOGLE STREET VIEW (E RITORNO)

*Abstract*

PERIPHERY LOOKS AT YOU WITH HATE. This phrase in red neon struck the visitors of *Landscapes*, an exhibition by Domenico Antonio Mancini in the Lia Rumma Gallery in Naples, in 2019. It was not addressed to the public but to the nineteenth-century pictorial views relocated in the last room of the exhibition, as if repainted by the immaterial vandalism of the colored light. The exhibition's theme was the visibility of contemporary suburban environments, now accessible through Google street view visualizations. Mancini's non-representational *Landscapes* are Google addresses, not aesthetically appreciable but pragmatically challenging: the visitor must type on a touch screen to access to the outskirts of Naples, Palermo, Catania, Rome and Milan. The words at the end of the exhibition almost literally replicated a black graffiti drawn on Palazzo Missori in Milan. Are these relocation and remediation just about artification? What happens when, browsing Google street view, I take a close look at that graffiti recalling the political protests during the streets the 1960s? The deictic transitability in space and time of the hypermediated image can activate a fortuitous narrative and an open interpretation by looking back on the present as if it were past. Even a digital landscape is a moral landscape like that of public art for Danto, with a «internal beauty» whose meaning is not already embodied in architectural and artistic media but accessible and shareable through our portable devices.

...como un pedido o una interrogación, una manera de llamarle.  
Cortazar, *Graffiti*, 1980

*1. Rilocalizzazioni*

LA PERIFERIA VI GUARDA CON ODIIO. Questa frase, insieme iconica e icastica<sup>1</sup>, la si leggeva e la si guardava nell'ultima stanza della Galleria Lia Rumma di Napoli, punto di arrivo di *Landscapes*, mostra personale di Domenico A. Mancini. Dal 3 maggio al 23 giugno 2019, su una parete bianca della sede di Via Vanella Ga-

<sup>1</sup>Fabrizi 2020: 86.

etani, in un neon rosso acceso, in stampatello, campeggiava a circa un paio di metri altezza (Fig. 1). Dal comunicato stampa, il visitatore avrebbe saputo che «riporta una frase letta dall'artista su un muro del centro storico di Milano» e che si propone «come *statement* della mostra e non come semplice slogan»<sup>2</sup>.



Figura 1

Mentre cercava di capirne il significato nel percorso espositivo ormai terminato, avrà magari cercato l'originale di quell'asserzione aggressiva e perentoria su Google, con Google Images e Google Street View, e sarà capitato su articoli e interviste<sup>3</sup>, *flick* e fotografie di un graffito postate e taggate su Facebook, Twitter o siti e blog<sup>4</sup>. E, come me, si sarà così trovato a dover metter ordine per interpretare tanti dati para- o extra-operali<sup>5</sup>. Io ho utilizzato strumentalmente concetti come rilocazione, rimediazione e artificazione, da una parte, e scrittura urbana e paesaggio, scrittura estesa e digitale partecipata, dall'altra, non immediatamente pertinenti alle conoscenze storico-critiche dell'arte contemporanea e discussi dalla

<sup>2</sup> <https://www.liarumma.it/mostre/landscapes-2019-lia-rumma-naples>.

<sup>3</sup> Giacchino 2019; Guida 2019a; Martino 2019; Tolve 2019.

<sup>4</sup> Riporto date e titoli: <https://lascitilettarivergognemaschili.tumblr.com/> (senza titolo, "quattro anni fa"); <https://twitter.com/sirfr/status/750913061280747520> (7 luglio 2016, "*la periferia vi guarda con odio*" #milano #missori 5.40 am); <http://www.starwalls.it/scritto-sul-muro/ricchi-merde/> (RICCHI MERDE, 27 settembre 2017); <http://www.pointoutto.com/2018/03/28/calling-on-technology/> (*La periferia vi guarda con odio. Calling on technology*, 28 marzo 2018).

<sup>5</sup> Gouthier 1996.

filosofia dell'arte pubblica, dei graffiti e della *Street Art*, dall'estetica e la sociologia della vita ordinaria, e pure dagli studi sui nuovi dispositivi, le interfacce e le piattaforme tecnologiche, sulle nuove pratiche di produzione e consumo digitale e mediale. Grazie a essi, sono finalmente ritornato alle immagini visualizzate sul mio cellulare e ho scoperto delle retoriche figurali e delle narrazioni possibili non prevedibili con le sole interpretazioni filosofiche dei graffiti.

Sul mio cellulare, ho in effetti visto con i miei occhi che l'artista ha rilocato e risignificato un elemento preesistente, a sua volta oggetto di rimediazione non artistica e rimesso in circolazione in rete in quanto immagine<sup>6</sup>. Ho constatato che l'artigiano che ha realizzato il neon ha replicato il *ductus* del graffito, realizzato di fretta e forse di nascosto, e, confrontandolo con immagini accessibili on line, ho notato analogie e differenze<sup>7</sup>. Se il graffito si adatta alle dimensioni e alle proprietà materiali del supporto di fortuna – il lato quadrato di una delle colonne portanti di Palazzo Missori, esempio tipico di architettura fascista realizzato da Marcello Piacentini nel centro di Milano tra il 1933 e il 1938 – e dispone la frase in tre righe nere, il neon rosso, composto di due segmenti, allinea le parole su una sola riga continua di due metri e cinquanta centimetri, centrata nella parete rettangolare della Galleria (Fig. 2).



Figura 2

<sup>6</sup> Dąbrowski, 2011: 201-204.

<sup>7</sup> Mancini lo ha fatto rifare perché non soddisfatto della fedeltà all'originale.

Il cambiamento più importante non è però aspettuale ma semantico. Riportata alla sua funzione referenziale originaria, la frase si rivolgeva agli abitanti dei quartieri centrali e borghesi di Milano. Per Mancini, l'enunciato non riguarda tanto i visitatori della mostra, quanto i dipinti ad olio rilocati per l'occasione di fronte all'artefatto di neon: prese in prestito dal Museo Civico Filangieri di Napoli e riconducibili alla Scuola di Posillipo di Pitloo, esemplificano, da una parte, iconografie e iconologie del vedutismo paesaggistico, e, dall'altra, la violenza virtualmente iconoclasta del paesaggio urbano contemporaneo, che le rende quasi irriconoscibili, come ridipinte dalla luce rossa diffusa dal graffito di neon.

Le logiche della rilocazione e della rimediazione sono quindi centrali nel lavoro di Mancini. Il paesaggio urbano non è visibile in quanto tale ma visualizzabile attraverso azioni richieste dall'opera d'arte al visitatore, munito di competenze e strumentazioni non scontate in una mostra di pittura dal titolo *Landscapes*. Il visitatore non trova esposte immagini di paesaggi suburbani, opposte al vedutismo pittorico tradizionale, ma dipinti a olio di grandi dimensioni, sulla cui luminosa superficie bianca sono state trascritte in nero, con la precisione meccanica e senza autorialità dell'Helvetica light, lunghi indirizzi di Google Street View, che fungono parzialmente anche da titoli (Fig. 3). Scorci dei quartieri periferici di Napoli, Catania, Palermo, Roma e Milano, sono il doppio osceno sia del paesaggio urbano, sia del luogo istituzionale dell'arte, visibile solo negoziando con le tante mediazioni – culturali, sociali, economiche, tecnologiche – che ne determinano l'esperienza estetica<sup>8</sup>.



Figura 3

<sup>8</sup> Cfr. Fimiani 2020.

Nel passaggio dalla strada alla galleria entrano in gioco molti elementi, materiali e immateriali, da passare, pur se rapidamente, al setaccio della critica d'arte e della museologia, e, soprattutto, della filosofia dell'arte. Le storie delle produzioni materiali, delle competenze tecniche e delle condizioni esistenziali del graffito e del neon, così come delle loro iconografie e delle loro condizioni di percepibilità – la verticalità e la frontalità dell'elemento architettonico nello spazio pubblico urbano e quelle della parete interna del *White cube* istituzionale<sup>9</sup> –, sono diversissime. Il *lettering* nero del graffito a bomboletta<sup>10</sup> è senza stile alcuno, né vernacolare né autoriale, non riconducibile a una identità visiva. Sottile e intensamente rosso, il neon evoca le emotive scritte luminose di Tracey Emin piuttosto che gli slogan algidi, per lo più tipografici e disincarnati, di Kosuth o Bruce Nauman, o le stranianti e strazianti citazioni e frasi idiomatiche di Jenny Holzer. Il passaggio dall'artificazione in negativo del graffito alla trasfigurazione istituzionale in positivo dell'opera d'arte, riattiva congetture interpretative e analogie visive sia con il modello preesistente non artistico, sia con precedenti artistici. La sola rilocazione all'interno del frame espositivo e concettuale del mondo dell'arte permette di leggere un'insegna luminosa non come un esempio di artificazione del mondo ordinario, ma come opera d'arte, finalizzata anche a una critica del linguaggio visivo della comunicazione e dell'*advertising*<sup>11</sup>.

Nel caso di Mancini tale rilocazione problematizza la forma culturale in cui s'inscrive<sup>12</sup>: la fruizione museale dell'iconografia paesaggistica è riletta alla luce delle esperienze quotidiane dei *mobile devices*<sup>13</sup>, in cui le visualizzazioni tramite Google Street View di luoghi ordinari, urbani e suburbani, artificati o degradati, hanno sostituito le visioni idealizzanti e stereotipate delle vedute artistiche<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Bochner 2009; Brighenti 2010; Austin 2010.

<sup>10</sup> Simile a un *tag* in un tram milanese: <https://www.facebook.com/visiogeist/photos/441d8cd9/921115687966785/> (senza titolo, 2 novembre 2015).

<sup>11</sup> Baldini 2016a.

<sup>12</sup> Casetti 2015: 37-44.

<sup>13</sup> Gilge 2016.

<sup>14</sup> In un'intervista (Guida 2019a), Mancini ha dichiarato: «Google Street View ha la stessa funzione che avevano i dipinti di paesaggio del XIX secolo. Il museo in quel periodo storico era il luogo nel quale gli spettatori avevano la possibilità di viaggiare da fermi e vedere luoghi non sempre facilmente raggiungibili. Nel secolo che stiamo prendendo in considerazione c'era una grande differenza, per esempio, tra la pittura di "paesaggio" e la "veduta". E su questa differenza si giocava la responsabilità assunta da colui o colei che realizzava il dipinto. La veduta era una visione di ciò che il pittore aveva innanzi; il paesaggio era una sua interpretazione. Nel paesaggio contemporaneo, fruibile tramite Google Street View, non c'è più l'occhio e la mente di un autore, si tratta di pura rilevazione, è in buona sostanza una macchina che si sposta sul territorio e rileva una serie di immagini del territorio stesso. [...] È la tecnologia che detta le modalità della costruzione delle immagini: come devono essere prodotte, con quali caratteristiche, assecondando i gusti dei fruitori».



## 2. Artificazioni

Aldilà della pertinenza alla critica d'arte, la particolare operazione dell'artista napoletano sollecita la letteratura filosofica su graffiti e *Street Art* a misurarsi anche con le nuove questioni legate alla loro rimediazione tramite dispositivi mobili e interfacce come Google Street View.

Come Danto e altri<sup>15</sup> hanno sottolineato, *sticks, tags*, graffiti o poster, a prescindere da stili, supporti e tecniche, esistono come tali *nello*<sup>16</sup> e *con* lo spazio pubblico, sono cioè realizzati e creati, percepiti e interpretati *grazie a* o *a partire da* come esso è<sup>17</sup>. Un pezzo del paesaggio urbano è utilizzato come risorsa espressiva e scena, come medium deviato dalla sua funzione originaria ma non indifferente alla *dynamis* percettiva e semantica dell'immagine o del testo, siano essi prodotti da un'arte il cui uso della strada è essenziale al suo significato socio-culturale<sup>18</sup>, o da un intervento senza intenzioni artistiche ed esplicita attenzione al luogo. Il sito partecipa alla creazione di un nuovo segno urbano che prende forma e senso dal caso e dal già dato, da supporti magari già segnati da pratiche di riappropriazione, artificiazione o estetizzazione. Per esempio, a un paio di metri dalla colonna di Palazzo Missori segnata dal graffito, le pareti di metallo di un chiosco pieno zeppo di libri d'occasione, sono colorate da molti *tags*.

Sia l'aspetto percepibile, sia il significato interpretabile del graffito rifatto da Mancini sono indissociabili dall'uso conflittuale e antagonista del luogo pubblico in cui è stato originariamente scritto e in cui è stato incorporato, grazie a un'azione performativa molto probabilmente pericolosa, rischiosa o audace<sup>19</sup>, e in una relazione puntuale e singolare con il luogo e il tempo, con il corpo e i materiali coinvolti. Senza finalità artistiche, tale relazione intenzionale e indessicale<sup>20</sup> non impatta platealmente sulla relazione sensibile e pragmatica con lo spazio circostante, non regala al passante un «bonus ambientale» e una sorpresa aspettuale<sup>21</sup> e non gli permette, come vorrebbero le teorie dell'artificiazione superficiale e dell'*everyday aesthetics* più inclusive<sup>22</sup>, di sottoporre a una

<sup>15</sup> Danto 1985; Riggle 2010, 2016.

<sup>16</sup> Kenaan 2016: 152-157, richiama l'*In-der-Welt-Sein* heideggeriano.

<sup>17</sup> Kenaan 2011a.

<sup>18</sup> Riggle 2010: 255; 2014: 193.

<sup>19</sup> Chackal 2016: 364-365.

<sup>20</sup> Halsey, Young 2006: 276-279; Schacter 2016: 147 ss.

<sup>21</sup> Bacharach 2016: 481-482.

<sup>22</sup> Ad es. Leddy 2012a, 2015, e Andrzejewski 2017: 178 ss.

«terapia estetica»<sup>23</sup> la sua esperienza ordinaria. *In situ*, la frase LA PERIFERIA VI GUARDA CON ODIIO non fa vedere letteralmente l'ambiente urbano circostante in maniera diversa e inedita<sup>24</sup>, ma metaforicamente pensare alle relazioni tra periferia e centro. Nel progetto espositivo *site specific* dell'artista napoletano, fa invece confrontare le rappresentazioni artistiche e culturali della città e del territorio suburbano, fa mettere in relazione le loro iconografie e iconologie, le loro immagini materiali – tradizionali e tecniche e operative: vedute pittoriche e Google Street View<sup>25</sup> – e i loro immaginari sociali. Come opera d'arte e non più come segno urbano illegale, fa infine paragonare l'arte ai graffiti e alla *Street Art* e a Google Street View, fa interrogare le differenze tra l'agentività del lasciar-traccia e del fare-arte<sup>26</sup> e ciò che l'arte fa in relazione ai dispositivi istituzionali, discorsivi e tecnologici della sua esperienza.

### 3. Scritture

Con formula sincretica e sintetica, si può intendere “graffito” come una «streetgraphy»<sup>27</sup> realizzata senza previa autorizzazione con varie tecniche e mezzi, visibile per un certo tempo su diversi supporti e materiali di proprietà pubblica o privata che, deturpati o artificati, sono così sminuiti nel loro apprezzamento e uso originari e, allo stesso tempo, sono più o meno integrati in nuove forme di familiarità o riqualificazione visiva.

Mi sembra allora indicativo che Danto introduca la «bellezza interna» del Vietnam Veterans Memorial di Maya Lin e la «bellezza che emoziona» evocando non tanto le opere d'arte nei musei, quanto i graffiti sui vagoni della metropolitana di New York<sup>28</sup>. Le precomprensioni retoricamente e storicamente necessarie alla «percezione quasi istantanea» del significato dell'opera d'arte pubblica<sup>29</sup> sono accostate alle abitudini visive e ai consumi massmediologici del «general public»: Danto evoca *Style Wars*, il documentario di Tony Silver e Henry Chalfant del 1983, presentato al Sundance Film Festival l'anno successivo, in cui viene pubblicato *Subway Art* di Chalfant e Martha Cooper<sup>30</sup>. Film e libro mostrano già un avanzato processo di

<sup>23</sup> Irvine 2012: 236.

<sup>24</sup> Bacharach 2016: 493.

<sup>25</sup> Hoelzl, Marie 2014.

<sup>26</sup> Schacter 2008.

<sup>27</sup> Kanaan 2016: 150-152.

<sup>28</sup> Danto 2003 (tr. it. 117 ss, qui tr. modificata), 2007: 23-24; cfr. Riggle 2010: 246; 2016.

<sup>29</sup> Cfr. Fimiani 2010: 259 ss; 2016: 18 ss.

<sup>30</sup> Danto 1985.

artificazione, intesa ora come commercializzazione, valorizzazione e legittimazione di pratiche di espressività sociale e di creatività artistica spontanea e diffusa. I dispositivi culturali di comunicazione, promozione e consumo e le loro gerarchie valoriali<sup>31</sup> condurranno alle successive istituzionalizzazione, patrimonializzazione e museificazione del fenomeno dei graffiti e della *Street Art*, originariamente esemplari di un «arte post-museo»<sup>32</sup>, antitetica e inassimilabile al mondo dell'arte.

Il sito urbano preesistente al graffito, con la sua caduca e mutevole natura storica, non solo materiale ma culturale e tecnologica, è condizione necessaria ma non sufficiente per la sua stessa esistenza, visibilità e leggibilità. Bisogna farsi carico della situazione produttiva e ricettiva del graffito, in primo luogo delle qualità aspettuali, stilistiche e formali distintive rispetto altri elementi visivi e verbali dell'ambiente circostante e altri interventi di degradazione o di artificazione e di design urbano<sup>33</sup>. Innanzitutto a partire da qui va considerata la capacità perlocutoria del “pezzo” di *streetgraphy* di modificare le interazioni tra individui e spazio pubblico, in positivo o in negativo, implementandole e facilitandole o contestandole e ostacolandole. Così farebbe il muro di Cor-ten di *Tilted arc* di Serra, per Danto esemplare di un'arte *site specific* e non *community specific*, finalmente non-pubblica ed istigatrice di atti inabituali o perfino illeciti come i graffiti<sup>34</sup>, magari a loro volta veicoli di artificazione.

Nel caso del graffito milanese, la scelta dell'edificio è forse dovuta più alla sua simbolicità istituzionale – è la sede dell'Inps – che alla sua esemplarità stilistica, entrambe però poco pertinenti con il messaggio e l'*aboutness* del graffito. Apertamente prodotto e percepito come illecito, illegale e vandalico<sup>35</sup>, tale segno urbano è il legittimo reclamo di una riappropriazione dello spazio pubblico come luogo di libera espressione sociale e culturale – espressione però esplicitamente extra-artistica ed extra-estetica nelle intenzioni e, in principio, negli effetti. Salvo quelli attivati, anche al di là delle sue intenzioni, dall'appropriazione artistica e dalla rimediazione realizzata da Mancini.

<sup>31</sup> Liebaut 2012; Lenain 2019.

<sup>32</sup> Riggle 2010: 254; cfr. Duncan 2016; Baldini 2018.

<sup>33</sup> Levin 2014: 98-102; Irvine 2012: 237, 242.

<sup>34</sup> Danto 1985a: 149 (con rimando a Austin); cfr. Miwon 2002: 56-99; Senie 2002: 30 ss, 44 ss; Saito 2007: 162 ss, 212 ss.

<sup>35</sup> Cfr. Young 2005: 50 ss., 2013: 4 ss; Chackal 2016: 366 ss; Bacharach 2016: 492; Baldini 2018: 12-20, 35-56.

#### 4. Narrazioni

Siamo noi, infatti, a congetturare connessioni e significati, a leggere in un graffito una «contro-narrazione»<sup>36</sup> della «frase urbana»<sup>37</sup> in cui la società costruisce ed pronuncia il suo *storytelling* architettonico: noi, passanti in carne ed ossa o virtuali – tramite le immagini accessibili con i dispositivi mobili – di quell’angolo tra Via Mazzini e Piazza Missori, non meno «just remarkable» di quello di una tipica città americana descritta da Danto<sup>38</sup>, con le vetrate di supermercati e macchine, insegne pubblicitarie e luci al neon. Anzi, contrariamente alla evocazione che Danto fa di tale luogo comune urbano stereotipato e standardizzato e in quanto tale non degno né di apprezzamento estetico né di interesse aspettuale, la nostra attenzione può essere catturata da un dettaglio casualmente presente in alcune immagini di Google Street View, anche senza mai esserci davvero stati.

All’incrocio tra ricezione, trasmissione e creazione, un’immagine digitale e navigabile può infatti consegnarmi il *punctum* del suo scatto e l’indice storico del valore di verità della sua produzione materiale, insieme connesso e condivisibile, modificabile dalla piattaforma e dalla «scrittura estesa» dell’utente<sup>39</sup>. Questa immagine non è solo deissi referenziale di un narrato, che mi permette di sapere quando è stato registrato quanto sto guardando, ma è anche potenziale di un narrabile fortuito e indeterminato, prodotto a posteriori da una sorta di collage cooperativo, tra privato e pubblico<sup>40</sup>. Google mette a disposizione una “macchina del tempo”<sup>41</sup> che consente di percorrere la *timeline* dell’immagine, di diegetizzarla muovendomi virtualmente avanti e indietro nel tempo e nello spazio<sup>42</sup>, lungo la sua storia (i suoi cambiamenti), la sua preistoria (quando non c’era ancora) e la sua post-storia (quando non c’è più). Posso vedere con un colpo d’occhio da lontano o osservare da vicino i valori tattili del graffito, già là nel maggio del 2012 e ricoperto da uno spesso strato di vernice nel febbraio 2019 – un *buffing* su due losanghe rettangolari e una laterale della colonna di Palazzo Missori<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> Baldini 2016a: 189.

<sup>37</sup> Bailly 2013 (tr. it. 131).

<sup>38</sup> Danto 1990: 150.

<sup>39</sup> Montani 2020: 7-13.

<sup>40</sup> Cfr. Ortoleva 2020: 289.

<sup>41</sup> <https://italia.googleblog.com/2014/04/in-viaggio-nel-tempo-con-street-view.html>.

<sup>42</sup> Pennycook 2009.

<sup>43</sup> <https://www.google.com/maps/place/Missori/@45.4612351,9.1885128,3a,75y,90t/data=!3m6!1e1!3m4!1s6juYXF682koBw0JqUyJhfA!2e0!7i16384!8i8192!4m1!3i1m7!3m6!1s0x4786c6abd72be023:0x80c0cf182c726460!2sPiazza+Giuseppe+Missori,+Milano+MI!3b1!8m2!3d45.4609447!4d9.1884177!3m4!1s0x4786c6a99b639d5f:0xd933e1117ffe0616!8m2!3d45.460574!4d9.1881842>.

Di questa immagine già data e fatta di materiali eterogenei, posso autenticare il valore di documento, registrato per caso e malgrado l'algoritmo di revisione e rielaborazione di Google Street View, finalizzato a eliminare *glitch*, a correggere imperfezioni e interruzioni nella visione panoramica e nella transizione nelle foto sferiche navigabili, a offuscare contenuti inappropriati, volti o gesti, targhe di veicoli e insegne commerciali o quanto può ledere proprietà intellettuale, diritto alla privacy, informazioni personali e dati sensibili<sup>44</sup>. Nell'*engagement* materiale e interattivo<sup>45</sup> con l'immagine digitale visualizzata sul display posso insomma cogliere dettagli aspettuali potenzialmente densi per la mia interpretazione.

In un'immagine del giugno 2018<sup>46</sup>, mi colpisce la singolare compresenza di superfici, volumi e corpi, che fanno senso tra i tanti elementi visivi, testuali e grafici, tra insegne, segni e segnali stradali che convivono sullo schermo del mio cellulare come in un collage o un fotomontaggio illusoriamente trasparente; d'altronde, una genealogia canonica del display risale alla ipermediata costruzione visiva modernista e alla vita materiale della metropoli<sup>47</sup>. Nell'immagine di Google Street View (Fig. 2) ritrovo gli uni accanto agli altri una passante con pantaloni e canottiera nera, la mano destra appoggiata al semaforo rosso, la sinistra a reggere il cellulare cui è collegata con gli auricolari, il volto sfocato per motivi di privacy, e il graffito sulla colonna di Palazzo Missori, la vetrata con le tende bianche e l'insegna azzurra dell'INPS, e, infine, gambe e piedi nudi di un corpo disteso sul pavimento di cemento del porticato in ombra, busto e testa infilate in una scatola di cartone, un quadrato di luce giallognola adiacente al chiosco di libri di occasione, chiuso e ricoperto di *tag* arzigogolati e astratti. Distolto dall'opera d'arte di Mancini, osservando questa immagine tecnica e allografica<sup>48</sup>, il mio sguardo riflessivo è attirato da una ironia né intenzionale né autoriale<sup>49</sup>, da una coincidenza esistenziale e una continuità percettiva, da una corrispondenza tra verticalità e orizzontalità. Finalmente, la mia interpretazione è attivata dalla potenza figurale in gioco tra tre diverse negazioni del visibile: gli accanto agli altri, stanno infatti corpi, segni e oggetti, convivono la figura della passante (dal viso *blurred* e dall'identità protetta e irriconoscibile), la frase del

<sup>44</sup> <https://www.google.com/intl/it/streetview/policy/#blurring-policy>; <https://policies.google.com/privacy?hl=it>.

<sup>45</sup> Montani 2020: 16 ss.

<sup>46</sup> [https://www.google.com/maps/place/Piazza+Giuseppe+Missori,+Milano+MI/@45.4613953,9.1884988,3a,75y,38h,103.9t/data=!3m8!1e1!3m6!1sFYRn\\_s7AuhtZF99-85S7bQ!2e0!3e1!5s20180601T000000!7i16384!8i8192!4m1!3!1m7!3m6!1s0x4786c6abd72be023:0x80c0cf182c726460!2sPiazza+Giuseppe+Missori,+Milano+MI!3b1!8m2!3d45.4609447!4d9.1884177!3m4!1s0x4786c6abd72be023:0x80c0cf182c726460!8m2!3d45.4609447!4d9.1884177](https://www.google.com/maps/place/Piazza+Giuseppe+Missori,+Milano+MI/@45.4613953,9.1884988,3a,75y,38h,103.9t/data=!3m8!1e1!3m6!1sFYRn_s7AuhtZF99-85S7bQ!2e0!3e1!5s20180601T000000!7i16384!8i8192!4m1!3!1m7!3m6!1s0x4786c6abd72be023:0x80c0cf182c726460!2sPiazza+Giuseppe+Missori,+Milano+MI!3b1!8m2!3d45.4609447!4d9.1884177!3m4!1s0x4786c6abd72be023:0x80c0cf182c726460!8m2!3d45.4609447!4d9.1884177)

<sup>47</sup> Teitelbaum 1992: 10 ss; cfr. Bolter, Grusin 1999 (tr. it. 65 ss, 184 ss) e Campkin, Ross 2012.

<sup>48</sup> D'Cruz, Magnus 2014.

<sup>49</sup> Cfr. Baldini 2016b.

graffito (che sfigura un pezzo della strada e, per metonimia, la città in quanto tale, e che sarà successivamente a sua volta *buffed*, sovrascritta e cancellata), e il corpo del senzاتetto (senza né parola né volto, insieme *infans* e *persona*, muto e anonimo dietro il riparo-sipario di fortuna costruito per abitare il luogo pubblico della città che non lo accetta, neppure nelle esperienze estetiche della vita ordinaria<sup>50</sup>).

Al posto dell'uomo acefalo e muto, il graffito, accessibile grazie al fortuito *stitching* spaziale e temporale costitutivo dell'immagine navigabile di Google Street View<sup>51</sup>, si fa dunque volto<sup>52</sup>. Si rivolge non solo ai passanti ma anche a me, occhi sul cellulare, interpella e riguarda tutti coloro che non lo guardano e lo tengono fuori scena, sotto gli occhi di tutti ma invisibile e illeggibile nel paesaggio e nel racconto urbano.

### 5. Testi e paesaggi

LA PERIFERIA VI GUARDA CON ODI: il modo dichiarativo, in un presente assoluto a mo' di un aoristo, afferma un'azione e un'emozione che, per ellissi e grazie alla figura retorica della personificazione, vengono attribuite a un'entità astratta e ideale – la periferia. Entità di per sé senza caratterizzazioni spaziali e temporali e istanze referenziali, che emergono invece dal contesto materiale e ambientale in cui si legge la frase.

Queste parole, è stato suggerito<sup>53</sup>, ne ricordano altre, celebri ed epocali: quelle di “Il Piano del Capitale” in *Operai e Capitale* di Mario Tronti, del 1966. In queste pagine tra le più significative e influenti dell'operaismo non solo italiano, si legge: «Niente verrà fatto senza *odio di classe*: né elaborazione della teoria, né organizzazione pratica. [...] Solo l'unilateralità, nella scienza e nella lotta, apre la via nello stesso tempo alla comprensione del tutto e alla sua distruzione.»<sup>54</sup>

Nel trovare o ritrovare queste parole, facilmente accessibili in rete, il visitatore della mostra di Mancini ha la possibilità di abbozzare una narrazione storica su misura e di riportare la frase inizialmente letta e vista nella galleria d'arte in una storia non solo artistica. Questa narrazione può consentirgli di misurare le differenze con le condizioni materiali e immateriali della cultura e della società in cui, invece, il graffito milanese è stato prodotto e, successivamente, rilocato

<sup>50</sup> Untea 2018.

<sup>51</sup> Verhoeff 2012: 153-157.

<sup>52</sup> Kenaan 2011b: 145-149, 154-157.

<sup>53</sup> Martino 2019.

<sup>54</sup> Tronti 2016: 82; cfr. Gnoli 1993. L'articolo, in origine editoriale del terzo numero dei “Quaderni rossi” di Renato Panzieri, del 1963, fece da arripista per la fondazione di “Classe Operaia”, con Asor Rosa, Alquati, Cacciari, Negri, Sofri e altri.

e trasfigurato artisticamente. Nelle vesti di storico e detective amatoriale multitasking, grazie al web il visitatore-utente amplia così l'orizzonte di senso e guadagna una maggiore intelligibilità dell'opera d'arte che ha sotto gli occhi.

«Tutto quello che lo riguarda fa parte di un testo»<sup>55</sup>, afferma Danto del Vietnam Veterans Memorial di Maya Lin, senza esplicite referenze storico-artistiche e messaggi politici. Il visitatore della mostra di Mancini, grazie alle risorse disponibili in rete, può interpretare la chiara lettera dell'artefatto di neon come parte di un testo dal *frame* negoziabile<sup>56</sup>, in una duplice luce, retrospettiva e contemporanea. Da una parte, ritrova nelle parole Tronti quelle non meno famose della «mirabile [e] da imparare a memoria» dodicesima *Tesi sulla filosofia della storia* del «nostro» Benjamin<sup>57</sup>, in cui si evoca la «forza dell'odio in Marx» e si insiste su *der Hass*, sull'odio della «classe vendicatrice», *die rächende Klasse*, che è l'autentico «soggetto della conoscenza storica», *Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende unterdrückte Klasse selbst*<sup>58</sup>. Di qui, il visitatore di *Landscapes* non solo può accettare la parziale somiglianza aspettuale tra il graffito urbano e l'artefatto artistico, ma anche supporre una più antica continuità semantica e una unica narrazione storica che li tiene insieme. Può cioè rivolgersi a un passato più prossimo, finalmente al presente, e tracciare una sola linea rossa che va dalla appropriazione comune e fusionale della strada nel Sessantotto – «la rue est à nous» e la «beauté est dans la rue», secondo graffiti e manifesti famosi del Maggio francese – alla creatività nata in strada, in particolare nelle comunità delle sottoculture emarginate negli anni Ottanta, poi oggetto di riappropriazione da parte del mondo dell'arte<sup>59</sup>, fino al graffito contemporaneo che dà voce all'odio tra gli abitanti della città e quelli della periferia.

Tuttavia, il visitatore non può non rileggere il graffito nella strada e il neon rosso nella galleria d'arte alla luce del cambiamento grammaticale del soggetto dell'enunciato rispetto al testo di Tronti e agli slogan del Sessantotto. Alla classe convocata da *Operai e Capitale* o alla comunità anonima e impossibile affermata dai collettivi studenteschi si è sostituita la periferia; alla prospettiva storica della lotta operaia o della rivoluzione culturale è subentrato il multi-prospettivismo globalizzato della geo-politica. Al punto di vista collettivo, unilaterale e storicamente situato, dell'una e dell'altra è subentrato lo sguardo disincarnato, moltiplicato e onnipresente, di un nuovo Argo tecnologico e ipermediale, che tutto controlla, sorveglia e registra, in una geolocalizzazione che, continua e connettiva con altre

<sup>55</sup> Danto 1985b: 154.

<sup>56</sup> Thwaites 2017: 72 ss.

<sup>57</sup> Tronti 2015: 38.

<sup>58</sup> Benjamin 1940a: 506, 489, e 1940b: 117, 77.

<sup>59</sup> Ricordo un numero celebrativo della rivista "L'Œil", dal titolo *68... année artistique?* (602, maggio 2008: 24-35) e la coeva mostra parigina alla Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Né dans la rue*.

procedure di individuazione e profilazione, è ormai indiscernibile dallo spazio vissuto e agito delle pratiche ordinarie, incluse le «enunciazioni pedonali» e le «retoriche podistiche» spontanee e antagoniste, «delinquenti», che scriverebbero una storia alternativa della città, dal situazionismo all'*hip-hop culture*, fino ai nostri giorni<sup>60</sup>.

Nell'atopia ordinaria e banale della periferia globalizzata contemporanea, ovunque e in nessun luogo, esemplificata nel graffito milanese e trasfigurata nell'opera d'arte di Mancini, si è insomma consumata la fine dell'utopia politica del marxismo degli anni Sessanta e la scomparsa del suo soggetto, la classe operaia<sup>61</sup>.

Danto ha detto che la «bellezza interna» dell'arte pubblica di Maya Lin è «quasi immediatamente sentita» benché senza riferimenti monumentali e «statement politico»<sup>62</sup>: è un «paesaggio morale»<sup>63</sup>. Anche i paesaggi digitali<sup>64</sup>, illusoriamente immediati, referenziali e trasparenti, visualizzabili grazie alla ipermediazione tecnologica a partire dai paesaggi di segni non iconici di *Landscapes* e dal graffito di neon, possono esserlo. Dipende da noi: se decidiamo di perderci un po' di tempo e se ci prendiamo il tempo necessario per trasformare la delusione della nostra aspettativa estetica e la banalità della nostra prestazione mediale in potenziale interpretativo e critico.

### Bibliografia

ANDRZEJEWSKI, A.

– 2017, *Authenticity Manifested: Street Art and Artification*, “Rivista di estetica”, 64: 167-184.

AUSTIN, J.

– 2010, *More to see than a canvas in a white cube: For an art in the streets*, “City”, XIV, 1: 33-47.

BAILLY, J.-CH.

– 2013, *La phrase urbaine*, Paris, Éditions du Seuil, tr. it. di C. Tartarini, *La frase urbana*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

<sup>60</sup> De Certeau 1980 (tr. it. 157-158, 190-192).

<sup>61</sup> Invitato alla sezione *Opere all'ennesima di Sensibile Comune – Le opere vive*, nell'ambito di *C17 – The Rome Conference on Communisme*, Mancini presenta un paesaggio alfanumerico dal titolo *Prato fiorito*, preso in prestito all'olio su tela di Pellizza da Volpedo della collezione permanente della Gnam, il cui indirizzo Google punta però alla Piazza Malaspina, scena del famosissimo *Quarto stato* del 1901 (Museo del Novecento di Milano), ormai deserta.

<sup>62</sup> Danto 2003 (tr. it. 118-119).

<sup>63</sup> Danto 1985b: 154.

<sup>64</sup> *Digital Landscapes of a War* è il titolo delle opere di Azahara Cerezo presentate nella esposizione collettiva curata da Juan Fontcuberta, *Un món paral·lel*: con Google Street View si visualizzano alcuni graffiti realizzati durante il franchismo, <http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Un-mon-paral·lel-00003>.



BALDINI, A.

- 2016a, *Street Art: A reply to Riggie*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 74, 2: 187-191.
- 2016b, *Quand le silence du béton brut se transforme en un carnaval de couleur. Street art comme une stratégie de résistance sociale contre le régime d'entreprise de la visibilité*, “Cahiers de Narratologie. Analyse et Théorie Narratives”, XXX, <http://narratologie.revues.org/7469>; Doi: 10.4000/narratologie.7469
- 2017, *Beauty and the Bebest: Distinguishing legal judgment and aesthetic judgment in the context of 21<sup>st</sup> century Street Art and Graffiti*, “Rivista di estetica”, 65: 91-106.
- 2018, *A Philosophy Guide to Street Art and the Law*, Leiden-Boston, Brill.

BENJAMIN, W.

- 1940a, *Sul concetto di storia*, e Appendice a *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. di E. Ganni, con la collaborazione di H. Riediger, Torino, Einaudi, 2006: 483-517.
- 1940b, *Über den Begriff der Geschichte*, a cura di G. Raullet, in *Walter Benjamin. Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, vol. 19, Berlin, Suhrkamp, 2010.

BIRNBAUM, P.

- 2017, *Street Art, critique, commodification, canonization*, in R.E. Iskin (a cura di), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon*, London - New York, Routledge: 154-170.

BOCHNER, M.

- 2009, *Why would anyone want to draw on the wall?*, “October”, 130: 135-140.

BOLTER, J.D., GRUSIN, R.

- 1999, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The Mit Press, tr. it. di A. Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.

BRIGHENTI, A.M.

- 2010, *At the wall: Graffiti writers, urban territoriality, and the public domain*, “Space and Culture”, 13, 3: 315-332.

CAMPKIN, B., ROSS, R.

- 2012, *Negotiating the city through Google Street View*, in A. Higgott, T. Wray (a cura di), *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Burlington, Ashgate: 147-157.

CASETTI, F.

- 2015, *La galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.

CHACKAL, T.

- 2016, *Of materiality and meaning: The illegality condition in Street Art*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 74, 4: 359-370.

DĄBROWSKI, J.

- 2011, *“The medium is the message”. Graffiti writing as McLuhan's medium*, in M. Duchowski, E.A. Sekuła (a cura di), *Street Art. Between Freedom and Anarchy*, Warsaw, Academy of Fine Arts in Warsaw: 201-223.

DANTO, A.C.

- 1985, *Post-Graffiti Art: Crash and daze*, “The Nation”, January 12: 24-27, poi in Danto 1987: 28-32.
- 1985a, *Tilted arc and public art*, “The Nation”, June 22: 91-93, poi in Danto 1987: 147-151.

- 1985b, *The Vietnam Veterans Memorial*, “The Nation”, August 31: 152-154, poi in Danto 1987: 153-157.
  - 1987, *The State of Art*, New York, Prentice-Hall Press.
  - 1990, *Métamorphoses de la bouteille de Coca*, in *Art et Pub: Art & publicité 1890-1990*, exh. cat., Paris, Centre Georges Pompidou: 426-445, poi in Danto 1992: 141-155.
  - 1992, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, Farrar Straus & Giroux; tr. it. *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, a cura di M. Rotili, Milano, Christian Marinotti, 2010.
  - 2003, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Carus Publishing Company, tr. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, intr. di M. Senaldi, Milano, Postmedia, 2008.
  - 2007, *Significati incorporati come idee estetiche*, in T. Andina, A. Lancieri (a cura di), *Artworld & artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, “Rivista di Estetica”, XLVII, 35, 2: 15-30.
- DE CERTEAU, M.
- 1980, *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, Union générale d'éditions, tr. it. di M. Boccianini, *L'invenzione del quotidiano*, pref. di A. Abruzzese, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- DUNCAN, E.
- 2016, *From the street to the gallery: A critical analysis of the inseparable nature of graffiti and context*, in T.R. Lovata, E. Olton (a cura di), *Understanding Graffiti Multidisciplinary Studies from Prehistory to the Present*, London - New York, Routledge: 129-138.
- D'CRUZ, J., MAGNUS, P.D.
- 2014, *Are digital images allographic?*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 72, 4: 417-427.
- FABBRI, P.
- 2020, *Vedere ad arte. Iconico e icastico*, a cura di T. Migliore, Milano, Mimesis.
- FIMIANI, F.
- 2010, *Dal mondo dell'arte al regno delle ombre (e ritorno). Arthur Danto, Maya Lin e la bellezza interna*, “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, II, 2: 251-280.
  - 2016, *Anti-mémoires. Noms, reflets et écritures*, “Images Re-vues”, Hors-série 5: 1-32, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/3466>
  - 2020, *Entre les lignes et les liens. Lisibilité et visibilité de la périphérie contemporaine*, in C. Beaufort, P. Boissonet (a cura di), *Transparence / Transparaître*, Rennes, Pur (in corso di pubblicazione).
- GAUTHIER, M.
- 1996, *Dérives périphériques*, “Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 56-57: 129-147.
- GIANQUITTO, D.
- 2019, *Di luce e di pixel. Domenico Antonio Mancini a Napoli*, “Artribune”, 22 maggio, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/05/mostrando-domenico-antonio-mancini-galleria-lia-rumma-napoli/>.
- GILGE, C.
- 2016, *Google Street View and the image as experience*, “GeoHumanities”, 2, 2: 469-484.
- GNOLI, A.
- 1993, *Piazza, bella piazza*, “la Repubblica”, 21 febbraio.

- GOMEZ, M.
- 1993, *The writing on our walls: Finding solutions through distinguishing Graffiti Art from graffiti vandalism*, “Journal of Law Reform”, 26: 633-707.
- GUIDA, M.
- 2019a, *Domenico Antonio Mancini: Arte e politica, social-controllo e periferie. Intervista all'artista*, “Artapartofculture”, 14 giugno, <https://www.artapartofculture.net/2019/06/14/domenico-antonio-mancini-da-lia-rumma-arte-e-politica-con-intervista-allartista/>.
  - 2019b, *Mancini, il paesaggio al tempo di Google Maps*, “Il Corriere del Mezzogiorno”, 4 maggio.
- HALSEY, M., YOUNG, A.
- 2006, *Our desires are ungovernable. Writing graffiti in urban space*, “Theoretical Criminology”, 10, 3: 275-306.
- HEINICH, N., SHAPIRO, R. (a cura di),
- 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Édition de l'Ehess.
- HOELZL, I., MARIE, R.
- 2014, *Google Street View: Navigating the operative image*, “Visual Studies”, 29, 3: 261-271
- IRVINE, M.
- 2012, *The work on the street: Street Art and visual culture*, in I. Heywood, B. Sandywell, M. Gardiner, G. Nadarajan, C.M. Soussloff (a cura di), *The Handbook of Visual Culture*, London, Berg: 235-278.
- KENAAN, H.
- 2011a, *Street optics*, “The Journal of Art Theory and Practice”, 10, 1: 36-46.
  - 2011b, *Facing images*, in A. Benjamin, M. Howard, Ch. Townsend (a cura di), *Face*, “Angelaki”, 16, 1: 143-159.
  - 2016, *Streetography: On visual resistance*, in J. Maskit (a cura di), *Urban Aesthetics*, “Journal of Aesthetics and Phenomenology”, 3, 2: 144-166.
- LANHAM, R.
- 1993, *The Electronic Word: Democracy, Technology and Arts*, Chicago, University of Chicago Press.
- LEDDY, T.
- 2012a, *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Peterborough, Broadview Press.
  - 2012b, *Aesthetization, artification, and aquariums*, “Contemporary Aesthetics”, 12, <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=643&searchstr=leddy>.
  - 2015, *Experience of Aawe: An expansive approach to everyday aesthetics*, “Contemporary Aesthetics”, 13, <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=727&searchstr=thomas+leddy>.
- LENAIN, T.
- 2019, *Prolégomènes à une philosophie de l'artification*, in D. Lories (a cura di), *Artification/désartification*, “Nouvelle revue d'esthétique”, 2, 24: 21-33.
- LIEBAUT, M.
- 2012, *L'artification du graffiti et ses dispositifs*, in Heinich, Shapiro 2012: 152-163.

- MARTINO, N.
- 2019, *Il paesaggio è una promessa di felicità. Una mostra di Domenico Antonio Mancini da Lia Rumma*, “Aura”, 10 giugno, <https://operavivamagazine.org/il-paesaggio-e-una-promessa-di-felicita/>.
- MIWON, K.
- 2002, *One Place after Another: Site-specific Art and locational Identity*, Cambridge (MA), The Mit Press.
- MONTANI, P.
- 2020, *Emozioni dell'intelligenza*, Milano, Meltemi.
- ORTOLEVA, P.
- 2020, *Miti a bassa intensità*, Torino, Einaudi.
- PENNYCOOK, A.
- 2009, *Linguistic landscapes and the transgressive semiotics of graffiti*, in E. Shohamy, D. Gorter (a cura di), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, Abingdon - New York, Routledge: 302-312.
- RIGGLE, N.A.
- 2010, *Street Art: The transfiguration of the commonplaces*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 68, 3: 243-257.
  - 2014, *Street Art and graffiti*, in M. Kelly (a cura di), *Oxford Encyclopedia of Aesthetics* (2<sup>a</sup> ed.), Oxford University Press: 239-243.
  - 2016, *Using the Street for art: A reply to Baldini*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 74, 2: 191-195.
- SAITO, Y.
- 2007, *Everyday Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.
- SCHACTER, R.
- 2008, *An ethnography of iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of Street Art in London*, “Journal of Material Culture”, 13, 1: 35-61.
  - 2016, *Graffiti and Street Art as ornament*, in J. Ross (a cura di), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, London, Routledge: 141-156.
- SENIE, H.F.
- 2002, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- TEITELBAUM, M.
- 1992, *Preface*, in M. Teitelbaum (a cura di), *Montage and Modern Life*, exh. cat., Cambridge (MA) - London - Boston, The Mit - The Institute of Contemporary Art: 1-20.
- THWAITES, D.
- 2017, *Danto, Derrida and the artworld frame*, “Derrida Today”, 10, 1: 67-88.
- TOLVE, A.
- 2019, *Domenico Antonio Mancini: All'ombra delle periferie silenziose*, “Alfabeta2”, 9 giugno, <https://www.alfabeta2.it/tag/domenico-antonio-mancini/>.
- TRONTI, M.
- 2016 [1966], *Operai e Capitale*, Roma, DeriveApprodi.
  - 2015, *Il nano e il manichino. La teologia come lingua della politica*, Roma, Castelvecchi.

UNTEA, I.

- 2018, *Homelessness in the urban landscape: Beyond negative aesthetics*, in F. MacBride (a cura di), *The aesthetics of everyday life*, “The Monist”, 101, 1: 17-30, <https://academic.oup.com/monist/article/101/1/17/4782703>.

VERHOEFF, N.

- 2012, *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

YOUNG, A.

- 2005, *Judging the Image: Art, Value, Law*, London, Routledge.
- 2013, *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, London, Routledge.

Corrispondenza, lavori proposti per la stampa,  
libri per recensioni e riviste in cambio indirizzare a:

## RIVISTA DI ESTETICA

Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione  
via sant'Ottavio 20 - 10124 Torino  
tel. +39.011.6703738  
fax +39.011.8124543  
redazionerivistiadiestetica@gmail.com  
<https://labont.it/publications/?c=/rivista-di-estetica/>

### Abbonamenti 2021

**76** Rethinking Philosophy, Semiotics, and the Arts with Umberto Eco  
*edited by Davide Dal Sasso, Maurizio Ferraris, Ugo Volli*

**77** Arte e fine dell'arte. Radici continentali nella filosofia dell'arte  
di Arthur Danto  
*a cura di Francesco Lesce, Luisa Sampugnaro, Lorenzo Vinciguerra*

**78** The Senses of Smell: Scents, Odors and Aromatic Spaces  
*edited by Nicola Perullo, Clare Batty, Elena Mancioffi*

	ITALIA	ESTERO
EDIZIONE CARTACEA	€ 100,00	€ 150,00
EDIZIONE DIGITALE	€ 50,00	€ 50,00
EDIZIONE CARTACEA + DIGITALE	€ 125,00	€ 175,00

Per informazioni [abbonamenti@rosenbergesellier.it](mailto:abbonamenti@rosenbergesellier.it)

I singoli fascicoli sono acquistabili dal sito [www.rosenbergesellier.it](http://www.rosenbergesellier.it)  
sia in versione cartacea sia in versione digitale.

Sul sito sono acquistabili anche i singoli articoli in versione digitale,  
al prezzo di € 7,00

Per richiedere annate e fascicoli arretrati non ancora disponibili sul sito:  
[clienti@rosenbergesellier.it](mailto:clienti@rosenbergesellier.it)

La «Rivista di estetica» è presente anche sulla piattaforma OpenEdition Journals  
all'indirizzo <https://journals.openedition.org/estetica/>

Per ogni ulteriore informazione rivolgersi a:

Rosenberg & Sellier / tel. +39.011.0674847 / [rde@rosenbergesellier.it](mailto:rde@rosenbergesellier.it)

© 2021 Rosenberg & Sellier

Pubblicazione resa disponibile nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0



Rosenberg & Sellier è un marchio registrato  
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

Registrazione presso il Tribunale di Torino, n. 2845 del 7.2.1979

Proprietario: Ugo Gianni Rosenberg

Direttore responsabile: Tiziana Andina

Editore: LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl, via Carlo Alberto 55 - 10123 Torino

www.rosenbergesellier.it

ISSN 0035-6212  
ISBN 9788878859531

COVER DESIGN / PPA.LIT

Rosenberg & Sellier

# Rivista di estetica

77

DIRETTORE

TIZIANA ANDINA

INDICE

FRANCESCO LESCE, LUISA SAMPUGNARD,  
LORENZO VINCIGUERRA, **Introduzione**

TIZIANA ANDINA, **L'errore di Danto**  
MARCO CAPOZZI, **L'arte di scrivere la storia.**  
**Il narrativismo proposizionale di Arthur C.**

**Danto**  
DARIO CECCHI, **La ripetizione e il sublime.**  
**Danto, Lyotard, Warhol e la fine (differita)**  
**dell'arte**

FILIPPO FIMIANI, **La Rue est à nous. Dal**  
**mondo dell'arte a Google Street view (e**  
**ritorno)**

FRANCESCA IANNELLI, **Tradimenti,**  
**appropriazioni, ripensamenti. Arthur C.**  
**Danto e l'eredità della filosofia tedesca da**  
**Nietzsche a Kant**

FRANCESCO LESCE, **L'influsso morale**  
**dell'arte. Danto, Platone e le strategie della**  
**Mimesis**

LUCA MARCHETTI, **La storia dell'arte dopo la**  
**fine della storia dell'arte**

BENJAMIN RIADO, **"Euripidian dilemma":**  
**Nietzsche's influence on Danto's**  
**philosophical understanding of**  
**performance art**

LUISA SAMPUGNARD, **Danto, l'arte e i regimi**  
**di storicità. Un percorso di lettura**

STEFANO VELOTTI, **Sensi di una fine. Danto e**  
**l'arte post-storica**

RECENSIONI

GREGORIO FRACCHIA, **Estetica. Uno**  
**sguardo-attraverso, di Emilio Garroni**

DARIO CECCHI, **Emozioni dell'intelligenza:**  
**un percorso nel sensorio digitale,**  
**di Pietro Montani**

In Europa, gli scritti più conosciuti di Arthur C. Danto (1924-2013) restano certamente quelli di filosofia dell'arte. Negli ultimi vent'anni, la ricezione europea di questi lavori ha generato una vivace discussione, soprattutto in ambito estetico. Tale successo va interpretato nel riflesso dei complessi rapporti intrattenuti da Danto con i classici del pensiero continentale. Il presente fascicolo di "Rivista di Estetica" tenta di far luce sul variegato panorama di questi rapporti. Gli articoli di cui è composto interrogano, da prospettive differenti, la maniera in cui Danto ha assunto e rielaborato alcuni temi-chiave della tradizione continentale: lo statuto della narrazione, la *mimesis*, la bellezza, il sublime, la storicità dell'arte, il nesso fra arte ed esperienza sensibile. Ne risulta un quadro plurale che conferma quanto questa "conversazione europea" sia stata cruciale per l'originale attività di Danto come filosofo e critico d'arte: continuativa ma esposta a ripensamenti, vasta nei riferimenti, ispiratrice e irregolare nelle forme, peculiare nel metodo, eterodossa negli esiti.