

CECILIA BUCCI

LA INSTITUTIONAL THEORY OF ART DI GEORGE DICKIE

Abstract. – During the Sixties, George Dickie elaborates his Institutional Theory of Art aiming to give a formal definition of work of art capable of explaining both the latest art expression and the traditional art a lot of theories dealt with in the past. After the rich debate provoked by the theory, Dickie proposes a new version, review and corrected considering the criticism it received. The new version aims to be more effective than the first and to free itself from the defects that were noticed. This essay analyzes the second version of the theory to see if it's still potential twenty years after.

I. Introduzione: perché un approccio istituzionale alla definizione dell'arte

Il presente contributo ha lo scopo di riproporre un resoconto della Teoria Istituzionale dell'Arte proposta dal filosofo americano George Dickie a cavallo tra gli anni Sessanta e Novanta del secolo scorso. Dopo una breve trattazione della prima versione della teoria e delle critiche più significative che essa ha ricevuto, si esaminerà in modo più esteso il contenuto della seconda versione e ci si interrogherà riguardo alla sua coerenza, ai punti di forza e di debolezza, al rapporto con le critiche precedentemente ricevute e, infine, agli spunti proposti da questo secondo approccio dickiano. Obiettivo di questo saggio è riconsiderare la proposta di Dickie, velocemente accantonata anche nello stesso panorama culturale nel quale essa è nata e si è sviluppata, e verificare se vi siano spunti di riflessione o elementi che possano essere ancora interessanti e fertili a vent'anni di distanza dall'ultima pubblicazione del filosofo a riguardo.

In particolare, è l'approccio istituzionale della teoria a costituire una significativa novità. Questa scelta è dettata dal bisogno di riconoscere un aspetto essenziale dell'arte nel suo essere un'impresa collettiva umana, caratterizzata come tale da una serie di istituzioni, ruoli e consuetudini che le ruotano attorno e ne hanno codificato lo svolgimento. L'interesse di Dickie è quello di sollevare seriamente la domanda se sia possibile che qualcosa che avviene al di fuori di tale contesto istituzionale possa essere considerato arte. La risposta del filosofo è negativa, e da questa domanda nasce l'esigenza di formulare una Teoria Istituzionale dell'Arte, ovvero una teoria che finalmente inquadri questa fondamentale attività umana nel contesto che spesso viene lasciato in secondo piano o considerato come accessorio e contingente. Questa esigenza deriva anche da un particolare clima culturale caratteristico dell'estetica analitica americana della seconda metà del XX secolo: fenomeni artistici come il *ready made* di Marcel Duchamp e contributi filosofici come quelli di Ludwig Wittgenstein nelle *Ricerche Filosofiche* sembrano generare una tempesta di scetticismo nella possibilità logica di formulare una definizione dell'arte che sia coerente con la pratica artistica e che possa durare nel tempo inglobando le nuove forme espressive e i nuovi movimenti artistici. La scommessa di George Dickie è quella di dimostrare come l'approccio istituzionale fornisca la soluzione a quello che sembra essere divenuto un enigma impossibile da risolvere: che cos'è l'arte?

II. *La prima versione della Teoria Istituzionale dell'Arte*

La prima versione della teoria viene elaborata a ridosso degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. La sua trattazione può essere rintracciata in tre elaborati di Dickie pubblicati proprio in questi anni: l'articolo *Defining Art*, apparso sull'*American Philosophical Quarterly* nel 1969, il volume *Aesthetics, an Introduction*¹, pubblicato nel 1971 e, infine, il volume *Art and the Aesthetic, an Institutional Ana-*

¹ In quest'opera, la questione è trattata unicamente nel breve capitolo «Art as a Social Institution».

*lysis*², del 1974 (attenzione: in nota i dati bibliografici completi). La prima esposizione della Teoria Istituzionale è piuttosto snella e veloce. Ciò dipende dal fatto che Dickie ritiene di basarsi su considerazioni molto condivisibili scaturite dalla semplice osservazione della pratica artistica. Lo scopo dichiarato del filosofo è formulare una nuova definizione di “arte” in termini di qualità necessarie e sufficienti affinché un oggetto possa essere ritenuto un’opera d’arte. La prima definizione da lui proposta è la seguente:

A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation³.

Come si può notare si tratta di una definizione sorprendentemente breve, specialmente se si considera che essa compendia l’intera teoria di Dickie. Ogni altra parola a riguardo è presentata dall’autore come una spiegazione e una delucidazione del significato dei termini ivi contenuti. Tuttavia, prima di occuparsi nello specifico del contenuto della definizione, è opportuno riportarne le versioni alternative presentate da Dickie negli altri due elaborati che riguardano la prima versione della Teoria Istituzionale dell’Arte. In *Aesthetics, an Introduction*, si presenta così:

A work of art in the classificatory sense is 1) an artifact 2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation⁴.

Infine, in *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis*, si raggiunge la formulazione ultima e più completa della prima versione:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate

² Qui si può trovare la trattazione più ampia della prima versione della Teoria Istituzionale dell’Arte. I capitoli di riferimento sono *What is Art?: An Institutional Analysis* e *Aesthetical Object: An Institutional Analysis*.

³ G. DICKIE, *Defining Art*, «American Philosophical Quarterly», 6, 1969, 3, pp. 254-256: p. 254.

⁴ G. DICKIE, *Aesthetics, an Introduction*, Indianapolis, Pegasus, 1971, p. 101.

for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)⁵.

Come si noterà, vi sono differenze significative tra le tre versioni della definizione. Ciò dipende dalla volontà di Dickie di integrare e migliorare costantemente la propria teoria alla luce delle critiche e dei suggerimenti emersi nel dibattito estetico a lui contemporaneo. Tuttavia, dato che l'obiettivo qui è soffermarsi in modo dettagliato soltanto sulla seconda versione della Teoria Istituzionale dell'Arte, può essere utile considerare soltanto il contenuto dell'ultima delle tre definizioni proposte, essendo questa la più tarda e dunque quella definitiva per quanto riguarda la prima versione della teoria. Dickie asserisce quindi che un'opera d'arte⁶ è un oggetto avente due caratteristiche: la prima è quella di essere un artefatto, la seconda riguarda il fatto che esso viene reso oggetto di candidatura all'apprezzamento all'interno di una certa istituzione sociale chiamata *artworld*, il mondo dell'arte. Per quanto riguarda la prima caratteristica, la sua apparente intuitività è piuttosto ingannevole: proprio le opere che hanno contribuito a creare una crisi scettica sulla possibilità di definire l'arte sembrano non essere artefatti o, per lo meno, non essere artefatti dell'artista. Se si pensa al *readymade* è chiaro come non si possa semplicemente dare per scontato che tali opere soddisfino il requisito dell'*artifactuality*. Ai tempi della prima versione della Teoria, tuttavia, Dickie ritiene che non vi sia bisogno di dimostrare l'*artifactuality* di alcunché, e ciò costituisce senza dubbio un punto critico della definizione. Si vedrà in seguito come nella seconda versione tale questione viene affrontata in modo più completo e decisamente più soddisfacente, anche grazie a spunti offerti dalla critica Anita Silver.

⁵ G. DICKIE, *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis*, London, Cornell Univ. Pr., 1974, p. 34.

⁶ La precisazione «*in the classificatory sense*» dipende da un dibattito tra Dickie e Morris Weitz su quali e quanti siano i modi in cui viene usata la locuzione "opera d'arte" nel linguaggio comune. Precisando che la definizione applica un senso classificatorio di questa locuzione, Dickie intende chiarire che essa non si applica a quei casi in cui si dice che qualcosa è un'opera d'arte per attribuire a questo oggetto valore o qualità particolarmente degne di nota. La definizione qui proposta ha lo scopo di discriminare quali oggetti appartengono alla classe delle opere d'arte.

Se si considera la seconda parte della definizione, la questione non può non apparire decisamente complessa. Vi sono molti elementi sui quali si avverte la necessità di un chiarimento. Che genere di istituzione è l'*artworld*? Chi sono le persone che possono agire per conto di essa? Come si stabilisce se tale azione è lecita o se va a buon fine? In cosa consiste il conferimento di *status* di candidato all'apprezzamento? Come avviene? Queste sono solo alcune delle domande sollevate. L'atteggiamento di Dickie riguardo a questo aspetto della sua teoria è piuttosto interessante. Egli sta proponendo qualcosa di completamente inedito nel panorama estetico del suo tempo, e dunque ci si aspetterebbe innanzitutto un'analisi approfondita dell'*artworld* e dei suoi meccanismi. Parallelamente, sarebbe lecito aspettarsi che Dickie proponga una serie di argomenti logici a favore dell'accettazione di questa nuova prospettiva e delle nozioni che essa coinvolge. Ciò che il filosofo effettivamente fa è l'esatto contrario. Dickie ritiene che le sue considerazioni siano frutto del senso comune, e afferma più volte che osservando la pratica dell'arte non si può non arrivare a quelle medesime conclusioni. Le presenta dunque come se fossero praticamente ovvie, come se non ci fosse bisogno di alcuna spiegazione e di nessuna argomentazione a suffragio dell'accettazione del suo punto di vista.

Non è perciò difficile immaginare come la prima Teoria Istituzionale dell'Arte non sia stata accolta in modo particolarmente positivo. Al contrario, un'ondata di critiche l'ha immediatamente travolta su più fronti e nessun aspetto della teoria è stato risparmiato. Particolare attenzione è stata dedicata al cuore della teoria stessa e al tentativo di negare la possibilità di parlare di arte da un punto di vista istituzionale. I vari critici non hanno certo mancato di entrare nei minimi dettagli, discutendo dell'inesistenza dell'*artworld*, dell'inconsistenza della sua istituzionalità, di chi possa esserne membro e di come possa agire in suo nome, della nozione del conferimento di *status*, dell'apprezzamento e di chi debba apprezzare un oggetto affinché questo diventi un'opera d'arte. Seppur non tutte le obiezioni ricevute siano valide o capaci di mettere realmente in discussione la Teoria Istituzionale, bisogna per lo meno ammettere che Dickie ha certamente commesso un errore di valutazione nel ritenere che le sue osservazioni fossero così palesi e le sue conclusioni così evidenti da non aver bisogno di dimostrazioni. Ciò emerge chiaramente se si considera che effettivamente la teoria è vulnerabile ad alcune delle critiche ricevute, seppur ve ne siano molte che risultano inaccettabili.

li ad un'analisi più approfondita. Si potrebbero sintetizzare il complesso panorama dei commenti suscitati dalla proposta dickiana dividendolo in tre categorie di critiche: quelle fallimentari⁷, quelle frutto di fraintendimenti⁸ e, infine, quelle che si dimostrano fondate⁹.

Queste considerazioni sono fondamentali per inquadrare in modo corretto la seconda Teoria Istituzionale dell'Arte, oggetto di questo contributo. Non si può infatti analizzarla prescindendo dal suo rapporto con la prima e con le critiche da essa ricevute, poiché è proprio grazie a queste due fasi preliminari che essa è nata ed ha assunto certe caratteristiche. Dickie stesso, in effetti, fa continui riferimenti alla precedente versione della sua teoria mentre presenta la seconda proposta. Tenendo ciò in mente, quindi, si può finalmente passare ad una considerazione di essa.

7 Alcune di queste sono inaccettabili poiché non entrano realmente nel merito di presunti difetti o punti oscuri dell'opera di Dickie, ma derivano piuttosto da un rifiuto aprioristico nei confronti della prospettiva convenzionalista che guida la Teoria Istituzionale dell'Arte. Obiezioni di questo genere non sono efficaci, perché si limitano a far emergere che alcuni critici hanno punti di vista incompatibili con quello di Dickie, senza però portare alla luce veri e propri difetti nella prospettiva di quest'ultimo. Tra queste vi sono sicuramente quelle di Cohen e Dzimiedok. Anche l'argomento di Beardsley del *Romantic artist* fallisce nel confutare l'approccio istituzionale e, anzi, nel tentare di criticarlo sembra piuttosto rafforzarne la validità.

8 Questo gruppo comprende il cosiddetto *killer argument*, le critiche di Richard Wollheim, i numerosi problemi suscitati dall'idea che l'*artworld* sia un'istituzione in senso forte, e infine le critiche alla *membership* e alla mancanza di regole. È importante sottolineare che, sebbene queste obiezioni siano originate da fraintendimenti, e dunque vi è un senso in cui queste non mettono veramente in discussione la teoria, esse dimostrano la necessità di chiarimento e denunciano che in molti punti della prima versione si ha l'impressione che Dickie stesso non abbia le idee chiare su quanto vuole affermare. Quest'idea è rafforzata dal fatto che egli stesso dichiara in varie occasioni che una certa questione avrebbe forse bisogno di essere modificata in base ad ulteriori riflessioni a riguardo.

9 Tra queste vi sono tutte quelle che riguardano l'insufficiente chiarezza della caratterizzazione istituzionale dell'*artworld*, le difficoltà portate dalla nozione di *candidacy for appreciation* e l'ambiguità dell'attribuzione dell'*artificiality*. Un ruolo importante è da attribuire senza dubbio ai commenti di Anita Silvers sull'analisi proposta da Dickie di casi specifici di opere d'arte controverse, come *Fountain* di Marcel Duchamp. Anche le considerazioni di Sclafani sui requisiti concettuali necessari per partecipare all'attività dell'*artworld* mettono in luce la necessità di chiarimento sottovalutata da Dickie.

III. *La seconda Teoria Istituzionale dell'Arte*

Nel 1997 viene finalmente pubblicato il volume *The Art Circle*, che contiene la prima e più completa formulazione della seconda Teoria Istituzionale dell'Arte¹⁰. Al contrario di quanto avvenuto in precedenza, in questa occasione Dickie dedica un intero testo soltanto all'esposizione della teoria. Alla luce della quantità di critiche e obiezioni sollevate dalla prima versione, il filosofo si propone ora di occuparsi in modo approfondito di ogni aspetto per evitare fraintendimenti ulteriori. Le critiche ricevute hanno mutato l'opinione di Dickie riguardo a molti degli aspetti fondamentali della prima versione, tuttavia egli rimane convinto che l'approccio istituzionale sia appropriato. Questo, infatti, consente la formulazione di teorie capaci di spiegare cosa sia l'arte senza costringerla in definizioni riduttive ed eccessivamente limitanti che conducono inevitabilmente ad una mortificazione della creatività degli artisti e ad un sostanziale fallimento nel render conto delle differenti tipologie di oggetti che ricadono sotto la categoria di opere d'arte. La dichiarazione d'intenti è piuttosto esplicita:

In this book I attempt to present a revised version of the institutional theory in which the defects of the earlier version are corrected and which provides a context "thick" enough to do the job. I realize the virtual impossibility of proving a positive philosophical thesis which is worked out in any detail at all. Still, I hope the arguments and insights advanced in the book give enough support to make the institutional theory plausible enough to be taken seriously¹¹.

L'obiettivo del testo, dunque, è quello di proporre una nuova versione della Teoria Istituzionale in cui i difetti della precedente siano corretti e che proponga una definizione abbastanza "spessa" di arte da soddisfare le aspettative. Dickie afferma di rendersi conto che anche questa versione della teoria possa non essere perfettamente supportata in ogni dettaglio dall'argomentazione che propone, e tuttavia spera che questa basterà almeno perché la Teoria Istituzionale

¹⁰ Le ulteriori formulazioni della seconda versione si possono trovare in *Art and Value* e *Introduction to Aesthetics*. Queste, tuttavia, sono molto brevi e, piuttosto che esporre in modo completo il nuovo punto di vista di Dickie, propongono una rapida comparazione tra le due teorie.

¹¹ G. DICKIE, *The Art Circle*, Chicago, Chicago Spectrum Pr., 1997, p. 7.

tuzionale dell'Arte venga presa sul serio. Dopo una breve analisi di alcune delle critiche ricevute corredate dalle proprie opinioni riguardo all'impatto che esse hanno avuto sulla sua proposta teorica, Dickie anticipa alcuni dei cambiamenti innovativi che caratterizzano il suo nuovo punto di vista. Il primo di questi non è tanto un mutamento nella teoria in sé, quanto una nuova consapevolezza riguardo al debito che essa ha nei confronti di Arthur Danto¹². Gli altri principali cambiamenti riguardano il nuovo ruolo dell'*artifactuality*, la rinuncia alla nozione problematica di "candidatura all'apprezzamento" e la nuova struttura della teoria, non più formata da una sola definizione onnicomprensiva ma da cinque definizioni interconnesse.

Prima di passare finalmente all'esame del cuore della seconda Teoria Istituzionale dell'Arte, è opportuno ricordare alcune considerazioni che Dickie medesimo presenta come preliminari alla lettura del testo. Queste sono i presupposti della teoria stessa e ne costituiscono la *raison d'être*.

«The first assumption of the institutional theory is that a philosopher of art ought to take account of developments in the art-world»¹³. Per Dickie l'attività di un filosofo dell'arte deve sempre tenere conto di ciò che avviene all'interno dell'*artworld*. Questo non significa che egli deve prendere per vero tutto ciò che gli artisti dicono e nemmeno che debba considerare ogni azione degli artisti ri-

¹² La prima Teoria Istituzionale era stata ispirata in modo esplicito dall'uso del termine *artworld* fatto da Arthur Danto. Tuttavia, negli anni a seguire questi ha sviluppato per proprio conto tale concetto portandolo in una direzione differente da quella di Dickie. Per questo motivo, si rende necessario precisare che, seppure i due autori facciano uso dello stesso vocabolo, nel farlo si riferiscono a concetti piuttosto differenti. Sebbene la considerazione di tali differenze richieda un'analisi più approfondita, ai fini della considerazione dell'opera di Dickie può essere sufficiente riassumerla come segue: mentre l'*artworld* di Danto è essenzialmente un insieme di teorie estetiche che stanno a fondamento dell'impresa artistica, quello di Dickie è un'istituzione sociale composta fondamentalmente da persone che partecipano a vario titolo all'esistenza dell'arte. Questa precisazione è importante perché i due approcci differenti all'*artworld* comportano conclusioni diverse sull'arte e su quali oggetti possano appartenere a questa categoria. Sebbene il termine sia identico, dunque, sarebbe certamente un errore avvicinarsi alla Teoria Istituzionale dell'Arte – in particolare alla seconda formulazione – considerando l'*artworld* attraverso la caratterizzazione di Danto.

¹³ *The Art Circle*, cit., p. 12.

levante per una teoria dell'arte. Tuttavia, deve tenere in seria considerazione gli sviluppi dell'*artworld*, poiché una teoria dell'arte veramente soddisfacente non può prescindere dal fornire una spiegazione di ciò che avviene all'interno di esso e di come ciò avviene.

«Secondly, I am assuming that the tradition theorists of art were right in the way they conceived of the domain of object which they theorized about»¹⁴. Il secondo presupposto riguarda il campo dell'indagine dei filosofi dell'arte: Dickie afferma che, seppur la sua teoria sia diversa da quelle tradizionali, il campo di fenomeni (ovvero le opere) che i suoi predecessori hanno tenuto in considerazione nel formulare le proprie ipotesi è il medesimo che egli considera – anche se, chiaramente, nel tempo questo si è arricchito di nuovi oggetti. Dunque, la mancanza di adeguatezza di teorie estetiche precedenti non dipende dal fatto che esse si sono occupate del dominio errato di fenomeni, ma dalle deduzioni che esse hanno tratto a riguardo. Allo stesso modo, il fatto che Dickie faccia continuo riferimento ad opere come *Fountain* non significa che la sua sia una proposta teorica *ad hoc* per l'arte contemporanea. Al contrario, essa aspira all'universalità.

«A third assumption is that the theory of art is about a value-neutral, classificatory sense of “work of art”»¹⁵. La terza premessa concerne il senso di “opera d'arte” di cui la teoria si occupa. Ancora una volta, Dickie sottolinea che il solo senso di cui intende parlare è quello classificatorio e questo è, logicamente, neutrale rispetto a qualunque giudizio di valore. Di nuovo il filosofo ribadisce che è necessario assumere questo approccio se si vuole render conto dell'uso di locuzioni come *bad work of art*, o *good art* senza cadere in contraddizioni, tautologie o nonsensi. Questo è un aspetto importante che viene conservato dalla prima versione della teoria.

«The final assumption to be noted is that artmaking is something which almost everyone can do»¹⁶. L'ultimo presupposto è che l'attività del creare opere d'arte sia alla portata di quasi ogni essere umano. Secondo Dickie, questa attività non è altamente specializzata. Ciò che richiede sono svariate *primitive skills* unite alla capacità

¹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ivi, p. 14.

di comprendere ciò che si sta facendo. Queste condizioni, secondo il filosofo, sono riscontrabili persino nei bambini. Con questo non si vuole mettere in dubbio che per creare dei capolavori siano richieste capacità che solo pochi esseri umani possiedono, piuttosto questa premessa ha lo scopo di rendere conto di una grande maggioranza di opere d'arte che non sono né capolavori né, in molti casi, buone opere d'arte, e tuttavia appartengono alla categoria e vengono trattate di conseguenza.

IV. *Una nuova artifactuality*

Il primo cambiamento della nuova Teoria Istituzionale dell'Arte consiste, come già anticipato, in una riconsiderazione dell'importanza e delle modalità dell'*artifactuality*. Nella prima versione della teoria, la trattazione non sufficientemente approfondita e a tratti confusa di questa caratteristica era sfociata in un nodo problematico difficilmente risolvibile: in che modo è possibile conferire l'*artifactuality* ad un oggetto senza modificarne affatto la struttura fisica? Questo quesito, rimasto irrisolto, viene ora considerato da Dickie come il frutto di un errore nell'impostazione della teoria originale.

In *Art and the Aesthetic* and elsewhere I maintained that the artifacts which are art becomes in two distinct way: by being made (painted, sculpted, composed, and the like) or by having artifactuality conferred upon them. [...] This second notion was an attempt to shows how things such as unaltered driftwood hung on walls and the urinal Duchamp used fall within the limits of artifactuality of artists. I now believe it was a mistake to think that artifactuality can be conferred; it just is not the sort of thing that can be conferred; an artifact must be made in some way¹⁷.

L'ipotesi del conferimento dell'*artifactuality* è funzionale per rendere conto di come mai vi siano casi – come il *readymade* – di oggetti pressoché inalterati nella loro struttura che tuttavia sono considerati opere d'arte. Se non si tratta di conferimento di *artifactuality*, cosa accade, ad esempio, ad un pezzo di legno che viene raccolto ed esposto in un museo d'arte? Quale cambiamento consente ad un oggetto naturale di diventare un'opera d'arte anche se

¹⁷ Ibid.

non viene in alcun modo modificato nella sua fisicità¹⁸? Per tentare di chiarire questo nuovo punto di vista, il filosofo propone un esperimento mentale in cui si considerano una serie di situazioni in cui il pezzo di legno viene trattato in modi diversi.

Nel primo caso, il pezzo di legno viene raccolto e spostato in un altro punto della spiaggia su cui si trova. In questo caso, sottolinea Dickie, non vi è alcuna inclinazione a pensare che l'oggetto sia divenuto un artefatto, è semplicemente stato spostato da un punto A ad un punto B perché nel punto A risultava fastidioso a qualcuno. In un secondo caso, invece, il pezzo di legno viene raccolto e affilato con un coltellino per ricavarne un oggetto appuntito da usare come lancia. Questo è un esempio chiaro di un oggetto naturale che viene reso un artefatto tramite la modifica della struttura fisica di esso. Anche se la ragione dietro alla modifica dell'oggetto è quella di rispondere ad uno scopo, in caso il legno non venisse mai effettivamente usato come lancia, sarebbe comunque un artefatto. Dickie sottolinea che questo secondo caso soddisfa perfettamente la definizione fornita dal dizionario del termine "artefatto". Le due situazioni discusse fino ad ora, dunque, rappresentano i due poli opposti di quella che si potrebbe immaginare come la linea dell'*artificiality*: ad un estremo vi è un caso chiaro di un oggetto che, seppur spostato da dove si trova, non diventa per questo un artefatto, mentre dall'altro estremo vi è un oggetto che viene chiaramente reso un artefatto tramite la modifica della sua struttura. La domanda di Dickie è: che cosa accade ai casi nel mezzo di questi due estremi? L'esperimento mentale continua perciò rivolgendosi ad essi. Si supponga che il pezzo di legno viene raccolto dalla spiaggia e, senza alterarne in alcun modo la struttura, venga usato come strumento per scavare una buca nella sabbia oppure brandito come arma in difesa di un ipotetico assalitore. In questo caso, secondo Dickie, l'oggetto è diventato uno strumento o un'arma semplicemente venendo usato come se lo fosse. In un certo senso, il semplice pezzo di legno è di-

¹⁸ Questo esempio è in un certo senso celebre. Proposto da Weitz come il caso paradigmatico di un oggetto che non è un artefatto eppure può essere un'opera d'arte, per Dickie diventa una costante con la quale confrontarsi. Riuscire a rendere conto in modo soddisfacente riguardo all'*artificiality* di questo oggetto rappresenta uno dei momenti in cui si gioca l'efficacia della nuova Teoria Istituzionale dell'Arte.

ventato un altro oggetto, eppure non ha subito alcuna trasformazione fisica. Che cosa è accaduto? In cosa questi tre casi sono simili e in cosa differiscono?

In the driftwood-spear case what is made is a complex object: the wood carved in a certain way for use as a spear. In the other two cases what has been made is also complex objects: the wood used as a digging tool and the wood used as a weapon. In neither case is the driftwood alone the artifact; the artifact is the driftwood manipulated and used in a certain way. For the purpose of the immediate discussion the driftwood alone (unaltered and unused) is a *simple* object and the driftwood altered or used is a *complex* object. The complex objects are complex because their original (simple) objects have undergone a change at the hands of an agent¹⁹.

La spiegazione proposta da Dickie è che bisogna distinguere tra due tipologie diverse di oggetti *semplici e complessi*. L'oggetto naturale e non artefatto è semplice, mentre quello complesso e artefatto è costituito dall'oggetto semplice considerato assieme alla modifica o all'utilizzo che ne viene fatto. Il pezzo di legno sulla spiaggia è un oggetto semplice. Nel caso in cui questo viene soltanto spostato in un altro punto della spiaggia, rimane semplice. Al contrario, sia nel caso in cui questo venga modificato per ricavarne una lancia sia nel caso in cui venga usato come utensile per scavare, il semplice pezzo di legno diviene elemento costitutivo di un nuovo oggetto complesso e, in questo modo, artefatto. Il semplice non cessa di esistere quando si forma il complesso, piuttosto è parte costitutiva di esso, allo stesso modo in cui una lama è parte di un coltello: la lama è un oggetto in sé, ma è anche parte di un oggetto più complesso, il coltello. Ora che si è chiarito questo punto, è il momento di fare un ulteriore passaggio e trasferire all'ambito artistico le riflessioni fin qui avanzate:

Now suppose a piece of driftwood is picked up by someone who is familiar with the world of art and taken home and hung on a wall, unaltered, with the intention to display its characteristics as the characteristics of a painting are displayed. The driftwood is being used as an artistic medium and being displayed within the context of the artworld, and it thereby becomes part of a more complex object. The complex

¹⁹ Ivi, p. 45.

objects – the driftwood-used-as-an-artistic-medium – is an artifact of the artworld system²⁰.

Dickie propone un’analogia tra il caso del pezzo di legno inalterato usato come strumento per scavare e una nuova situazione in cui questo viene invece appeso al muro e “usato” come se fosse un dipinto o un’opera d’arte. Come nel primo caso, sostiene il filosofo, anche in quest’ultima circostanza a partire da un oggetto semplice se ne costituisce uno complesso e artefatto. Ciò avviene mediante l’uso, anche in assenza di alcuna modifica strutturale. La domanda riguardante l’attribuzione dell’*artifactuality*, allora, richiede innanzitutto un chiarimento riguardo a quale dei due oggetti è in esame: l’oggetto semplice – il pezzo di legno in sé – non la possiede, mentre quello complesso – il pezzo-di-legno-usato-come-medium-artistico – la ha ottenuta (*achieved*) mediante l’uso. Si noti che in questo caso l’*artifactuality* non può essere conferita all’oggetto come previsto dalla prima Teoria Istituzionale, poiché esso può ottenerla soltanto passando attraverso una trasformazione specifica, la cui specificità è stabilita dal contesto all’interno del quale essa avviene. Se il pezzo di legno viene appeso al muro per essere usato come mensola, l’oggetto non diviene un’opera d’arte perché non viene inserito in alcun contesto artistico. Per verificare se questa spiegazione è soddisfacente, Dickie propone ora di uscire dall’esperimento mentale del pezzo di legno e applicare le conclusioni tratte ad una vera e propria opera d’arte come *Fountain*:

The urinal Duchamp used to make *Fountain* is like the driftwood used as an artistic medium; it became an artifact of the artworld system. *Fountain* is the urinal used as it is, as an artistic medium. In saying that the driftwood and the urinal are used as an artistic medium, I am saying that they are used as pigments, marble, and the like are used when more conventional works of art are made. The urinal, unlike the driftwood, was of course an artifact to begin with, but at the beginning it was not Duchamp’s artifact (of Duchamp’s making). [...] *Fountain* is a double artifact; it is an artifact of the artworld which is made from an artifact of the plumbing trade. Such a double artifact is not of course at

²⁰ Ibid.

all unusual; a painting is made of pigments which in turn are manufactured²¹.

I commenti di Dickie riguardo a *Fountain* sono particolarmente interessanti. Innanzitutto, la suddivisione in oggetti semplici e oggetti complessi sembra adattarsi perfettamente al caso, nonostante la differenza che l'orinatoio, al contrario del pezzo di legno, fosse a sua volta un artefatto. Il punto, sottolinea giustamente il filosofo, è che quello non era un artefatto di Duchamp. Al contrario, *Fountain* – ovvero l'orinatoio usato come *medium* artistico – è un artefatto dell'artista ed è un oggetto complesso poiché, per comprenderne il significato, non bisogna considerare soltanto l'oggetto-orinatoio ma quello inserito nel contesto artistico in cui Duchamp lo ha posto. Inoltre, questa spiegazione è particolarmente conveniente perché si mostra robusta di fronte ad una delle critiche che erano state mosse verso la prima Teoria Istituzionale, ovvero quella di concentrarsi soltanto sulle opere come il *readymade* e perciò non rendere conto in modo soddisfacente dell'arte "tradizionale". Il suggerimento riguardo ai pigmenti usati dai pittori mostra come questa critica debba ora essere abbandonata: anche nell'arte "tradizionale" si utilizzano oggetti non prodotti dall'artista – come pigmenti, marmo, ecc. – per creare nuovi oggetti artefatti. Questo approccio dunque, senza nulla togliere alla novità e alla differenza tra Michelangelo e Duchamp, è in grado di rendere conto dei meccanismi che stanno alla base dell'*artifactuality* delle opere di entrambi, assecondando inoltre l'intuizione forte che questa possa essere ottenuta da un oggetto soltanto mediante qualche effettivo cambiamento – di struttura o di uso – operato su di esso²².

²¹ Ivi, p. 46.

²² Il nuovo modo di spiegare l'*artifactuality* ricorrendo alla distinzione tra oggetti semplici e complessi non può non ricordare una proposta di Anita Silver. La critica aveva espresso perplessità riguardo all'analisi dickiana del caso di *Fountain* e aveva sottolineato come la considerazione di opere quella non può prescindere da un richiamo al contesto culturale in cui sono inserite, perché è proprio grazie all'interazione con tale contesto che esse acquistano senso. Nonostante Dickie non riconosca in modo esplicito questo debito di riconoscenza verso Silver, è innegabile che egli abbia tratto per lo meno ispirazione alla sua critica. Proprio lei infatti si riferisce a *Fountain* con le parole «*a far more complex object*».

V. Il framework istituzionale e le cinque definizioni

Dopo essersi occupato del nuovo punto di vista sull'*artifactuality*, Dickie procede con la considerazione del *framework* istituzionale all'interno del quale sono inserite le opere d'arte. Per giustificare la necessità di una cornice affinché un'opera d'arte possa essere tale, Dickie propone un nuovo esperimento mentale articolato come segue. Si considerino quattro cravatte: la cravatta A è dipinta uniformemente di blu da Picasso, la B è colorata allo stesso modo da qualcuno con l'intenzione di creare una copia del Picasso, la C è dipinta in modo identico da un bambino come regalo per il proprio padre e, infine, la D è colorata di blu da Cezanne. I quattro oggetti sono per ipotesi visivamente identici e, dunque, indistinguibili. Come si può stabilire quali di questi sono opere d'arte e quali non lo sono? La ragione di una scelta in questo ambito, ovviamente, non può risiedere negli oggetti medesimi, poiché questi sono in tutto e per tutto identici. L'unica differenza sussistente è il diverso *framework* all'interno del quale sono inseriti. Dickie propone questo esperimento come argomentazione a favore della necessità di una cornice. Tuttavia, egli afferma anche che non è necessario dimostrare la necessità di un *framework* perché è sufficiente prendere in considerazione qualsiasi teoria estetica mai formulata per rendersi conto che ognuna di esse ha implicitamente assunto un contesto all'interno del quale le opere sono inserite: l'*Imitation Theory*, ad esempio, ha delimitato tale cornice alla presenza di un soggetto che crea l'imitazione (l'artista) e un argomento trattato dall'opera. Dunque, conclude il filosofo, se da un lato forse non vi è un argomento convincente che dimostri la necessità del *framework*, dall'altro appare piuttosto difficile negare con successo la possibilità che vi sia arte in totale assenza di esso.

Quali sono le caratteristiche del *framework* secondo la Teoria Istituzionale dell'Arte? Innanzitutto, Dickie considera quell'elemento di base che neppure nei casi più minimali è stato mai negato: la presenza dell'artista. La novità dell'approccio istituzionale a riguardo è la considerazione di questo come un ruolo culturale che può essere assunto solo alla luce di un *framework* istituzionale, ovvero avendo sullo sfondo le implicazioni storiche, culturali e sociali. Un artista non può essere tale se non con la consapevolezza che egli si assume un ruolo socialmente ed istituzionalmente circoscritto e che si inserisce in una lunga tradizione con la quale è in costante

dialogo. Il secondo elemento è il pubblico. Se la necessità che vi sia un artista che crea l'opera sembra difficilmente discutibile, il ruolo necessario del pubblico è invece un punto piuttosto problematico, che si presta a sollevare critiche e obiezioni. Prevedendo ciò, Dickie introduce alcuni chiarimenti:

Art which is intended for a public, whether it reaches it or not, clearly presupposes a public. Even art not intended for public presentation presupposes a public, for not only is it possible to present it to a public (as sometimes happens), it is a thing of a type which has as a goal presentation to a public. The notion of a public hover always in the background, even when a given artist refuses to present his work²³.

Per il momento, Dickie si limita ad affermare che ogni opera d'arte è intesa per un pubblico, poiché appartiene ad un tipo di oggetti che hanno questa caratteristica, e ciò non è inficiato dal fatto che una singola opera possa non essere mai mostrata ad altri che all'artista che la realizza. Nella prima versione della Teoria Istituzionale vi erano dei dubbi su cosa si intendesse con il termine "pubblico". Quali caratteristiche deve avere un soggetto per poter essere considerato parte del pubblico di un'opera?

By a public I do not mean just a collection of people. The members of a public are such because they know how to fulfill a role. Being a member of a public requires knowledge and understanding similar in many aspects to that required of an artist. [...] To be a member of the public of representational paintings one must be able to see that certain designs depict objects, although of course this ability is not sufficient. To be a member of the public of stage plays, one must have a knowledge of what it is for someone to act a part, and so on. Many of the abilities and sensitivities involved in being a member of a public are of an ordinary, everyday sort (although not thereby simple or uncomplicated) but others are achieved only as the result of special training and development²⁴.

L'idea che le capacità necessarie a fare di un soggetto un membro del pubblico di una certa arte siano piuttosto comuni era presente anche nella prima versione della teoria. Tuttavia, ora la caratterizzazione appare più completa. Se da un lato Dickie afferma che

²³ Ivi, p. 66.

²⁴ Ibid.

per poter assumere il ruolo del pubblico di una rappresentazione teatrale è sufficiente rendersi conto che gli attori sono persone che fingono di essere altre persone e che quanto accade davanti ai propri occhi non è reale. Tuttavia, il filosofo riconosce anche che ci sono diversi livelli di *expertise* e che, di conseguenza, si può essere membri del pubblico di una particolare arte in diversi modi, a seconda dell'esperienza e delle abilità che si possiedono al riguardo. Questo manifesta la presenza di una distinzione che nella prima versione non era asserita in modo altrettanto esplicito, ovvero il riconoscimento dei diversi livelli di competenza che i membri dell'*artworld* hanno riguardo alla pratica nella quale partecipano. Acquisite infatti delle capacità di base, a seconda delle ulteriori conoscenze e abilità che si possiedono si può svolgere il ruolo di pubblico in modo più o meno raffinato, e si possono anche assumere ruoli come quello di critico, artista, gallerista, storico d'arte, eccetera.

Finora sono stati anticipati alcuni aspetti del *framework* previsto dalla seconda Teoria Istituzionale dell'Arte. Prima di entrare nel vivo dell'analisi vera e propria di questo ed elencare le cinque definizioni che costituiscono il nuovo cuore della teoria, Dickie conclude questa parte del proprio discorso liberando il campo da una critica che aveva costituito uno dei maggiori punti deboli della prima versione: l'assenza di regole. Il filosofo rileva che questa è stata un'obiezione molto comune alla prima versione e si assume la responsabilità di questo fraintendimento: non avendo richiamato in modo sufficientemente esplicito l'attenzione del lettore sulle regole dell'*artworld*, molti hanno pensato che non ve ne sia alcuna. Per rimediare a questo errore, Dickie intende esplicitare due condizioni necessarie per la creazione di opere d'arte nella seconda Teoria Istituzionale: un oggetto può essere un'opera d'arte se e solo se è un artefatto pensato per essere presentato ad un pubblico dell'*artworld*²⁵. Fatte

²⁵ Ciò significa che, a differenza di quanto notato da molti critici e sostenuto da Dickie medesimo nella prima versione, non tutti gli oggetti possono essere opere d'arte. O meglio, possono esserlo in potenza, ma lo diventano soltanto acquisendo questi due requisiti. Come si è visto nel caso dell'*artificiality*, non vi possono essere dubbi sul fatto che qualcosa li possieda o meno, perché il contesto in cui esso è inserito lo chiarisce. Un pezzo di legno raccolto dalla spiaggia e appeso in un museo d'arte è chiaramente un'opera d'arte (che sia buona o cattiva, questo è secondario) perché è un oggetto complesso e artefatto ed è esposto per la considerazione di un pubblico dell'*artworld*.

queste considerazioni, si può finalmente procedere con l'analisi delle cinque definizioni che costituiscono il cuore della seconda Teoria Istituzionale dell'Arte.

La prima riguarda l'artista: «An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art»²⁶. È necessario innanzitutto chiarire che, nonostante la definizione sia al singolare, è ovvio per Dickie che il ruolo di artista può essere svolto anche da una molteplicità di soggetti. Questo aspetto, oltre ad essere piuttosto evidente se si considerano arti quali il cinema e il teatro, è implicitamente inserito nella definizione tramite l'utilizzo del termine *partecipate*: il fatto che l'artista sia indicato come qualcuno che partecipa alla creazione dell'opera – e non come il solo autore della stessa – lascia aperto il campo alla possibilità che una molteplicità di soggetti partecipino alla produzione di una sola opera. Il fatto che tale partecipazione debba avvenire *with understanding* comporta che la creazione di un'opera d'arte sia sempre un'azione prettamente intenzionale. Infatti, sebbene Dickie riconosca che vi possono essere molti aspetti accidentali o casuali che intervengono nel processo creativo, l'attività artistica nella sua essenza non è e non può essere altro che intenzionale. Questa considerazione aiuta a comprendere la differenza tra un orinatoio qualsiasi e *Fountain*. La questione non consiste nel fatto che un artista come Duchamp non può che produrre opere d'arte mentre un comune operaio non può mai farlo. Infatti, non tutto ciò che è creato da un artista è sempre un'opera d'arte: un autore di romanzi epistolari non produce arte quando, ad esempio, scrive una lettera privata alla propria moglie, anche se la forma di questa potrebbe essere davvero molto simile a quella di opere da lui create. Parimenti, un pittore astratto può produrre un'opera d'arte schizzando il colore sulla tela, ma non schizzandolo per errore in un momento di distrazione. Dunque, non solo vi deve essere intenzionalità nel compiere l'azione in sé, ma la finalità dell'azione stessa deve essere quella di creare un'opera d'arte. Ovviamente, per poter avere tale obiettivo è necessario comprendere in prima istanza cosa sia questo genere di oggetti e quali siano le modalità per produrli. Dunque, è necessario un certo livello di *expertise* non solo riguardo all'arte in generale, ma anche in relazione

²⁶ Ivi, p. 68.

alla forma d'arte con la quale ci si confronta: un commediografo deve conoscere le caratteristiche della commedia, un pittore le tecniche e le possibilità raffigurative dei dipinti. Questo non significa che non vi possa essere innovazione o critica nei confronti delle caratteristiche di un certo genere, ma che tali azioni devono essere svolte a partire dalla conoscenza di ciò che si vuole criticare o innovare. Queste considerazioni rafforzano la differenza tra Duchamp e un comune idraulico ed esplicitano che, nonostante artisti e fruitori siano entrambi membri dell'*artworld*, questo non significa che abbiano le stesse competenze e le stesse capacità e nemmeno che svolgano il medesimo ruolo all'interno di esso.

La seconda definizione riguarda l'opera d'arte: «A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public»²⁷. È evidente che la definizione di opera d'arte è stata notevolmente semplificata rispetto alla prima teoria: sono stati eliminati la *candidacy for appreciation* e il concetto di conferimento dello *status*. Un'opera d'arte è innanzitutto un artefatto, ed è già stato chiarito come la nuova concezione di *artificiality* renda questa caratteristica più semplice ed intuitiva, consentendole anche di delimitare in modo netto una classe di oggetti. Ciò che richiede un'ulteriore precisazione è la seconda parte della definizione, ovvero il fatto che l'opera sia di un tipo creato per essere presentato ad un pubblico dell'*artworld*. Dato che questo requisito sembra inficiato dal fatto che vi sono casi di opere non esibite al pubblico o di artisti che rifiutano di mostrarle, è necessaria una riflessione più approfondita. Per questo è importante ricordare che la definizione richiede soltanto che l'opera sia del tipo creato per essere mostrato, e non che essa venga effettivamente esibita. Dato che la maggior parte delle opere d'arte viene effettivamente esposta al pubblico, il filosofo ritiene che non sia necessario dimostrare con un'argomentazione la verità di questa affermazione. Piuttosto, egli si concentra sul confronto con quei casi limite che sembrerebbero costituire un'eccezione a questa regola. Il punto di vista di Dickie è che il motivo per cui alcune opere non vengono esibite ad un pubblico è che l'artista ad un certo punto della loro creazione le giudica inadatte all'esibizione. Questo può accadere per una serie di ragioni differenti, ma il fatto

²⁷ Ivi, p. 72.

che vi sia un giudizio sulla loro inadeguatezza alla presentazione rivela che esse appartengono a quel genere di oggetti che sono creati per questo scopo. Non avrebbe senso, infatti, decidere che qualcosa non è adatto all'esibizione se tale oggetto non era stato pensato per essere esibito. Se così non fosse, la questione semplicemente non si porrebbe.

Poiché la definizione di "opera d'arte" richiede l'esposizione ad un pubblico, il passo successivo è chiarire le caratteristiche di questo: «A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them»²⁸. Questa definizione è così generica che può riguardare qualsiasi tipologia di pubblico, non soltanto quella coinvolto nelle attività dell'*artworld*. Nonostante ciò, essa appare soddisfacente, poiché presenta i caratteri necessari e sufficienti a far parte di questo elemento. Il pubblico è innanzitutto una dimensione collettiva e plurale, poiché è composto da un insieme di persone. Ciò ovviamente non significa che se vi è un solo individuo di fronte ad un quadro questo non può essere il pubblico di quell'opera. La pluralità sottolinea ancora una volta l'aspetto sociale dell'impresa artistica: un'opera non è un fatto privato, ma è pubblica, nel senso che è offerta ad una molteplicità di individui, se non addirittura all'intera umanità. La definizione prevede anche che i membri del pubblico siano preparati in qualche grado alla comprensione dell'oggetto che viene esibito di fronte a loro. Tale preparazione si articola su più livelli. Vi è un primo livello necessario che riguarda la consapevolezza di che cosa si ha davanti: non è sufficiente essere in presenza di qualcosa per esserne il pubblico, ma è necessario comprendere che l'oggetto esibito è arte²⁹. Nel rendersi conto che ciò che si ha davanti è arte giocano un ruolo fondamentale alcune consapevolezze di

²⁸ Ivi, p. 81.

²⁹ Per cogliere l'importanza di questa differenza è sufficiente considerare quanto accaduto nel 2004 alla Tate Britain di Londra. In questo anno, l'installazione *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art* di Gustav Metzger è stata vittima di un diligente addetto alle pulizie che, agendo completamente in buona fede, ha rimosso un sacchetto pieno di spazzatura dall'area dell'opera, non rendendosi conto che tale oggetto era effettivamente parte integrante dell'opera medesima. Ecco dimostrata con un semplice esempio l'importanza tra vedere un'opera d'arte e essere un membro del pubblico di questa.

base: la consapevolezza che l'arte esiste, una conoscenza rudimentale dei vari generi e tipologie, la comprensione che ciò che è mostrato è una finzione, ecc³⁰. Il secondo livello di competenze del pubblico riguarda le particolari sensibilità e abilità che i diversi soggetti possono avere e che consentono loro di essere più o meno consapevoli di ciò che stanno considerando. Alcune di queste capacità sono di natura prettamente fisica, basti pensare alle differenti sensibilità musicali di una persona sorda, un soggetto con udito normale, una persona con orecchio assoluto o particolari sensibilità tonali. Altre abilità si acquisiscono tramite l'esperienza e la pratica: l'ascolto di un musicista è presumibilmente più attento e informato di quello di una persona senza preparazione musicale. Infine, certe competenze riguardano la conoscenza della storia dell'arte, delle caratteristiche di un certo genere, dei lavori precedenti di un dato autore. Queste differenti conoscenze e competenze determinano l'eterogeneità del pubblico e giustificano il riferimento esplicito ad una preparazione *in some degree* alla fruizione artistica.

Dato che la definizione di "pubblico" coinvolge il termine *artworld*, è opportuno occuparsi ora di questo: «The artworld is the totality of all artworld systems³¹». Questa definizione contiene in sé un sospetto di circolarità, che tuttavia può essere eliminato se si considera che la locuzione *all artworld systems* può essere sostituita in ogni momento da un elenco finito dei vari sistemi. Dickie non ha incluso tale elenco nella definizione poiché questo la renderebbe limitata ad un certo periodo di tempo, ovvero a quella fase della storia in cui l'*artworld* è stato composto dei sistemi che sono esistenti al momento della elencazione. Dato che uno degli obiettivi principali della Teoria Istituzionale dell'Arte è quello di non porre alcun confine alla creatività degli artisti, è evidente che non si possono porre limitazioni nemmeno alla quantità dei sistemi interni all'*artworld* che possono sorgere nel tempo. Dunque, anche se in un dato momento è sempre possibile stilare un elenco finito dei sistemi dell'*artworld* presenti e riconosciuti, è im-

³⁰ Questa precisazione non può non far pensare alla critica di Richard Sclafani riguardo alla necessità di definire in modo più chiaro quali sono i prerequisiti concettuali che un soggetto deve avere per essere membro dell'*artworld*. Si tratta di un altro esempio di critica accolta da Dickie; anche se, come nel caso di Silver, il filosofo non esplicita la paternità di questa riflessione.

³¹ Ivi, p. 81.

portante che questo catalogo non sia inserito in modo esplicito nella definizione di questa istituzione. Così facendo, essa si applica in modo ugualmente valido al panorama artistico nel Medioevo, a quello della contemporaneità e a possibili sviluppi futuri in cui l'innovazione tecnologica e la creatività umana potrebbero condurre alla nascita di nuove forme d'arte.

Dato che la comprensione della natura dell'*artworld* dipende dal concetto di *artworld system*, l'ultima definizione è dedicata a questo aspetto: «An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public»³². I sistemi dell'*artworld* – come la pittura, il teatro, la letteratura ecc. – sono quindi le cornici all'interno delle quali le opere d'arte vengono presentate dall'artista al pubblico.

A questo punto è evidente che le cinque definizioni presentano effettivamente una circolarità, apertamente ammessa già nella prima versione della teoria da Dickie, il quale però negava che fosse viziosa poiché era comunque informativa; in questo caso il filosofo si sofferma in modo più completo sul problema e propone una propria visione del perché la circolarità sia inevitabile e non costituisca un danno per la Teoria Istituzionale dell'Arte. Dickie osserva che l'ideale di definizione dipende dall'idea che si ricorra a questo tipo di strumento per informare qualcuno del significato di un'espressione sconosciuta usando parole che sono già note. Questo è certamente vero, ma non tutti i casi in cui si ricorre ad una definizione ricadono sotto questa tipologia. Ad esempio, essa può venir usata per controllare se ciò che si pensa di sapere riguardo al significato di un'espressione sia vero o completo. In questo caso, dato che la persona possiede già un'idea più o meno chiara del significato che sta controllando, la definizione svolge soltanto il ruolo di esplicitare o esprimere in modo più limpido nozioni già possedute dal soggetto. Secondo Dickie, è a questo secondo caso che bisogna guardare quando si propongono definizioni riguardanti il mondo dell'arte.

Ogni esperienza estetico-artistica, per quanto limitata e semplice possa essere, comporta che chiunque abbia un'idea più o meno precisa di cosa sia un'opera d'arte. La definizione di questa ed altre parole legate all'arte non ha perciò il medesimo ruolo di quelle che

³² Ivi, p. 82.

si riferiscono a complessi termini tecnici. L'esperienza dell'arte è parte della quotidianità degli uomini e, in quanto tale, anche il lessico ad essa relativa è acquisito per lo più durante l'infanzia come la maggior parte del lessico legato alla vita quotidiana. Questo ovviamente non significa che l'idea che ci si può fare dell'arte basandosi unicamente sulle proprie esperienze personali sia esaustiva del concetto in sé in tutte le sue complesse sfumature. Tuttavia, per un filosofo del linguaggio ordinario come Dickie, sarebbe un errore non prendere in considerazione la dimensione quotidiana di questi concetti e l'apprendimento che ne viene fatto mediante un'esperienza diretta con opere d'arte o con la produzione di oggetti simili nella vita di tutti i giorni. Dopotutto, sottolinea Dickie, chiunque è in grado di sostenere una conversazione di medio livello sull'arte e farsi comprendere dai propri interlocutori senza aver bisogno di studi approfonditi sul tema. Chiaramente, se questo è valido a livello quotidiano, in ambito di discussioni estetiche è necessario un maggior rigore e una maggior chiarezza concettuale. Questo non significa che vi sia un doppio linguaggio – quello comune e quello specialistico – con significati diversi, ma piuttosto che il tipo di linguaggio richiesto dalle discussioni teoriche richiede un maggior livello di precisione. Per questo motivo, nonostante sia possibile ipotizzare che chiunque ne abbia una conoscenza di base, è opportuno che una teoria estetica soddisfacente presenti delle definizioni di simili concetti, per cercare di fissare in modo chiaro quali sono i loro contorni e poter fornire una solida base per un dibattito teorico e filosofico. Secondo Dickie, se questo lavoro viene svolto correttamente non dovrebbero esserci grandi differenze tra le idee base di arte e il concetto definito in ambito filosofico, poiché le due modalità di guardare al problema si trovano in un *continuum* e non sono l'una l'alternativa concettuale all'altra. Dickie ritiene che questo punto di vista consenta di accettare la circolarità di una teoria estetica come un elemento strutturale e non problematico. Innanzitutto, soltanto definizioni del tipo "classico" – quelle che ragguagliano intorno ad un concetto sconosciuto – vengono davvero inficiate nella loro informatività se vi è un ragionamento circolare. Quando ci si trova di fronte a un gruppo di definizioni che riguardano invece concetti con i quali si ha già una certa familiarità, il fatto che esse siano tra loro circolari non esclude l'informatività: l'insieme delle definizioni consente comunque un chiarimento di idee in proposito. Inoltre, sottolinea Dickie, mentre sarebbe errato proporre un argomento circola-

re riguardo ad un soggetto lineare, è appropriato che vi sia circolarità argomentativa quando l'argomento di cui ci si occupa è strutturato allo stesso modo. Questo è proprio il caso dell'arte, un ambito in cui i concetti fondamentali possono essere appresi solo considerando la relazione degli uni con gli altri. Essendo l'*artworld* un complicato intreccio di aspetti tra loro interconnessi e essenzialmente in relazione gli uni con gli altri, una definizione lineare non sarebbe adeguata e finirebbe per tradire il quadro di riferimento che tenta di spiegare. Per questo motivo, Dickie non solo esclude che una certa circolarità sia problematica per la seconda Teoria Istituzionale dell'Arte, ma rivendica che essa è particolarmente appropriata al soggetto trattato. Con questa considerazione finale, egli completa l'esposizione della seconda formulazione della teoria.

VI. Conclusioni

È interessante notare come la seconda versione della Teoria Istituzionale dell'Arte passi praticamente inosservata nello stesso panorama accademico in cui, al contrario, la prima formulazione aveva suscitato grande interesse e portato ad un consistente dibattito. Nemmeno i critici più accaniti della prima versione commentano questa seconda proposta di Dickie, che dunque sembra cadere nel vuoto di un ambiente accademico oramai concentrato su altri temi e diverse prospettive. Questo dipende in buona parte dal cambiamento del panorama culturale circostante. Mentre la prima versione viene proposta nel mezzo di un dibattito pervaso dal crescente scetticismo verso la possibilità di definire l'arte, la seconda vede la luce quando oramai tale scetticismo è stato ampiamente superato e nuove definizioni hanno trovato fortuna³³. Il dibattito si è spostato verso i contenuti delle varie definizioni, e in questo contesto il fatto che venga riproposto un punto di vista già passato al vaglio di numerosi critici non risulta particolarmente interessante. Nel momento della

³³ La nascita e lo sviluppo delle teorie con prospettiva storico-intenzionale – portata avanti da autori come Jerrord Levinson e Noël Carroll – contribuisce a mettere Dickie in secondo piano. Infatti, al contrario di quanto è accaduto per la prima formulazione, la Teoria Istituzionale si trova ora di fronte ad una vera e propria prospettiva alternativa interessata agli stessi fenomeni.

sua pubblicazione, la seconda Teoria Istituzionale dell'Arte viene proposta al pubblico come una versione rivista e aggiornata della precedente. Ciò non contribuisce a renderla accattivante, poiché la cattiva fama che la prima versione si è guadagnata si trasforma in un pregiudizio negativo sulla nuova formulazione: perché prendere di nuovo in considerazione una prospettiva che, per quanto rivista e corretta, si è già dimostrata ampiamente insoddisfacente? Al contempo, anche i fenomeni artistici rivoluzionari e avanguardisti ai quali Dickie continua a fare esplicito riferimento hanno esaurito in parte il loro fascino innovativo e hanno cessato di essere al centro dell'interesse degli estetologi. Dato che questo genere di opere non è più la novità del momento, anche la principale forza della Teoria Istituzionale, ovvero la sua capacità di occuparsi proprio di queste, ha perso gran parte del fascino che inizialmente aveva suscitato.

Tenendo presente questo dato storico, l'analisi della Teoria Istituzionale dell'Arte induce necessariamente a chiedersi se la seconda versione si dimostri resistente alle critiche che la prima aveva suscitato. Dopotutto, Dickie afferma esplicitamente che è sua intenzione emendare la teoria dai fraintendimenti e dalle debolezze riscontrati per produrre uno strumento teorico più efficiente. Non si può perciò trarre alcuna conclusione sull'avventura della Teoria Istituzionale senza domandarsi se tale scopo sia stato raggiunto. Escluse le critiche che si mostrano inaccettabili o fallimentari, la seconda versione della Teoria Istituzionale dell'Arte appare una risposta efficace a tutte le altre. Infatti, essa si pone innanzitutto come obiettivo quello di chiarire i fraintendimenti, e vi riesce con successo. In secondo luogo, le nozioni problematiche vengono abbandonate in favore di concetti chiari e lineari, capaci di spiegare in modo più immediato e coerente dell'effettiva pratica artistica. L'approccio istituzionale si dimostra capace di rendere conto di fenomeni tra loro molto diversi in modo unitario, rappresentando un punto di vista chiaro e coerente. La teoria di Dickie riesce nell'intento di descrivere in modo conforme e adeguato fenomeni artistici della contemporaneità e del passato. Inoltre, essa è caratterizzata da una notevole semplicità espositiva e ha successo nel fornire un quadro unitario all'interno del quale si inseriscono intuizioni forti sull'arte, riflessioni teoriche di alto livello e uso quotidiano dei termini che si propone di definire. La considerazione dell'importanza della dimensione sociale dell'impresa artistica e la sua capacità di chiarire i concetti in essa coinvolti senza imprigionarla all'interno di rigide definizioni la rende una teoria de-

cisamente adatta a descrivere il fenomeno di cui si occupa. Due decenni dopo la pubblicazione di *The Art Circle*, questo approccio quasi dimenticato appare ancora in grado di fornire spunti interessanti e riflessioni utili alla comprensione di un panorama artistico in continuo mutamento.

BIBLIOGRAFIA

- BACHRACH, Jay E., *Dickie's Institutional Theory of Art: Further Criticism*, «Journal of Aesthetic Education», 11, 1977, 3, pp. 25-35.
- BEARDSLEY, Monroe, *Is Art Essentially Institutional?*, in *Culture and Art*, ed. by L. Aagaard-Morgensen, Atlantic Highlands (NJ), Humanities Pr. Inc., 1976, pp. 194-209.
- , *Guide to Aesthetics*, ed. by P. Kivy, Oxford, Blackwell Publ., 2001.
- CARROLL, Noël, *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge Univ. Pr., 2001.
- COHEN, Ted, *The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie*, «The Philosophical Review», 82, 1975, 1, pp. 69-82.
- DANTO, Arthur, *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», 61, 1964, 19, pp. 571-584.
- DICKIE, George, *Defining Art*, «American Philosophical Quarterly», 6, 1969, 3, pp. 254- 256.
- , *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis, Pegasus, 1971.
- , *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, London, Cornell Univ. Pr., 1974.
- , *An Artistic Misunderstanding*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 51, 1993, 1, pp. 69-71.
- , *The Century of Taste. The Philosophical Odissey of Taste in the Eighteenth Century*, New York, Oxford Univ. Pr., 1996.
- , *Introduction to Aesthetics*, New York, Oxford Univ. Pr., 1997.
- , *The Art Circle. A Theory of Art*, Chicago, Chicago Spectrum Press, 1997.
- , *Art and Value*, Malden, Blackwell Publishers Inc., 2001.

- DZIEMIDOK, Bohdan, *Institutional Definition of a Work of Art*, «Philosophical Inquiry», 2, 1980, 4, pp. 555-564.7
- MANDELBAUM, Maurice, *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*, «American Philosophical Quarterly», 2, 1965, 3, pp. 219-228.
- MARGOLIS, Joseph, Review to G. DICKIE, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 33, 1975, 3, pp. 431-445.
- MORTON, Bruce N., Review to G. DICKIE, *Aesthetics: An Introduction*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 32, 1973, 1, pp. 115-118.
- RADER, Melvin, *Dickie and Socrates on Definition*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 32, 1974, 3, pp. 422-424.
- SCLAFANI, Richard J., *“Art” and artifactuality*, «Southwestern Journal of Philosophy», 1, 1970, 3, pp. 103-110.
- , *Art as a Social Institution: Dickie’s new Definition*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 32, 1973, 1, pp. 111-114.
- SILVER, Anita, *The Artwork Discarded*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 34, 1976, 4, pp. 441-454.
- WEITZ, Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 15, 1956, 1, pp. 27-35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Ricerche Filosofiche* (1953), tr. it. di M. Trinchero e R. Piovesan, a cura di M.T., Torino, Einaudi, 2012.
- WOLLHEIM, Richard, *The Institutional Theory of Art*, in *Art and its Object*, ed. by R.W., Cambridge, Cambridge Univ. Pr., 1980.
- , *Painting as an Art*, Princeton, Princeton Univ. Pr., 1987.
- YANAL, Robert J., *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, University Park, Pennsylvania State Univ. Pr., 1994.