

Il paradosso dell'arte concettuale

Filippo Focosi*

ABSTRACT

In the field of visual arts, the category of Conceptual Art has occupied a very prominent place for decades now. Broadly understood, it includes not only the works of 'strictly' conceptual authors such as Beuys or LeWitt, but also works belonging to different genres: from the ready-mades of Duchamp and his modern followers, to the installations of Pistoletto and the performances of Marina Abramović. Despite such wide extension and diffusion, Conceptual Art is unable to deliver what its name promises, since – this is what we are going to argue – the ideas it conveys are either trivial or inadequately elaborated. In this essay we will highlight the reasons for this apparent paradox, that have to do with a common tendency toward reductionism in the use of one's linguistic, visual, and performative media. Subsequently, we will analyse the most common strategies deployed by conceptual artists in order to reaffirm the intellectual weight of their own works, such as de-contextualization, bizarre titling, the display of autobiographical elements, and the reference to critical-theoretical discourses. Such strategies will ultimately prove ineffective in filling the semantic void to which conceptual art seems irremediably destined, and even to some extent dangerous from a more general aesthetic and artistic point of view.

KEYWORDS

conceptual art, performance, ready-made, cognitive value, contextualism.

1. Dalle Avanguardie alle Neoavanguardie

Il Novecento ha conosciuto una proliferazione di correnti e movimenti artistici senza eguali per estensione, innovazione, e diversificazione. Ciò è particolarmente evidente se gettiamo lo sguardo al campo delle arti visive, dove ha avuto luogo l'azione dirompente delle Avanguardie storiche dei primi decenni del ventesimo secolo. Alcuni di questi movimenti si distinguono per una portata rivoluzionaria tale da inventare dei nuovi linguaggi espressivi: pensiamo al Cubismo, al Futurismo, all'Astrattismo, o al Surrealismo. In ciascun caso, pur nella individuale interpretazione offerta dal singolo artista, si poteva registrare una piena aderenza allo stile generale

* Università di Macerata; filippofocosi@libero.it.

sotteso al nome assegnato al movimento artistico di appartenenza. Ciò era in parte ascrivibile alla presenza di un manifesto, o intento programmatico altrimenti espresso, che dettava le linee formali cui conformarsi e i contenuti o valori simbolici da perseguire.

Una tale tendenza al rinnovamento e alla pluralità delle proposte artistiche è proseguita fino al secondo dopoguerra, che ha visto il sorgere delle Neoavanguardie, le quali porteranno a esiti ancor più estremi e radicali la sperimentazione formale e linguistica delle singole arti. Un caso emblematico è costituito dall'Arte Informale: corrente, o categoria, che possiede una connotazione "peggiorativa", in quanto comprende opere pittoriche destituite di qualsivoglia volontà compositiva o strutturante (ancorché labile) che possa sopperire all'assenza di elementi figurativi o semantici (cf. Dorflès 1999, pp. 44-49). Il superamento di quelle istanze formaliste – ancorché non necessariamente svincolate da precise volontà di significazione – che hanno attraversato buona parte dei percorsi dei più grandi artisti della prima metà del Novecento, e che risuonano ancora nell'apologia del Modernismo di teorici come Clement Greenberg, tocca forse il suo apice con il movimento dell'Arte Concettuale, che si pone volutamente come un'arte anti-estetica, che può fare (teoricamente) a meno non solo della forma, ma persino dell'oggetto fisico, o che può quantomeno ignorarne gli aspetti strettamente percettivi. Le difficoltà che (ancora oggi) si affacciano quando ci si accosta all'Arte Concettuale hanno a che fare non tanto (o non solo) con il suo pendere, dichiarato, dal lato del contenuto (concettuale) a (quasi) totale discapito della forma, quanto per l'approccio riduzionista al primo elemento, che si presume essere il suo nucleo essenziale e fondativo. Tali criticità, che possono assumere la forma del paradossoso, hanno un peso particolarmente accentuato, e meritano dunque un più dettagliato approfondimento, anche in relazione all'ampia diffusione che tale corrente artistica ha avuto nel corso dei decenni. Ma a quali opere o autori ci si riferisce, precisamente, quando si utilizza la categoria di 'arte concettuale'? E quali sono, nello specifico, i suoi aspetti più problematici o paradossali?

2. Due definizioni di arte concettuale

Prima di affrontare di petto la questione della natura intrinsecamente paradossale dell'arte concettuale, occorre di necessità definirne in modo più esatto i tratti salienti e l'estensione storica. Ora, esistono due definizioni di arte concettuale, l'una 'ristretta' e l'altra 'ampia'. Secondo l'accezione ristretta, l'espressione 'arte

concettuale' corrisponde a una corrente artistica sviluppatasi negli anni Sessanta del secolo scorso, che ha avuto il periodo di massima diffusione tra il 1966 e il 1972, e che ha tra i suoi massimi rappresentanti artisti come Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Joseph Beuys, e Adrian Piper (cf. Schellekens 2022). Caratteristica fondamentale di tale movimento è la totale e assoluta preminenza dell'idea sull'oggetto, ovvero del progetto creativo sull'esecuzione materiale. Per usare le parole dello stesso LeWitt (1967), nell'arte concettuale "l'idea o concetto costituisce l'aspetto principale di un'opera", a discapito tanto della portata emotiva quanto dell'attrattiva esteriore dell'oggetto in cui l'idea si incarna. In tal senso, l'arte concettuale può dirsi una corrente "squisitamente mentale", di ricerca intellettuale, che si concentra sull'ideazione di strategie volte a suscitare una certa immagine mentale nello spettatore (cf. Dorfler 1999, p. 131).

È tuttavia opinione diffusa e condivisa che la categoria dell'arte concettuale sia molto più estesa della succitata corrente artistica designata da tale nome. Ciò anche in relazione all'uso pervasivo di tale etichetta – tanto in filosofia, quanto da parte di storici e critici d'arte – per qualificare artisti e opere che non rientrano in questo ristretto ambito. Secondo una definizione ampia – abbracciata ormai dalla maggioranza degli autori contemporanei (cf., ad es., McIver Lopes 2014; Caldarola 2020; Dal Sasso 2020) – possiamo definire 'concettuali' quelle opere che sono apprezzate principalmente per il loro contenuto intellettuale, laddove tale contenuto è il risultato di una originale combinazione di linguaggio, azioni, *media* visivi. Altri tratti ricorrenti possono essere individuati nel frequente coinvolgimento attivo e partecipativo del pubblico (cf. Caldarola 2020, p. 137), e nella tendenza a mettere in discussione – spesso in maniera provocatoria e dissacratoria – gli assunti tradizionali riguardo a cosa può essere o meno considerato come artistico (cf. Schellekens 2022).

Nella sua accezione più ampia, la categoria dell'arte concettuale comprende opere e artisti appartenenti a movimenti e periodi artistici differenti, sia precedenti la corrente dell'arte concettuale propriamente detta (e dunque, in certo senso, proto-concettuali; si pensi al Dada), sia coevi e/o in parte intersecantesi con essa (Neo-Dada, Fluxus, Arte Povera, Pop Art, Minimalismo, Body Art, Land Art), sia, infine, successivi, e annoverabili come post-, o neo-, concettuali, in quanto continuatori di tale poetica o linguaggio. Le modalità attraverso cui un buon numero di artisti riconducibili a questi movimenti hanno (quantomeno in alcune fasi del loro percorso creativo) cercato di veicolare contenuti concettuali apprezzati

zabili sono molteplici, e vanno dall'utilizzo di linguaggi visivi più tradizionali come pittura e scultura, al ricorso a mezzi espressivi di altro genere, come fotografia, video, scrittura, installazioni, performance, pratiche di modificazione corporea, e via dicendo. Nulla è, in teoria, precluso all'artista concettuale, il quale spesso lavora attingendo a più *media* contemporaneamente. Oltre ai citati Kosuth, Beuys, e LeWitt, possiamo dunque annoverare tra gli artisti concettuali più importanti autori come Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Robert Barry, Gino De Dominicis, Christo, Michelangelo Pistoletto, Emilio Isgrò, Marina Abramović, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Tracey Emin, Felix Gonzales-Torres. Si tratta ovviamente di una lista, oltreché piuttosto eterogenea, unicamente indicativa e tutt'altro che esaustiva: il che costituisce una ulteriore prova della rilevanza di tale macro-genere, che ormai occupa stabilmente una posizione centrale nell'odierno sistema delle arti visive.

3. *Quali idee? Il paradosso dell'arte concettuale*

L'arte concettuale – tanto nella sua dimensione ristretta quanto in quella più ampia, che sarà al centro delle nostre riflessioni – è caratterizzata innanzitutto, come si è visto, dalla preminenza dell'elemento mentale o intellettuale, tanto che alcuni (in primis, Lucy Lippard) si sono spinti a parlare di “de-materializzazione” dell'opera d'arte (cf. Lippard 1973; Goldie & Schellekens 2010, pp. 22-24), con ciò intendendo la possibilità che l'arte possa fare a meno di mezzi o supporti fisici, siano essi oggetti o azioni: si pensi a opere come *Following Piece* (1969) di Vito Acconci, che consiste nell'istruzione di seguire una persona (scelta a caso) che sta camminando per strada, fino a che non entra in un luogo privato. Sebbene non tutti concordino con tale ipotesi, dal momento che le idee comunicate sono comunque incarnate in oggetti fisici o eventi dotati di specifiche proprietà percettive (nel caso dell'opera di Acconci, si tratterebbe dell'istruzione stessa, e della documentazione fotografica dell'evento che ha avuto luogo in un dato posto/momento), è indubbio che queste ultime sono, di per sé stesse, relativamente insignificanti dal punto di vista estetico. L'artista concettuale crea senza avere bisogno di disporre di particolari capacità nel padroneggiare o manipolare il *medium* percettivo di cui si serve.

Non manca, va detto, chi ha cercato di rinvenire tratti estetici più o meno rilevanti in opere classificabili come concettuali, a partire da *Fountain* (1917) di Duchamp – l'orinatoio che questi inizialmente firmò come R. Mutt per proporlo alla Society of

Independent Artists –, che potrebbe essere apprezzata anche in virtù della sua ‘levigatezza’ o ‘sinuosità’ (come se fosse, dunque, un’opera scultorea a tutti gli effetti: cf. Dickie 1974, p. 42). Osservazioni analoghe potrebbero essere fatte – per limitarci alla produzione dell’artista francese – per altri suoi *ready-made*, persino quelli apparentemente più insignificanti (e non modificati in alcun modo dall’autore) come *Comb* (1916), un semplice pettinino che, se osservato dalla prospettiva della successiva corrente minimalista, potrebbe rivelare insospettiti motivi geometrici ricorrenti (cf. Humble 1982, p. 55). Tuttavia, si tratta di letture decisamente forzate, e per giunta in disaccordo con le intenzioni dichiarate dello stesso Duchamp, il quale affermava di puntare, attraverso i *ready-made*, a creare un’arte che, anziché sedurre l’occhio, sollecitasse la mente, e a tal fine selezionava oggetti che fossero il più possibile neutri dal punto di vista estetico (*Ibid.*, pp. 54-56). In generale, quand’anche presenti, le qualità estetiche che si possono cogliere nelle opere concettuali sono perlopiù accidentali, esigue e secondarie (cf. LeWitt 1967). Per non parlare del fatto che buona parte dell’arte concettuale si pone non solo come non-estetica, ma anche (esplicitamente) come anti-estetica, e si serve di elementi disgustosi, sgradevoli, ripugnanti, destabilizzanti: a partire dagli escrementi (fortunatamente non esibiti ma solo evocati) della dissacrante *Merda D’artista* (1961) di Piero Manzoni, passando per le performance ‘digestive’ di Gina Pane (come *Nourriture*, che la vedono impegnata a ingurgitare 600 grammi di carne macinata cruda), fino ad arrivare alle tracce di urina e ai preservativi usati rinvenibili nel famoso letto (*My Bed*, 1998) di Tracey Emin.¹

Possiamo dunque ragionevolmente asserire che nell’arte concettuale il contenuto semantico-cognitivo interno all’opera è ciò che più conta, ed è del tutto preminente rispetto non solo agli aspetti estetici, ma anche a quelli emotivi o rappresentazionali; in ciò si misura la sua distanza da altre forme d’arte, come la letteratura, dove pure l’elemento intellettuale è ben presente (cf. Dal Sasso 2014).² L’eventuale apprezzamento delle qualità estetiche (o emotive e rappresentazionali) di un’opera concettuale è sempre funzionale all’apprezzamento delle idee trasmesse – anche per tramite di queste stesse qualità – dall’opera (cf. Caldarola 2020, pp. 135-136; Schellekens 2022). È su quest’ultimo terreno, dunque, che si gioca la partita dell’arte concettuale.

¹ Sull’interesse sempre più marcato dell’arte contemporanea verso l’osceno, il disgustoso, lo scatologico, si veda Jean Clair (2016).

² La Schellekens (2022) parla in tal senso dell’artista concettuale come di un “produttore di significato”, in quanto, anche quando si serve di elementi rappresentazionali o illustrativi, lo fa per rappresentare qualcosa che non può essere colto “ad occhio nudo”, ma si rivolge piuttosto alla mente del fruitore.

Il problema è che anche sul piano intellettuale la maggior parte delle opere cosiddette concettuali (in senso ampio) risultano piuttosto carenti, e dunque deludenti rispetto alle aspettative che legittimamente – in relazione alla definizione entro cui tali opere ricadono, al modo in cui ci vengono presentate e descritte, e alle intenzioni dichiarate degli artisti – riponiamo su di esse. Per dirla in maniera ancor più netta e volutamente provocatoria, io ritengo che le idee trasmesse dall'arte concettuale siano, alternativamente, 'banali' o 'banalizzate'. Se così stanno le cose, ci troveremmo di fronte a un evidente paradosso, dal momento che tale forma d'arte mira – lo si è visto – a suscitare un interesse, quando non un piacere, di tipo intellettuale, a stimolare riflessioni su tematiche di vario genere (artistiche, sociali, esistenziali, etc.), fino a nutrire vere e proprie ambizioni filosofiche (cf. Goldie & Schellekens 2010, pp. 113-120). Partiamo dal primo insieme, o corno del dilemma. Alcune opere solitamente classificate come concettuali sono esplicitamente, persino intenzionalmente, banali, superficiali, 'leggere' per ciò che concerne il loro 'peso' concettuale. Tale è il caso, ad esempio, del lavoro dell'artista statunitense Jenny Holzer, la quale ha portato a compimento l'anelito duchampiano a spostare l'arte (visiva) verso "regioni maggiormente verbali", realizzando opere che consistono in semplici iscrizioni, ovvero affermazioni di carattere aforistico riprodotte in una varietà di supporti, che vanno dalle *t-shirt* ai grandi pannelli pubblicitari delle strade di New York. Holzer ha chiamato questi suoi aforismi "*Truisms*", vale a dire, "realità ovvie": e alcune, ovvie, lo sono davvero (ad es., "*torture is barbaric*", "*expiring for love is beautiful but stupid*", "*the land belongs to no one*", e così via), anche perché danno (volutamente) l'impressione di essere "frasi colte dalla strada, idee o pregiudizi ascoltati in metropolitana, slogan percepiti alla Tv, discorsi che ci avvolgono quando cuciniamo un pasto solitario o mentre aspettiamo alla fermata del tram" (Broggi 2012).

Quello di Holzer non è, tuttavia, un caso isolato: sempre nell'ambito dell'arte concettuale 'pura', ovvero consistente principalmente nella riproduzione di frasi, il francese Ben Vautier, attivo sin dagli anni Cinquanta all'interno del movimento Fluxus, si caratterizza per aver dipinto (con una grafia corsiva un poco infantile), su oggetti di vario tipo, enunciati di estrema (e a volte imbarazzante) semplicità e ingenuità (una su tutte: "*scritto in bianco*", acrilico – ovviamente bianco – su fondo rosso, 2007). Altri artisti ancora (ad es., Agnetti, Barry, Weiner) si sono contraddistinti per la realizzazione epigrafica di massime lapidarie "fini a sé stesse", come pure di descrizioni di idee "vaghe" o di operazioni inesistenti (cf. Dorflès

1999, pp. 134-143). Secondo Harold Osborne (1980, pp. 14-15), uno dei tratti distintivi dell'arte concettuale è proprio la "banalità e futilità intenzionale delle idee messe in gioco". Si pensi a un'opera paradigmatica come *One and Three Chairs* (1965) di Joseph Kosuth, la quale, com'è noto, è composta da una sedia, una fotografia della sedia, e una definizione (presa da un dizionario in lingua inglese) della parola 'sedia': l'idea in essa espressa (ovvero, che un oggetto sia passibile tanto di riproduzione fotografica quanto di definizione verbale) è "palesamente scontata". Ora, continua Osborne, è possibile che l'arte concettuale abbia per oggetto la banalità e la superficialità, in quanto "sintomi dell'età in cui viviamo"; ma "non può essa stessa essere banale", pena – aggiungo io – l'appiattirsi su quelle porzioni di realtà da cui prende le mosse.

Ovviamente, non tutte le opere concettuali sono banali. Il problema è che, come sottolinea anche James Young (2001, pp. 151-152), anche quando possiedono un certo spessore o grado di profondità intellettuale, le idee trasmesse dall'arte concettuale sono prive di valore cognitivo. Tornando alla Holzer, non c'è dubbio che alcuni dei suoi *Truisms* – come "*The world operates according to discoverable laws*", o "*Things are delicately interconnected*" – siano potenzialmente informativi. Tuttavia, la Holzer si limita ad affermarli, senza fornire alcuna prova della loro verità: pertanto, sostiene Young, essi non contribuiscono in alcun modo alla conoscenza umana. All'argomento di Young si potrebbe obiettare – come fa Peter Goldie (2007, pp. 166-167) – che il valore cognitivo di un'opera d'arte non sta tanto nel fornire una conoscenza di tipo proposizionale, ovvero nell'asserire verità giustificate, alla maniera di una dimostrazione scientifica o filosofica, quanto nel comunicare "in modo artistico" idee interessanti, che ci spingono a riflettere su temi tutt'altro che banali, facilitando così la conoscenza. Il punto è che, come sostiene Peter Lamarque (2019, pp. 260-264), le idee diventano interessanti solo quando sono elaborate o articolate: la letteratura – alla quale l'arte concettuale tende ad essere accostata, in quanto arte non-percettiva – riesce a farlo nella misura in cui l'idea viene espressa sotto forma di un tema che possiede un valore universale, e che viene a sua volta sviluppato attraverso dettagli descrittivi e narrativi, i quali donano coerenza e interesse al soggetto esplicito dell'opera. L'arte concettuale, viceversa, dispone di risorse linguistiche "utili solo a evocare idee, piuttosto che a svilupparle": l'eventuale produzione di qualcosa di simile al concetto poetico o al significato letterario è lasciata "all'ingegno dello spettatore".

Queste considerazioni non dipendono, a mio avviso, unicamente dalla scarsità di mezzi linguistici e verbali dell'arte concettuale e dal modo in cui vengono impiegati. Le cose non vanno molto

meglio, infatti, se volgiamo lo sguardo alle opere che si servono anche di *media* visivi, performativi, o di altro genere. Prendiamo Gino De Dominicis, artista anconetano considerato tanto un erede di Duchamp per il suo approccio ironico e cerebrale, quanto un anticipatore di Cattelan e altri neo-concettuali. De Dominicis si è confrontato più volte, soprattutto a partire dal 1969, con le idee di eternità e immortalità (difficile pensarne di più profonde!), non trovando però altri mezzi (per darne espressione artistica) che realizzare una performance dal titolo *Che cosa c'entra la morte?* (1971), in cui si aggira per le sale espositive della VII^a Biennale di Parigi con un cappello a cilindro nero, un peluche di tigre e un cartello che riporta il titolo dell'opera, o esporre (in occasione della Biennale di Venezia del 1972) una serie di oggetti enigmatici (come il Cubo invisibile o la Palla di gomma "caduta da due metri") davanti a un ragazzo affetto da sindrome di Down (titolo dell'opera: *Seconda soluzione d'immortalità - l'universo è immobile*). Un discorso analogo lo si può fare per buona parte della produzione artistica di Michelangelo Pistoletto, il quale decide ad esempio di esplorare un concetto geometrico complesso e importante come quello di 'frattale' – di cui la natura fornisce molti, e affascinanti, esempi (cavolfiori, alberi, nuvole, etc.) – semplicemente producendo una serie di specchi dalla forma irregolare (*Frattali*, 1999-2000) al cui interno è impressa una serie numerica del tutto casuale (con buona pace delle proprietà di 'auto-similarità' e 'struttura fine' che una figura geometrica frattale possiede).

Potrebbero esservi tuttavia casi in cui il supporto visuale o performativo si riveli adeguato al contenuto cognitivo dell'opera, non tanto come sua rappresentazione o esemplificazione, ma in quanto strumento che permette di cogliere in modo esperienziale anziché intellettuale le idee che l'autore intende comunicare. Secondo Elisabeth Schellekens (2007, pp. 82-83), il valore cognitivo di molte opere concettuali starebbe proprio nella loro capacità di trasformare dei concetti astratti in qualcosa di concreto e percepibile, perfino ordinario, e di fornire così una sorta di "presa fenomenologica" su idee (artistiche, filosofiche, politiche) verso le quali siamo normalmente indifferenti o distanti, sollecitando in noi una partecipazione emotiva e immaginativa, piuttosto che intellettuale e distaccata. Schellekens fa l'esempio di *An Oak Tree* (1973), un'opera di Michael Craig-Martin che consiste in una installazione su una parete, dove possiamo osservare, a due metri e mezzo circa dal suolo, un bicchiere d'acqua posto su una mensola, al di sotto della quale (a una certa distanza) è affisso un testo nel quale l'autore afferma di aver, in questa maniera, trasformato il bicchiere d'acqua in una quercia, e di aver creato, at-

traverso questa operazione, un'opera d'arte. L'opera di Craig-Martin, sostiene Schellekens, è in grado di attivare una risposta empatica e immaginativa che ci avvicina ad afferrare un concetto profondo, che attiene alla storia delle religioni, come quello di 'transustanziazione', oltretutto di farci riflettere sulla natura dell'arte.³ In maniera analoga, afferma Goldie (2007, pp. 161-164), *Space Closed by Corrugated Metal* di Santiago Sierra – performance che consisteva nello sbarrare (letteralmente) l'ingresso agli invitati alla mostra da lui organizzata presso la Lisson Gallery di Londra nel settembre 2002 – aveva lo scopo di provocare un sentimento di rabbia o frustrazione nelle persone invitate, così da far loro comprendere “come ci si sente” a vivere in uno stato di esclusione o isolamento per questioni politiche o economiche. Ora, premesso che una siffatta versione del valore cognitivo dell'arte concettuale si applicherebbe solamente a un numero contenuto di casi, limitandoci ai due esempi in questione, mi sembra tutto fuorché certo che le risposte che tali opere tendono a suscitare negli spettatori siano dell'ordine di quelle descritte da Schellekens e Goldie. Se le si considera come reali tentativi di affrontare da un punto di vista artistico tematiche religiose, filosofiche, esistenziali, o sociali, di indubbia portata, credo che la reazione più appropriata sia quella di sconforto misto a fastidio verso la riduzione di un'idea teologica (la transustanziazione) al gioco (infantile) del far finta che un bicchiere d'acqua si trasformi in una quercia,⁴ o verso l'ennesimo sberleffo perpetrato nei confronti dell'art-system (mi riferisco qui all'opera di Sierra), che si iscrive in un filone piuttosto fortunato in ambito concettuale (penso ancora a De Dominicis e ad alcune sue performance che prevedevano l'assenza totale di opere nelle sale espositive). Se però si vuole mantenere per buona l'ipotesi della conoscenza esperienziale che l'arte concettuale, attraverso opere del tipo indicato, sarebbe in grado di attivare, occorre sottolineare come sia lo stesso Goldie (2007, pp. 168-169) a qualificare tale conoscenza (per quanto utile) come “esigua” se paragonata a quella che, sulle medesime questioni, possiamo ottenere da altre discipline o attività umane.

In definitiva, anche quando si misura con idee tutt'altro che banali, l'arte concettuale non riesce a mio avviso a pervenire a risultati intellettualmente soddisfacenti, in quanto tali idee sono semplicemente asserite, senza essere giustificate, oppure sono evocate in modo vago e ambiguo, senza essere adeguatamente sviluppate e articolate, né linguisticamente né attraverso *media* visivi o performa-

³ Il termine 'transustanziazione' indica (nel linguaggio dei teologi cattolici) la totale conversione della sostanza del pane e del vino nella sostanza del corpo e del sangue di Cristo, durante la celebrazione eucaristica al momento della consacrazione.

⁴ Per una lettura positiva di *Oak Tree* in quanto opera che ci impegna in un gioco di finzione, si veda tuttavia Caldarola (2020, pp. 150-155).

tivi. Tutto sommato, ciò non dovrebbe nemmeno sorprendere, se è vero, come sostiene Elisa Caldarola (2020, pp. 138-139), che la tecnica utilizzata dall'artista concettuale per veicolare idee consiste nel "ridurre al minimo" gli aspetti sensibili – e, aggiungiamo, verbali – rilevanti. Al punto che a volte gli è sufficiente appropriarsi di *media* di altre forme d'arte, apportandovi solo piccole modifiche (pensiamo alla famosa "Gioconda coi baffi" [L.H.O.O.Q.] di Duchamp, o alle cancellature, integrali o parziali, di opere letterarie compiute da Emilio Isgrò). Secondo P.N. Humble (1982, p. 63), parte del fascino che tale forma d'arte suscita sta proprio nell'aver cercato di creare usando i mezzi più semplici e apparentemente insignificanti. Se tuttavia vuole evitare di restare imprigionata tra la Scilla della banalità e la Cariddi della banalizzazione del contenuto intellettuale, l'arte concettuale deve di necessità elaborare strategie ulteriori rispetto alla riduzione al minimo delle risorse linguistico-percettive. All'analisi di queste mosse strategiche, e alla valutazione del loro grado di efficacia, sarà dedicato il prossimo paragrafo.

4. I quattro stratagemmi dell'arte concettuale: rimedi efficaci o pericolose trappole?

Come abbiamo appena visto, se ci limitiamo all'analisi degli aspetti 'minimi' – siano essi percettivi o linguistici – interni alle opere concettuali, i risultati, per ciò che concerne le idee che esse sono in grado di comunicare, lasciano alquanto a desiderare. Tuttavia, questa forma d'arte dispone di altri mezzi, per esaminare i quali dovremo spingerci ai confini della singola opera e andare al di là delle sue qualità intrinseche, fino a includere vari elementi di carattere biografico, critico e contestuale, che in questo caso rivestono una speciale importanza. Gli artisti concettuali utilizzano infatti espedienti, o stratagemmi, in parte inediti rispetto all'operare artistico tradizionale: solo una valutazione ponderata e attenta degli stessi ci permetterà di stabilire se rappresentano delle risorse preziose per il raggiungimento di una qualche cifra intellettuale, o se invece nascondono delle insidie che ne fanno delle armi a doppio taglio.

4.1 La decontestualizzazione e il rischio dell'“anything goes”

La prima strategia che andremo a considerare è quella della 'de-contestualizzazione'. Ciò, anche per motivi cronologici: essa infatti è la tecnica messa in atto da Duchamp nel produrre i suoi *ready-made*, i quali anticipano molte delle caratteristiche distintive di tutto ciò che successivamente prenderà il nome di arte concettuale.

le, a partire dal mettere in discussione il nostro modo di concepire l'arte. Possiamo senz'altro affermare che il genere del *ready-made*, in cui rientra la parte più significativa dell'opera di Duchamp, comprende anche alcune importanti opere di Andy Warhol (le famose *Brillo Box*), e si estende fino ai lavori dei numerosi moderni epigoni dell'artista francese, come Simon Starling, Tracey Emin, e Felix Gonzales-Torres. Lo stesso *modus operandi* inaugurato da Duchamp a partire dai primi decenni del Novecento con orinatoiri, ruote di biciclette e quant'altro, e successivamente ripreso da Warhol con le scatole di detersivo,⁵ è stato attualizzato da Starling, Emin e Gonzales-Torres, i quali hanno prelevato alcuni oggetti – ad esempio, rispettivamente, una Fiat 126 (*Flaga*), un letto sfatto (*My Bed*), dei mucchi di caramelle (“*Untitled*”. *Portrait of Ross in L.A.*) – dal loro contesto originario per trasportarli (senza aggiungerli o toglierli alcunché) in ambiti deputati alla fruizione artistica: musei, gallerie d'arte, sale espositive. Questa particolare tecnica, se così la si vuol chiamare, non si limita peraltro alle arti visive: esperimenti analoghi sono stati compiuti dallo stesso Warhol nel cinema e da John Cage nella musica.

A tali operazioni di de-/ri-contestualizzazione sono stati attribuiti, nel tempo, diversi significati: dallo sfidare i criteri tradizionali che definiscono un'opera d'arte, al trasformare – Arthur Danto (1981) avrebbe detto “trasfigurare” – il banale in inconsueto, fino al suscitare riflessioni che dal campo artistico si aprono alle sfere culturali, sociali, psicologiche, e quant'altro. Ma, dobbiamo chiederci, può un semplice slittamento contestuale produrre simili, rimarchevoli effetti? Non tutti sono di quest'avviso. A proposito ad esempio della famosa fontana-orinatoio duchampiana, Monroe Beardsley (1983, p. 25) ritiene ingiustificato il clamore suscitato da un'operazione il cui scopo principale era, a suo avviso, quello di sondare fino a che punto poteva arrivare la tolleranza di una giuria artistica: in fondo, Duchamp non fece altro che indicare un oggetto e chiamarlo ‘arte’, per poi invitare altre persone a considerarlo come tale. È innegabile che questo gusto per la provocazione e per la sfida al senso comune sia alla base di molte delle azioni compiute dai numerosi seguaci dell'artista francese.

Il punto è che, come sottolinea Humble (1984, p. 122), c'è una bella differenza tra, da un lato, selezionare un oggetto (naturale o artificiale) e presentarlo come opera d'arte, e, dall'altro lato, creare un

⁵ Le *Brillo Box* di Warhol non sono, va ricordato, le stesse scatole di detersivi che troviamo nei supermercati: tuttavia, essendo delle riproduzioni fedeli di queste ultime, e dunque pressoché percettivamente indistinguibili da esse (come sostenuto da Arthur Danto), sono a mio avviso legittimamente assimilabili ai *ready-made*.

oggetto dotato di qualità estetiche (essenziali per la definizione di arte proposta da Humble), ma anche, aggiungiamo, di proprietà espressive e semantiche. Il semplice dislocamento di un oggetto non lo rende di per sé un'opera d'arte, né, più in generale, un oggetto concettualmente (seppur non esteticamente) significante: quanto meno, non senza l'aggiunta di una qualche teoria o interpretazione che ne sveli – o inventi? – il senso ultimo. Pensare (come molti membri del mondo dell'arte fanno) che ciò sia possibile equivale ad attribuire agli artisti una sorta di potere sciamanico – di cui a volte gli artisti stessi, dal citato Craig-Martin a (come vedremo a breve) Manzoni e Pistoletto, sembrano auto-investirsi – che, osserva ancora Humble (1982, pp. 54-57), Duchamp medesimo rifiutava, in quanto animato piuttosto da un “impulso nichilista” (se tutto, anche un comune orinatoio, è arte, allora niente è arte). Impulso che, a ben vedere, informa a mio avviso buona parte dell'operare artistico (non solo concettuale) contemporaneo, rendendo il rischio dell'*anything goes* quanto mai concreto. Basti pensare a *Comedian*, l'ennesima trovata di Maurizio Cattelan, il quale nel 2019 ha appeso una banana sulle pareti della galleria Perrotin ad Art Basel Miami Beach; banana che è stata poi staccata e mangiata da un altro sedicente artista che ha ovviamente filmato la sua 'performance' presentandola come arte concettuale...

4.2 *A caccia di titoli*

Solitamente, le opere – o performance – che sono il frutto di un siffatto slittamento contestuale, vengono accompagnate dai titoli più stravaganti e bizzarri, al punto che sono a volte questi, ancor più dell'opera in sé, a catturare la nostra attenzione. Secondo Jerrold Levinson (2011), i titoli delle opere d'arte sono sempre fattori rilevanti dal punto di vista estetico e apprezzativo; persino la scelta di usare semplici numeri di catalogo (o la dicitura 'senza titolo') ha un suo peso interpretativo, quanto meno in negativo (l'opera avrebbe infatti un significato diverso se fosse denotata da un 'vero' titolo). Tuttavia, è chiaro che, in una forma d'arte “ridotta all'osso” come l'arte concettuale (cf. Caldarola 2020, p. 138), essi rivestono una importanza di gran lunga maggiore che nell'arte tradizionale (tanto per fare un esempio: *Per Elisa* di Beethoven non avrebbe perso nessuna delle sue qualità espressive se fosse passata alla storia semplicemente col suo titolo originale, ovvero *Bagatella n.25*). Ora, Levinson (2011, pp. 18-24) individua sette tipologie di titoli, a seconda di come questi possono (in una certa misura) influenzare il contenuto di un'opera d'arte. Essi sono dunque denominati, nell'ordine: neutri, rafforzanti, focalizzanti, destabilizzanti, disorientanti, disambiguanti, e allusivi (quest'ultima tipologia è considerata trasversale rispetto alle prime

sei). A quali di queste categorie sono riconducibili i titoli delle opere concettuali? A dire il vero, tra gli esempi fatti da Levinson non figurano opere appartenenti all'arte concettuale, né ristretta né ampiamente intesa, eccezion fatta per un riferimento ai dadaisti in relazione alla classe dei titoli disorientanti. Proprio a questa tipologia, insieme a quelle dei titoli destabilizzanti e allusivi, sono a mio avviso ascrivibili i titoli maggiormente in uso tra gli artisti concettuali, nella misura in cui mirano a sortire effetti ironici e sorprendenti – talvolta in quanto contrastanti con il contenuto apparente dell'opera –, e ad aggiungere ulteriori rimandi di senso.

La domanda che dobbiamo farci è: sono i titoli delle opere concettuali (tralasciando quelli descrittivi e neutrali) in grado di aggiungere interesse e profondità alle idee da esse veicolate? Nei casi, assai frequenti, in cui i titoli si risolvono in burle, giochi di parole, o motti di spirito, ciò è alquanto improbabile. Di esempi ne esistono molti: da Duchamp (*Fresh Widow*, anziché 'window'; *L.H.O.O.Q.*, che suona come 'elle a chaud au cul'), passando per De Dominicis (*D'io*; *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno a un sasso che cade nell'acqua*; *Mozzarella in carrozza*), fino ad arrivare a Cattelan (*Bidibidobidiboo*). Il problema è che, come sottolinea Humble (1982, pp. 61-62), i giochi di parole, o le burle visivo-verbali, non possono esaurire l'intero spazio di significazione di un'opera; se non sono inseriti in strutture più ampie e complesse – come ad esempio avviene negli spettacoli del comico Alessandro Bergonzoni, il quale costruisce veri e propri racconti a partire da semplici giochi verbali –, l'esperienza complessiva dell'opera è piuttosto povera, di idee e di contenuti. Al contempo, esistono anche molte opere concettuali i cui titoli, all'opposto, sembrano dischiudere ben altri orizzonti: filosofici, esistenziali, persino mistici. Pensiamo allo squalo in formaldeide di Damien Hirst, intitolato 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living'; al *Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto; alla 'Socle du Monde' di Piero Manzoni. Tuttavia, da soli, nemmeno titoli di questo genere – ambigui, misteriosi, talvolta cervellotici – sono in grado di mantenere la promessa di profondità in essi implicita. Affinché possano trasformare gli oggetti a cui si applicano – rispettivamente: uno squalo, un disegno composto da tre cerchi consecutivi, un banale parallelepipedo in metallo – in opere dall'autentico valore intellettuale, c'è bisogno di qualcos'altro ancora...

4.3 *Realismo o reality?*

Persino un 'contestualista' come Levinson (2011, p. 16) ritiene che gli aspetti concernenti le vite strettamente personali degli artisti

non facciano parte del background di informazioni storico-contestuali delle quali si deve avere contezza per cogliere le proprietà salienti di un'opera d'arte. Tali aspetti possono tutt'al più essere considerati come ausili opzionali alla fruizione di un'opera, o come curiosità eventualmente da soddisfare in un secondo momento. L'arte concettuale, tuttavia, si sottrae a questo assunto dai più condiviso: sovente, essa ci costringe a penetrare nei dettagli (auto)biografici, talvolta anche molto personali, degli artisti, in quanto parti integrali delle loro opere. Succede paradigmaticamente, ad esempio, con Felix Gonzales-Torres, le cui opere della serie *Untitled* (tra cui il citato cumulo di caramelle) non sono apprezzabili se non si è a conoscenza della sua relazione col compagno di vita (Ross), della malattia e infine della morte di questi, e di alcuni episodi specifici relativi alla loro vita sentimentale (ad es., una lettera dove Ross disegna due orologi sincronizzati, che diventeranno il soggetto di *Untitled: Perfect Lovers*). Qualcosa di analogo avviene anche con i lavori di Tracey Emin. La difficoltà a reperire informazioni autobiografiche sugli artisti in questione portano Goldie e Schellekens a definire le opere di autori come Gonzales-Torres, Emin, e altri artisti concettuali che si muovono su questa stessa lunghezza d'onda, come "esoteriche", in quanto riservate a un pubblico di "iniziati" ai quali, soli, è consentito l'accesso a una sorta di "confessione privata" che prende corpo in tali opere (Goldie & Schellekens 2010, pp. 29-30, 127-128).

Ora, questo richiamo insistito alla sfera privata da parte degli artisti concettuali, lungi dal trasformare esperienze individuali in idee universalizzabili, e dunque anche concettualmente rilevanti, sottende a mio avviso una pericolosa assonanza con quel processo che Gillo Dorfles (2022, pp. 674-675) presenta come "vetrinizzazione" dell'uomo. Con tale espressione, il filosofo italiano descriveva la tendenza – tipicamente contemporanea – dell'uomo a "esporsi a mo' di merce" e a diventare egli stesso un "prodotto di consumo", fino ad arrivare alla deprecabile "auto-esibizione imperante nei reality show". Una tendenza che ha ormai preso piede anche tra gli artisti, come emerge in maniera inequivocabile, dal mio punto di vista, nella parte finale della famosa performance *The Artist is Present* di Marina Abramović, andata in scena nel 2010 (per quasi tre mesi) presso il MoMa di New York, in cui l'artista rimaneva seduta per tutto l'orario di apertura del museo, dando la possibilità ai visitatori di occupare la sedia di fronte a lei e fissarne (in assoluto silenzio) gli occhi per un certo lasso di tempo. L'arrivo, apparentemente inaspettato ma con ogni probabilità programmato, del suo ex-compagno di vita (e di arte) Ulay, ha scalfito l'imperturbabilità di Marina e suscitato in lei una reazione sorpresa e commossa, non

dissimile da quella a cui gli spettatori di programmi televisivi come *C'è posta per te* (condotto da Maria De Filippi) sperano di assistere allorché uno dei protagonisti ritrova una persona cara della sua vita che non vedeva da anni e con la quale desiderava riappacificarsi. Dal realismo (autobiografico) al reality (show), il passo a volte è pericolosamente breve...

4.4 *L'arte concettuale come 'discorso-discorso'*

Nessuna delle strategie esaminate finora si è mostrata in grado di superare il paradosso dell'arte concettuale: oltre a presentare delle contro-indicazioni (per così dire) estetiche, esse appaiono incomplete, in quanto tendono inesorabilmente a rinviare a qualche ulteriore elemento, sempre di carattere relazionale o contestuale.⁶ Su quale sia questo elemento, sembra esserci una generale concordanza. L'arte concettuale è stata infatti definita da più parti (cf., ad es., Caldarola 2020, pp. 140-144; Goldie & Schellekens 2010, pp. 29-33; Young 2001, pp. 146-149; Davies 2007, p. 152) come "*discourse-dependent*": per comprendere e apprezzare appieno un'opera appartenente a tale forma o genere, abbiamo bisogno tanto di un discorso che individui e contestualizzi il veicolo artistico – fornendoci più informazioni possibili circa la storia di produzione dell'opera, la categoria o corrente artistica a cui fa riferimento, e via dicendo –, quanto di un testo che funga da mediatore tra l'opera e il pubblico e che ci aiuti ad afferrare le idee che attraverso tale veicolo vengono comunicate. È dunque questo tipo di apparato critico-interpretativo a costituire la tessera mancante che ci permette di ricomporre il puzzle dell'arte concettuale. Possiamo tuttavia asserire che, in virtù dei discorsi a cui si accompagnano, le opere concettuali acquisiscono finalmente un contenuto intellettuale adeguato alle aspettative che esse suscitano, e tale dunque da superare il paradosso precedentemente discusso?

Per quanto riguarda il primo tipo di discorso, esso, nei casi più interessanti, è presentato nella forma di una narrazione ordinata di aspetti, informazioni, ed eventi, relativi all'opera in questione, alla sua genesi, e alle intenzioni dell'autore. A partire dalla fontana-orinatoio di Duchamp – la cui storia di produzione e ricezione comprende tutta una serie di avvenimenti più o meno rilevanti: l'utilizzo di uno pseudonimo; la proposta, poi rifiutata, di esporre l'oggetto; la pubblicazione di una sua riproduzione fotografica sulla rivista *The Blind Man* – fino alle opere concettuali più recenti (come la performance dell'artista danese Jens Haaning intitolata

⁶ L'uso dei puntini di sospensione al termine dei sotto-paragrafi precedenti (4.1, 4.2, 4.3) stava proprio a indicare la costitutiva incompletezza delle suddette strategie.

Prendi i soldi e scappa, di cui è necessario tanto sapere che l'artista, restando fedele al titolo, ha consegnato due tele bianche in cambio di un lauto compenso, quanto conoscere le vicende giudiziarie che ne sono seguite), la storia della critica d'arte è piena di discorsi che mettono in fila – in modo coerente, intrigante e talvolta divertente – dati e aneddoti di vario genere, al fine di esplicitare ciò che l'opera vorrebbe 'dire'. In assenza di tali narrazioni "individuanti" e "contestualizzanti" molte opere concettuali, sostiene infatti David Davies (2007, pp. 141, 146), rischiano di rimanere "mute", in quanto particolarmente "elusive" riguardo al loro contenuto. Per convincerci tuttavia che abbiamo a che fare con opere d'arte concettualmente profonde e interessanti, serve qualcosa di più di racconti di questo tipo. Serve, quantomeno, un discorso teorico-critico che riesca a far emergere appieno il significato interno all'opera, ovvero le idee che l'autore intende attraverso essa veicolare in tutta la loro (eventuale) ricchezza di risvolti e implicazioni.

Ora, anche questa seconda tipologia di discorsi è assai frequentata, non solo dai critici, ma anche dai filosofi e dagli artisti stessi. Pensiamo alle teorie dell'arte (ad es., quelle di Arthur Danto e George Dickie) elaborate a partire da *ready-made* e simili; alle letture metafisiche delle opere (dai noi precedentemente tacciate di banalità) di Kosuth (cf. Goldie & Schellekens 2010, p. 14; Wilde 2007); alle riflessioni approfondite che accompagnano i lavori di Manzoni, De Dominicis, Hirst, Cattelan, Pistoletto, e via dicendo. Il problema è che, come osserva Young (2001, pp. 149-150), quand'anche tali teorie, letture e riflessioni fossero realmente interessanti e illuminanti, l'eventuale valore cognitivo andrebbe attribuito al discorso teorico-critico associato all'opera, più che all'opera stessa. Young si riferisce in primo luogo ai casi in cui alcune particolari opere (si pensi, ad esempio, a Duchamp, Warhol, Kosuth, etc.) vengono utilizzate per elaborare teorie generali sull'arte (come la discussa teoria istituzionale, o la tesi sulla natura tautologica dell'arte). Ma analoghe considerazioni possono a mio parere essere svolte anche quando, in sede di presentazione o di commento di un'opera, avviene una sorta di slittamento dalle narrazioni contestualizzanti a quelle che Davies (2007, pp. 143-144) chiama "*reception-narratives*", le quali hanno lo scopo di massimizzare l'apprezzamento del pubblico verso una certa opera e di valorizzarne la portata semantica, a costo anche di attingere ad elementi che fuoriescono ampiamente dal suo contesto originario. Mentre le prime narrazioni sono utili e talvolta necessarie anche nell'arte tradizionale (al fine ad esempio di prendere posizione tra interpretazioni discordanti su una data opera), le seconde sono una prerogativa dell'arte contemporanea,

specialmente concettuale e performativa. In questo ambito, infatti, ci imbattiamo spesso in oggetti il cui significato è misterioso e problematico, e a cui vengono accostati scritti o discorsi che sono il frutto di elucubrazioni autonome e in parte arbitrarie, che vanno ben oltre ciò che di per sé un'opera, pur correttamente inquadrata dal punto di vista contestuale, è in grado di offrire in termini di contenuto intellettuale. Davies (2007, p. 144) fa l'esempio della lettura enigmatica e contraddittoria proposta da Patricia Ellis a commento del citato squalo di Hirst, ma è mia opinione che rientri in tale categoria di discorsi o narrazioni una consistente parte della letteratura critico-artistica relativa all'arte concettuale, nella misura in cui si attribuiscono a un'opera proprietà semantiche o valori simbolici che riflettono più il pensiero (o il desiderio) del soggetto interpretante che non le caratteristiche intrinseche dell'opera in questione; al punto che un semplice disegno geometrico che assomiglia vagamente a una caramella stilizzata – mi riferisco ovviamente al *Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto – viene presentato come una “riconfigurazione del segno matematico dell'infinito” in grado, laddove riprodotto, di produrre niente di meno che “il passaggio a uno stadio inedito della civiltà planetaria, indispensabile per assicurare al genere umano la propria sopravvivenza.”⁷

Il discorso critico-interpretativo è, nell'arte concettuale, talmente totalizzante da potersi persino sostituire, secondo diversi autori (cf., ad es., Lamarque [2019] e Sauchelli [2016]), all'esperienza diretta dell'opera, che diverrebbe superflua o secondaria. Più che di “idea idea”, allora – espressione coniata da Goldie e Schellekens (2010, pp. 100-106) per sottolineare la netta preminenza dell'aspetto intellettuale su quello estetico –, si dovrebbe a mio avviso parlare di arte concettuale come ‘discorso discorso’; con ciò evidenziando uno slittamento verso il piano critico e teorico che ci allontana dall'opera e ci porta a perdere quella ricchezza di dettagli e sfumature che solo una esperienza di prima mano permette eventualmente di cogliere.⁸

5. Conclusioni: che fare (dell'arte concettuale)?

In questo saggio, ho sostenuto che l'arte concettuale, ampiamente intesa, non è in grado di ottemperare al proprio scopo dichiarato, quello cioè di comunicare idee dotate di un apprezzabile

⁷ <http://terzoparadiso.org/what-is>; ultima consultazione 3 ottobre 2024.

⁸ Va ricordato tuttavia che Schellekens non concorda del tutto con la tesi della dematerializzazione, e riconosce la possibilità e l'importanza dell'esperienza estetica nell'arte concettuale.

livello cognitivo o qualitativo. Le strategie di carattere relazionale o contestuale che gli artisti concettuali, in collaborazione con altri membri del mondo dell'arte come critici e direttori di gallerie o musei, tipicamente attuano, si sono mostrate insufficienti a colmare tali lacune intellettuali; per di più, i rischi che esse comportano tanto a livello creativo quanto ricettivo superano di gran lunga i pochi benefici che (almeno potenzialmente) ne seguono. E allora, che fare di tale forma d'arte? Nell'attesa che vengano elaborate strategie più efficaci, credo che sarebbe opportuno cambiare – almeno temporaneamente – nome all'arte concettuale, qualificando genericamente come oggetti o azioni culturali i suoi prodotti. Dubito tuttavia che ciò sarà mai fatto. Pertanto suggerisco, più modestamente, di modificare il nostro atteggiamento verso le opere concettuali, e di accostarsi a esse senza inseguire faticosamente chissà quali illuminazioni o riflessioni, ma anzi accettandone con leggerezza il minimalismo intellettuale e la natura a volte banalmente irriverente. In questo modo, probabilmente otterremo un'esperienza inferiore a quella che solitamente l'arte concettuale promette, ma quantomeno adeguata agli sforzi percettivi, speculativi e interpretativi che essa richiede.

Bibliografia

Beardsley M., *An Aesthetic Definition of Art*, in H. Curtler (ed.), *What is Art?*, Haven, New York 1983, pp. 15-29.

Broggi A., 'Sui *Truisms* di Jenny Holzer' (2012), URL = <https://www.nazioneindiana.com/2012/09/13/sui-truisms-di-jenny-holzer/>.

Caldarola E., *Filosofia dell'arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti*, Quodlibet, Macerata 2020.

Clair J., *De Immundo* (2004), trad. it. di P. Pagliano, Abscondita, Milano 2016.

Dal Sasso D., 'Dialoghi di Estetica. Parola a Elisabeth Schellekens' (2014), URL = <https://www.artribune.com/attualita/2014/06/dialoghi-di-estetica-parola-a-elisabeth-schellekens/>.

Dal Sasso D., *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

Danto A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1981; trad. it. *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Davies D., *Telling Pictures: The Place of Narrative in Late Modern "Visual Art"*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 138-156.

Dickie G., *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano 1999 (prima ed. 1961).

Dorfles G., *Estetica dovunque*, Bombiani, Firenze-Milano 2022.

Goldie P., *Conceptual Art and Knowledge*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 157-170.

Goldie P., Schellekens E., *Who's Afraid of Conceptual Art?*, Routledge, London 2010.

Humble P.N., *Duchamp's Readymades: Art and Anti-Art*, in "The British Journal of Aesthetics", 22/1 (1982), pp. 52-64.

Humble P.N., *The Philosophical Challenge of Avant-garde Art*, in "The British Journal of Aesthetics", 24/2 (1984), pp. 119-128.

Lamarque P., *On Perceiving Conceptual Art*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007; trad. it. *Sulla percezione dell'arte concettuale*, in Id., *Opera e oggetto*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 257-272.

Levinson J., *Titles*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 44/1 (1985), pp. 29-39; trad. it. *Titoli*, in "Aisthesis", 4/2 (2011), pp. 9-27.

LeWitt S., *Paragraphs on conceptual art*, in "Artforum", 5 (1967), pp. 79-83.

Lippard L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley 1973.

McIver Lopes D., *Beyond Art*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Osborne H., *Aesthetic Implications of Conceptual Art, Happenings, etc.*, in "The British Journal of Aesthetics", 20 (1980), pp. 6-22.

Sauchelli A., *The Acquaintance Principle, Aesthetic Judgments, and Conceptual Art*, in "The Journal of Aesthetic Education", 50/1 (2016), pp. 1-15.

Schellekens E., *The Aesthetic Value of Ideas*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 71-91.

Schellekens E., 'Conceptual Art', in E.N. Zalta, U. Nodelman (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2022 Edition, URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/conceptual-art/>.

Wilde C., *Matter and Meaning in the Work of Art: Joseph Kosuth's One and Three Chairs*, in P. Goldie, E. Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 119-137.

Young J., *Art and Knowledge*, Routledge, London 2001.