

*Abstract*

Il programma di ricerca filosofica di Maurizio Ferraris può essere ricapitolato, come egli ha scritto, in tre fasi in cui ha proposto: una estetica come teoria della sensibilità, una ontologia naturale come teoria dell'inemendabilità e una ontologia sociale come teoria della documentalità (cfr. Ferraris 2012a: x-xi). Tra queste, è stata soprattutto la prima fase del suo pensiero a influenzare i miei studi. In essa sono presenti talune delle principali tesi della sua filosofia positiva che, a mio modo di vedere, possono essere sviluppate anche nell'ambito delle ricerche sulle arti contemporanee. Al fine di mostrare questa possibilità, il testo è organizzato come segue. Nei primi due paragrafi mi soffermo sulla concezione dell'estetica come teoria della sensibilità e su alcuni dei principali nuclei teorici della sua filosofia positiva. I tre successivi mirano a portare in primo piano alcune questioni concernenti la delicata relazione tra estetica e arte, e ad affrontarle tenendo conto sia della natura della prima sia delle incessanti evoluzioni della seconda. I due conclusivi offrono i lineamenti della proposta che penso possa essere formulata mantenendo come riferimento due insegnamenti tratti dalla filosofia positiva di Ferraris.

*1. La misura della presenza*

Dalla percezione al pensiero. È questa, in estrema sintesi, la direzione che contraddistingue la filosofia positiva elaborata da Maurizio Ferraris attraverso il compimento di una svolta, dall'ermeneutica al realismo. Alla sua origine vi è il recupero della concezione originaria dell'estetica intesa come dottrina della sensazione, motivato dall'esigenza di affermare il primato della percezione nel processo conoscitivo e l'autonomia del reale rispetto al pensiero. Sono questi i presupposti sui quali Ferraris articola la sua filosofia che muove dal rilievo ontologico in direzione della produzione del senso e della elaborazione teoretica.

Senza l'ambizione di poter offrire un resoconto esaustivo del suo lavoro, in questo paragrafo e nel successivo cerco di inquadrare tali capisaldi teorici così da porre le basi per le riflessioni che presenterò in seguito.

Tornando alla formula del filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten, estetica come scienza della conoscenza sensibile, Ferraris rifiuta il divario tra sensibile e intelligibile mostrando come mente e corpo siano tutt'uno in un processo di conoscenza che trova origine nella percezione sensoriale. Mediante il lavoro della sensibilità, che Ferraris spiega anche attraverso la sua riflessione sulla iconologia, riteniamo le tracce della presenza di soggetti e oggetti che possiamo esperire nel mondo esterno. La sensazione impressa, una volta ritenuta, diventa espressione. Essa è anzitutto traccia iscritta, e non immagine o schema, dalla quale trae origine il processo conoscitivo. La ritenzione è al principio sia del primo evento percettivo sia della successiva strutturazione cognitiva. L'impressione sensibile, chiarisce Ferraris, è essenzialmente una iscrizione che non è esattamente né sensazione né idea. Piuttosto essa si origina in rapporto alla presenza di ciò che possiamo esperire nel mondo esterno. Essendo traccia che anticipa tanto la *aisthesis* quanto la *noesis*, l'impressione sensibile è dunque condizione di possibilità per la conoscenza stessa.

Sono questi taluni dei più importanti principi teorici in accordo ai quali Ferraris riconosce all'estetica il compito di spiegare tale primigenio accesso conoscitivo al mondo esterno. In conformità a questo inquadramento, l'estetica viene pertanto definita scienza della sensazione iscritta (cfr. Ferraris 1997: 49) che condivide lo stesso orizzonte teoretico di discipline quali l'epistemologia, la psicologia e l'ontologia. Proprio da quest'ultima proviene il quesito precipuo dal quale trae origine la stessa indagine estetica: «che cosa c'è?». L'indagine inizia con l'elementare rilievo di ciò che c'è. Ossia di ciò che esiste, non tanto in termini di possibilità quanto in quelli di presenza e di appartenenza alla realtà del mondo esterno.

L'«essenzialità dell'essere», chiarisce Ferraris, si dà «nella sovrabbondanza degli enti, la cui prima esperienza è *essenzialmente* estetica» (ivi: 161). I caratteri e le impressioni dell'*aisthesis* sono perciò cruciali affinché sia possibile l'iscrizione di una traccia e la successiva enunciazione di possibili risposte al quesito ontologico sopra menzionato. L'estetica, scrive Ferraris, si risolve nell'ontologia. Vale a dire nella disciplina che in seguito al rilievo sensibile delle entità esistenti ha il compito di classificarle e formularne una successiva teorizzazione mediante strumenti metafisici. Ciò che c'è nel mondo – gli altri esseri senzienti e le diverse entità materiali, siano queste oggetti naturali o artificiali – viene rilevato dai sensi attraverso un atto precognitivo. La ritenzione ha infatti origine in un'attività che si caratterizza per essere al contempo sia percezione sia azione. Anziché essere mera ricezione passiva, l'atto percettivo anticipa il discrimine ontologico in base al quale sarà possibile la successiva costituzione del senso. In tal modo, osserva Ferraris, è la filosofia stessa a poterne trarre vantaggio, poiché in virtù di tale iniziale riscontro potrà in seguito offrire formulazioni

teoriche che, sul piano della elaborazione metafisica, terranno conto tanto dei limiti quanto delle possibilità provenienti dal rilievo sensibile del reale dato, da ciò che c'è nel mondo esterno.

Tale orientamento riporta in primo piano diversi argomenti che storicamente hanno contribuito all'evoluzione del dibattito filosofico, specie in sede epistemologica. Alla loro origine vi sono osservazioni concernenti l'inaffidabilità della percezione e la non identificabilità delle sensazioni con la conoscenza. Sono esattamente tali presupposti di incompletezza e instabilità a essere considerati da Ferraris ai fini di un fruttuoso rinnovamento della filosofia, la cui articolazione teoretica può essere riformulata proprio alla luce di evidenze ontologiche e irregolarità sensoriali. Inevitabilmente, queste concorrono a destabilizzarla. Tuttavia, al tempo stesso, si rivelano comunque risorse imprescindibili ai fini della sua riconfigurazione speculativa che prevede una direzione della indagine conoscitiva che procede dal mondo alla mente e non viceversa.

## *2. Una filosofia positiva*

Nel quadro delle ricerche di Ferraris il ritorno alla concezione originaria della estetica come scienza della sensazione coincide anche con l'impostazione di tre direttrici sulle quali poggia l'intera architettura della sua filosofia positiva: primo, la differenziazione tra ontologia (che cosa c'è) ed epistemologia (la teorizzazione su quello che c'è) che diventerà in seguito oggetto specifico delle sue ricerche (cfr. Ferraris 2001; 2004) e fondamento per la sua teoria della documentalità (cfr. Ferraris 2009); secondo, le critiche mosse all'ermeneutica filosofica finalizzate a riconoscere i limiti della interpretazione e la sua rivalutazione alla luce della differenziazione tra i piani ontologico ed epistemologico; terzo, l'accentramento della percezione nell'indagine filosofica.

La misura della presenza è estetica, scrive Ferraris. Mediante la percezione rileviamo che c'è qualcosa. Che cosa questo sia, sarà successivamente una nostra elaborazione cognitiva a permetterci di dirlo. Le nostre eventuali congetture sulla natura di un determinato oggetto sono anticipate dal riscontro sensibile della sua presenza. Vale a dire dalla possibilità, connaturata all'indissolubile legame tra mente e corpo, di sentire anzitutto che c'è qualcosa e solo successivamente di dargli un senso. Qualsiasi interpretazione in proposito non potrà che essere formulata in un secondo momento. Ad anticiparla, l'immediato rilievo sensibile della presenza materiale delle cose a cui segue un riscontro delle loro differenze attuali. Le cose, intese come entità materiali esistenti nel mondo esterno, sono tali proprio in virtù della loro consistenza fisica. La loro solidità, le asperità e le sembianze che le caratterizzano e, non da ultimo, le concrete resistenze che pongono. Trattati decisivi che possono metterci in condizione tanto di ribadire l'ennesimo uso inadeguato delle parole per le cose, quanto di dover rimettere ordine alle nostre teorie. Perciò, qualsiasi congettura preventivamente elaborata

non può che essere rimessa nuovamente in discussione sulla scorta del rilievo di tali evidenze. Ciò che in origine è elemento sensibile, ritenuto come traccia, solo in seguito potrà essere categoria. La superiorità del lavoro concettuale su quello percettivo viene pertanto rifiutata da Ferraris che difende invece il primato della percezione in conformità alla differenziazione tra ontologia ed epistemologia. La prima, non necessariamente linguistica e teleologica, trova il suo orientamento nell'esperienza del mondo esterno che, sulla base della conoscenza sensibile, attesta anzitutto i limiti del pensiero e l'evidenza di una realtà niente affatto correggibile. La «inemendabilità», concetto cardine della filosofia di Ferraris, è infatti uno dei tratti distintivi dell'ontologia, che rivela l'autonomia del reale dagli schemi concettuali. Per contro, l'epistemologia è caratterizzata invece dalla continua possibilità di produrre nuove formulazioni teoriche, di elaborarne delle varianti e di poterle persino falsificare. Anziché nascere dall'esperienza, osserva Ferraris, l'epistemologia è teleologicamente orientata verso la verità e ammette la possibilità di apportare continue modifiche ai suoi modelli teorici. Il suo tratto distintivo è infatti l'emendabilità (cfr. Ferraris 2001).

Prima le cose, poi le parole. Come osserva Ferraris, l'organizzazione è prima di tutto nel mondo esterno. In un secondo momento, sul piano soggettivo, essa si riverbererà prima sui sensi e, da ultimo, rientrerà nel quadro delle attività cognitive svolte dalla mente/cervello. Questa la direzione: dal mondo alla mente. In parallelo, a emergere sono anche la necessità di verificare la stabilità dei costrutti interpretativi e di rivederne la portata a fronte di tale orientamento conoscitivo. Appartenendo al lavoro del pensiero, l'interpretazione è attività posteriore a quella della percezione che, inoltre, sul piano ontologico può rivelarsi del tutto influente. Alla luce di queste osservazioni Ferraris formula diversi argomenti che mirano a rimarcare la portata e i limiti dell'interpretazione, come mostra efficacemente il seguente passo testuale.

Passeggiando in un bosco, vedo qualcosa per terra, e mi chiedo se sia un ramo o un serpente. Si noti anzitutto che persino quando non so se una cosa sia *così* o *altrimenti* (ramo o serpente, spaventapasseri o contadino, ecc.), so che *c'è*, come un *questo*, e sarebbe ben bizzarro pretendere che già a questo livello abbia luogo una interpretazione (che cosa avrei interpretato, se per l'appunto non so cos'è? Se poi si volesse chiamare interpretazione ogni giudizio, anche inconscio, di esistenza – per cui se mi cade una tegola in testa il mio svenimento consegue da una rapidissima interpretazione – è chiaro che certo tutto è interpretazione ma anche nulla lo è). Poi (e si tratta di un *secondo* momento) cerco di dare un nome, ossia di decidere se si tratta di un serpente o di un bastone. Anche in questo caso, è ben difficile dire che sto interpretando, giacché io voglio *davvero* sapere ciò che *realmente* è quello che vedo, perché se mi sbagliassi potrei morire [...]. Per sapere se è un ramo o un serpente non consulto la tradizione, ma cerco di spostarlo con quello che mi sembra meno equivocamente un bastone: la cosa sta ferma, e ne concludo che si tratti di un ramo (Ferraris 1998: 61-62).

In virtù della funzione istitutiva della ritenzione, la percezione svolge un ruolo cruciale per almeno due ragioni: primo, è il fondamento costitutivo dell'ontologia; secondo, attesta l'autonomia del reale rispetto al pensiero. Tornare all'ovvietà della traccia, al primato della ritenzione sensibile vuol dire dunque porre nuovamente al centro della ricerca filosofica la percezione, lasciata ai margini soprattutto durante il Novecento. Al suo livello elementare essa è iscrizione, fondamento conoscitivo. Sensazione che rimane impressa e solo successivamente può diventare idea. Questa la sua natura che rivela anche l'intimo legame con le resistenze e le possibilità provenienti dall'interazione con ciò che può esser presente ai nostri sensi durante le nostre esperienze nel mondo esterno. Esperienze che, per diverse ragioni, potrebbero anche far tremare le fondamenta delle nostre teorie. Come chiarisce Ferraris

l'aspetto interessante della percezione, in ultima istanza, è proprio questo: più che come una fonte di informazione, dunque come una risorsa epistemologica, va considerata come un punto di inciampo per le nostre attese costruttivistiche.

E prosegue poco oltre:

sono proprio le linee di resistenza (di 'inemendabilità') che importano nella percezione. È qui che troviamo l'importanza della percezione e il significato ontologico dell'estetica come *aisthesis*. Perché i sensi non solo costituiscono l'inizio delle conoscenze (come ammettono tutti i filosofi) ma anche ciò che, talvolta, smentisce le nostre teorie (Ferraris 2012b: 154-155).

Vi sono due insegnamenti, in particolare, che possono essere tratti dalla filosofia positiva di Ferraris. Primo, la conoscenza sensibile rivela la condizione primaria dell'essere nel mondo. Questa è la ragione per cui nella sua prospettiva filosofica il senso viene concepito come «una modalità di organizzazione per cui qualcosa si presenta in qualche modo» (Ferraris 2013: 28) ai soggetti che sono, prima di tutto, esseri senzienti. Il senso emerge dall'organizzazione del mondo, il pensiero proviene anche – beninteso, non solo – dalla interazione con le cose. Secondo, al centro della indagine filosofica insieme alla percezione, che come sappiamo si articola nelle complesse disposizioni del sistema sensoriale dell'animale umano, viene posto anche l'oggetto. La cosa, l'entità materiale. *Qualcosa* che sta nel mondo esterno, la cui esperienza può originare quesiti, perplessità e ripensamenti o persino favorire l'avvio di una speculazione filosofica. La premessa in questo caso è la seguente: la lettera è condizione di possibilità per lo spirito, tant'è vero che quest'ultimo può anche sopravvivere nel tempo precisamente come traccia, iscrizione, materia (cfr. Ferraris 2011).

Credo che questi insegnamenti possano essere seguiti avendo anche come obiettivo l'elaborazione di una speculazione filosofica che possa avere

per oggetto l'arte, certamente alla luce di una riconsiderazione del ruolo della disciplina estetica. In quel che segue vorrei provare a mostrare questa possibilità.

### 3. *Essere, o apparire?*

Come si è visto, l'estetica nasce come dottrina che ha per oggetto la conoscenza sensibile. Solo in seguito essa inerisce all'orizzonte della filosofia dell'arte, prediligendo tuttavia più la questione dell'apparenza che non quella dell'essenza e del suo rilievo sensibile. Proprio in questa mutazione sta la singolarità dell'estetica, il suo essere disciplina spuria le cui indagini vertono ora sull'essere, ora sull'apparire. Tale andamento oscillante la caratterizza, e proprio per questo non può essere trascurato. Da una parte, l'estetica non ha originariamente la priorità di dover rendere conto dell'industria artistica e delle sue diverse poetiche, al punto che «il volto di una estetica» potrebbe essere riconosciuto «senza guardare a una sola opera d'arte» (Ferraris 1997: 69-70). D'altra parte però, non si può comunque trascurare che «anche una estetica che si sia protesa sistematicamente verso le opere non recide sino in fondo, e per ragioni essenziali, il rapporto con una dottrina (che è sempre più di un appello generico) della sensibilità» (ivi: 67). È a questo secondo orizzonte che sono interessato. Ossia, alla possibilità di elaborare una speculazione filosofica sull'arte che abbia origine nel rilievo estetico delle opere intese anzitutto come entità materiali dalle quali emerge, in modi e tempi diversi, il loro senso.

A un primo sguardo tale approccio potrebbe sembrare del tutto scontato, specie considerando la natura spuria dell'estetica, o persino inadeguato come sottolineano diversi filosofi dell'arte<sup>1</sup>. Tuttavia, ed è questo un punto cruciale per la prospettiva che qui inizio a tracciare, potrebbe essere altrimenti se riconoscissimo tale approccio come decisivo al fine di individuare e stabilire nuove simmetrie tra l'estetica filosofica e le arti contemporanee. L'obiettivo è perciò una riconciliazione tra le due, basata su un riconoscimento e su una inversione. Il riconoscimento è il seguente. L'identificazione dell'estetica con la filosofia dell'arte avviene in parallelo a un processo di sacralizzazione dell'arte portato a compimento nell'Ottocento (cfr. D'Angelo 2011). Tuttavia, se siamo disposti a concedere che nel Novecento – proprio in contrapposizione a tale processo di sacralizzazione – abbia avuto inizio la rivitalizzazione creativa che ha contribuito alla sua trasformazione, allora possiamo anche riconoscere che parte dell'arte odierna apre a un nuovo scenario che non coincide con quello della sua fine o di un presunto annichilimento poetico e creativo, bensì con un nuovo rinasci-

<sup>1</sup> Per esempio, secondo Arthur Danto la risposta estetica è mediata concettualmente, discende dalla nostra conoscenza dell'arte. Per approfondire si veda il quarto capitolo del suo libro *La trasfigurazione del banale*. Cfr. Danto 1981; tr. it.: 109-138.

mento artistico. Poter dare una spiegazione a tale rinnovamento richiede allora una inversione nell'elaborazione teorica. Un cambio di direzione nelle indagini in accordo al quale la speculazione filosofica sull'arte non si tramuterebbe né in un doppio della critica né in quella che Ferraris, con ragione, chiama «filosofia artista» (Ferraris 1997). Piuttosto in una estetica filosofica capace di fare fronte alle numerose questioni concernenti le arti contemporanee.

A ben vedere, si tratta allora di individuare a quali condizioni l'estetica filosofica potrebbe approvare un nuovo ordine di priorità (prima l'essere e poi l'apparire) ponendo maggiore attenzione agli sviluppi più recenti delle arti e, soprattutto, incentivando l'elaborazione di speculazioni la cui articolazione sarebbe stabilita non da presupposti meramente teorici o interpretativi, bensì dai limiti e le possibilità che le opere, in quanto entità materiali, impongono e offrono. Questo, per sommi capi, il progetto. Prima di introdurre qualche dettaglio circa la sua potenziale articolazione, torna utile affrontare alcune delle questioni che immediatamente si pongono a fronte di una prospettiva come quella appena abbozzata. Questioni naturalmente concernenti l'estetica, l'arte e, non da ultimo, la loro relazione.

#### *4. Una relazione difficile*

Può essere condivisibile che, data la sua evoluzione compiuta con gran rapidità nel secolo scorso, l'arte dovrebbe oggi essere ripensata nei termini di un oggetto della valutazione e dei discorsi che possono essere fatti su di essa (cfr. Migliorini 2014). D'altra parte, l'arte mira a sottrarsi alla riflessione filosofica sia perché le si contrappone rendendosi autonoma, andando al di là del sistema, sia perché la stessa disciplina estetica, oscillando tra essere e apparire, assume spesso quale presupposto per le sue indagini la fine dell'arte non valutando le possibilità derivanti dalla sua evoluzione più recente.

Consideriamo il primo punto. Nel Novecento l'arte afferma la propria autonomia principalmente perché mira a sopravvivere nella cultura dopo essere stata condotta «dalla libertà alla cattività» (Migliorini 1992). Sono tre le fasi principali di questo processo storico: (1) l'allontanamento dell'arte dall'indistinto della vita sociale, ossia dalla confusione dei contesti urbani ai quali storicamente apparteneva; (2) il suo successivo inserimento nei nuovi luoghi deputati a conservarla ed esporla, in conformità alla sua teorizzazione sistematica; (3) lo scatto dell'arte in direzione della sua riaffermazione nella cultura contemporanea. Questa terza fase prende avvio nei primi decenni del Novecento con il gesto compiuto da Marcel Duchamp: sottrarre oggetti comuni «dal contesto delle cose del mondo» per sottoporli a una nuova «mira valutativa», ossia ridurli «al rango di opere d'arte» (Migliorini 1992: 41-42). Agendo in tal modo Duchamp prende di mira l'estetica riconoscendola in difetto proprio perché sbilanciata più sull'apparire che non sull'essere. Da qui la sua scelta di compiere un'inversione

sul piano della produzione artistica: le apparizioni sostituiscono le apparenze. Un ritorno all'essere inteso nell'accezione del possibile, come egli scrive in una brevissima nota del 1913. «La figurazione di un possibile (non come contrario di impossibile né come relativo a probabile né come subordinato a verosimile). Il possibile è solo un “mordente” fisico [genere vetriolo] che brucia ogni estetica o callistica» (Duchamp 1994; tr. it.: 87).

La ricerca del possibile cui ambiva Duchamp è considerabile come uno degli antecedenti della riaffermazione dell'arte nella cultura contemporanea. Tale rivendicazione dell'artisticità coincide con la costante ricerca di nuove condizioni di possibilità in accordo alle quali gli artisti contribuiranno, dopo Duchamp e proprio grazie al suo gesto, alla rinascita dell'arte. Un processo che dobbiamo considerare con la dovuta attenzione. In un primo momento, con l'affermazione del concettualismo durante gli anni Sessanta, si compie l'irruzione dell'arte sui livelli metadiscorsivi solitamente di domino della riflessione filosofica (cfr. Migliorini 1992) e tale impresa sarà motivata anche dal tentativo di raggiungere un traguardo in tutt'altra direzione: la smaterializzazione dell'arte.

Rispetto a tale andamento dell'arte, vi è tuttavia un punto in particolare dal quale non si può prescindere: l'obiettivo della smaterializzazione dell'oggetto artistico non viene conseguito. Piuttosto nella sua fase più matura, durante gli anni Settanta, la ricerca concettualista in arte si evolve ridando centralità proprio a ciò che alla prima ora mirava a mettere fuori circuito: le entità materiali, siano esse oggetti naturali o industriali, i corpi umani coinvolti nelle performance, le azioni e gli eventi la cui permanenza nella storia è resa possibile dalle registrazioni video e fotografiche. Il principio è lo stesso del decennio precedente: ridurre l'opera al minimo della sua struttura materiale e trasmettere l'idea da cui essa trae origine. A fare la differenza è invece una consapevolezza: senza l'oggetto materiale l'idea o talune indicazioni, essenziali affinché questa possa esser colta, non potrebbero essere trasmesse. A mutare in questa fase del concettualismo è pertanto l'interesse per il medium, reintegrato in diversi modi nella pratica artistica<sup>2</sup>. I materiali, gli oggetti, i corpi e le diverse forme di iscrizione sono nuovamente condizioni di possibilità affinché vi sia la trasmissione delle idee e la loro condivisione pubblica cosicché, in parallelo, l'arte possa continuare a evolversi.

Nel corso della sua evoluzione novecentesca l'arte si ribella comunque all'estetica. Tuttavia si tratta di un contrasto che non può essere spiegato liquidandolo nei soli termini dell'entrata in scena della non-arte (cfr. Migliorini 1980: 126-129). Piuttosto, tale ribellione merita di essere presa in esame ponendo maggiore attenzione proprio al ruolo che ha avuto il concettualismo, che dagli

<sup>2</sup>Tuttavia, tale mutamento è stato più spesso frainteso identificando il concettualismo, nella sua seconda fase, con il postmodernismo in arte, portando come ragione la perdita dell'atteggiamento critico che alla prima ora caratterizzava il lavoro dei concettualisti. In proposito si veda per esempio Wood 2002: 75.

anni Settanta assume le nuove spoglie di «categoria della cultura» (Migliorini 2014: 163), concorrendo così alla rivitalizzazione dell'arte. Una prospettiva, quest'ultima, che andrebbe approfondita ponendo attenzione a due aspetti in particolare. Da una parte, la cultura risente della mutazione dell'arte, dovuta anche a una variazione del regime dialettico tra autonomia ed eteronomia che era stato storicamente istituito e che regolava i rapporti tra le due. Dall'altra, il compito costruttivo che si dava la filosofia tentando di spiegare l'arte viene ostacolato da quest'ultima<sup>3</sup>.

### 5. *Le ragioni del dissidio*

Veniamo al rapporto con l'estetica. Di là dal sistema, l'arte si evolve all'insegna della sottrazione dalla riflessione teorica. L'artisticità muta e la teorizzazione sull'arte viene messa costantemente in discussione. Le ragioni del dissidio tra arte ed estetica possono essere rintracciate tanto nelle premesse di rinnovamento introdotte durante il periodo delle avanguardie quanto nel riconoscimento di taluni limiti incontrati dalla stessa disciplina estetica.

Da una parte vi è certamente il processo di sperimentazione avviato dagli artisti d'avanguardia che potrebbe essere pensato nei termini di una rivitalizzazione creativa. Anziché essere stata impoverita, annichilita o deprivata delle sue potenzialità, l'arte attraverso un fiorente e continuo processo di rinascita creativa si è semplicemente evoluta. Ai tradizionali metodi di produzione se ne sono aggiunti di nuovi. Alle sue potenzialità legate alle strutture profonde del rappresentazionalismo, ne sono state aggiunte altre che favoriscono il potenziamento della sua portata simbolica. Anziché essere pensato come distruttivo, il processo avviato dalle avanguardie e maturato negli anni del concettualismo, andrebbe piuttosto rivalutato nei termini di una decostruzione creativa. Ossia di un processo di frammentazione e analisi del fare artistico, al quale segue una fase di ricostruzione avviata negli anni Settanta e che è ormai in corso da circa trent'anni – come dimostrano le più recenti ricerche artistiche permeate da una evidente oscillazione tra tradizione e concettualismo.

D'altra parte, la relazione tra estetica e arte risente anche di taluni limiti incontrati dalla disciplina dovuti in particolare alle seguenti questioni: (1) il fraintendimento circa la natura del concettualismo; (2) il mancato riconoscimento della coesistenza di immagini e oggetti nella produzione artistica odierna.

La riconfigurazione dell'estetica in filosofia dell'arte ha favorito la proliferazione di ricerche che in gran parte assumono come principali paradigmi di riferimento le arti visive e plastiche; in minor percentuale quelle performative trascurando inoltre il processo di sintesi attuato tra queste, che caratterizza

<sup>3</sup> Per approfondire si vedano i due saggi *Le arti al di là del sistema* e *Autonomia ed eteronomia nelle arti contemporanee* in Migliorini 1992: 35-44; 55-70.

il tratto più recente della produzione artistica contemporanea<sup>4</sup>. Entro tale quadro di indagini il concettualismo è stato generalmente considerato – si noti, ponendo attenzione soprattutto alla sua prima fase – come sinonimo di smaterializzazione dell'arte o, addirittura, di riflessione filosofica su di essa. Né l'una né l'altra accezione concedono di poter fare significativi passi avanti rispetto a una migliore comprensione delle numerose questioni che si dipanano dall'arte odierna. Diversamente dai presupposti della sua fase iniziale, anziché concorrere alla riduzione dell'opera all'idea, il concettualismo è stato decisivo per l'avvio di un processo di nuova materializzazione che ha rivoluzionato la produzione artistica. Intenzionalmente gli artisti si servono di entità materiali che storicamente non appartenevano al dominio dell'arte. Oggetti naturali e artificiali o i loro stessi corpi sono usati al fine di poter condividere un'originaria germinazione ideativa, o lo sviluppo progettuale di questa, attraverso la pratica concettualista. Ossia, un nuovo modo di *fare arte*. Il modello creativo introdotto dal concettualismo, mirando alla smaterializzazione, si è invece rivelato decisivo per la “neo-materializzazione”. Ossia per una produzione artistica che certamente privilegia l'espressione e lo scambio di idee, ma presuppone che questo sia possibile in virtù dell'ampliamento del dominio dell'arte a nuove entità materiali. Il «paradigma concettualista» (Migliorini 2014) andrebbe allora riconosciuto come il fondamento della successiva affermazione delle più recenti pratiche di produzione oggettuale nell'arte contemporanea.

Facciamo qualche esempio. Sono dei tubi di neon blu quelli che compongono la scritta «Small Things» di 3 x 18.2 metri installata su una parete. Senza di essi non sapremmo né di che parla *Work No. 567*, opera di Martin Creed, né potremmo cogliere l'evidente contraddizione che si pone con essa: saranno pure piccole cose, intanto quelle sulla parete sono lettere al neon tanto grandi che qualsiasi persona che si metta davanti per leggerle sembra essere davvero minuscola. Spesso nelle sue opere Christian Boltanski si serve di vestiti usati. Per esempio nell'installazione *No Man's Land* del 2010. Alla loro presenza, altrettanto spesso, viene da pensare immediatamente agli esseri umani che possono averli indossati nonché alla loro assenza. Forse, si tratta solo di una suggestione che motiva inopportune congetture. Forse, potrebbe invece trattarsi di una idea che proviene direttamente dalla presenza dei vestiti. In proposito lo stesso Boltanski ha scritto: «[i]l vestito usato parla di qualcuno che era lì ma non c'è più. L'odore le pieghe sono rimasti, ma non la persona» (Boltanski 1997: 151).

Un aspetto che non dovremmo trascurare riguarda allora l'attuale condizione dell'arte. Come può riconoscere un qualsiasi visitatore di musei, gallerie o fiere contemporanee, l'arte odierna non si basa esclusivamente sulla produzione

<sup>4</sup> Si pensi per esempio alle opere di videoarte, di teatrodanza o a diverse installazioni che prevedono l'uso combinato di oggetti, video ed elementi pittorici.

di immagini. Benché dagli anni Novanta del secolo scorso sia stata teorizzata la cosiddetta “svolta iconica”<sup>5</sup>, oggi dovremmo anche riconoscere che questa corrisponde solamente a una parte della produzione artistica odierna. Nel xx secolo a entrare in scena, e a restarci andando a finire negli spazi espositivi del mondo dell’arte, sono stati proprio i nuovi oggetti artistici che sono andati ad aggiungersi a quelli tradizionali. Insieme ai dipinti e alle sculture troviamo anche altre entità materiali, originariamente estranee al dominio dell’arte, che difficilmente possono essere pensate in termini di immagini. L’orientamento oggettuale, inoltre, merita di essere preso in considerazione anche in rapporto all’affermazione delle più recenti pratiche relazionali e partecipative che non prevedono comunque il completo abbandono di materiali e oggetti. A ben vedere, anche tali pratiche derivano dai presupposti introdotti dal modello creativo del concettualismo. Sono comunque spazi, oggetti creati e manipolati, interazioni con ambienti ed elementi materiali a esser decisivi per le attività artistiche che si basano sull’incontro e la cooperazione tra esseri umani.

L’affermazione del concettualismo e la diffusione della neo-materialità attestano perciò una nuova organizzazione dell’arte, nonché l’esigenza di un rinnovamento nella teorizzazione su di essa. Nell’ambito dell’estetica filosofica si tratterebbe allora di condurre ricerche che mirano, tra l’altro, a fare chiarezza sulle differenze strutturali tra due modelli di produzione artistica, l’uno tradizionalista e l’altro concettualista. L’uno non esclude l’altro, poiché entrambi i modelli creativi coesistono e contribuiscono all’evoluzione dell’arte. In proposito, i due insegnamenti provenienti dalla filosofia positiva di Ferraris – l’orientamento dell’indagine filosofica dal mondo alla mente e la possibilità di cogliere il senso delle cose in conformità all’interazione con esse e alla risposta percettiva che ne deriva – si rivelano perciò decisivi. In quest’ottica, alle più tradizionali direzioni delle indagini estetiche – incentrate sugli aspetti visivi strettamente connessi alla configurazione delle immagini, sulle strutture narrative che sottostanno alle opere o sulle risposte immaginative ed emotive derivanti dalla loro esperienza – se ne aggiungerebbero altre, rivolte a questioni concernenti l’interazione con gli oggetti, i materiali e gli altri esseri umani, le varianti rappresentazionali in arte e così via. Proviamo a vedere se questa via sia percorribile.

## *6. Dalle opere al loro senso*

Dall’impostazione più tradizionale delle teorizzazioni sulle arti, quelle appunto contestate dagli artisti nel Novecento, derivano indagini prevalentemente incentrate sul potenziale della produzione iconica o sulla comprensione della struttura rappresentazionale che accomuna le diverse forme di produzione

<sup>5</sup> Per un inquadramento sul dibattito contemporaneo concernente la ‘svolta iconica’ novecentesca e gli sviluppi della cultura visuale si veda A. Pinotti, A. Somaini (2009).

artistica. Ricapitolando le direzioni prevalenti nella filosofia analitica dell'arte, Noël Carroll (1999) osserva infatti che i principali poli su cui vertono le ricerche contemporanee sono i seguenti: la rappresentazione, l'espressione, il formalismo, la questione estetica e il problema della definizione. Mirare a una riconciliazione tra estetica e arte contemporanea potrebbe anche voler dire inaugurare uno specifico settore di ricerca filosofica incaricato di indagare i nuovi oggetti artistici e di identificare ed esaminare le condizioni di possibilità in accordo alle quali l'arte si evolve in virtù della neomaterialità.

Procedere in questa direzione non vuol dire, condividendo un'osservazione di Ferraris, porre il *ready-made* alla base di nuove formulazioni teoriche per spiegare l'arte (Ferraris 2007), poiché la produzione artistica che deriva dal modello concettualista non corrisponde alla produzione di non-arte o di anti-arte. L'obiettivo non è dunque né di spiegare l'arte sulla base di eccezioni né di considerare straordinario ciò che non lo è. Semmai è di indirizzare le ricerche filosofiche in accordo a un ulteriore riconoscimento: nel Novecento, in virtù dell'affermazione del concettualismo, l'arte è stata ricondotta all'ordinario e la trasmissione delle idee è stata resa possibile mediante l'utilizzo di nuove entità materiali che tradizionalmente non appartenevano al suo dominio. Quella concettuale è arte a tutti gli effetti proprio perché concorre alla sua evoluzione. Le opere concettuali appartengono all'arte, non ne sono estranee. Anziché essere dei controesempi, esse sono gli esiti di un modello creativo alternativo a quello tradizionale, che privilegia il potenziale simbolico dell'arte alterando quello rappresentazionale.

Considerando questi aspetti, e seguendo i due insegnamenti provenienti dalla filosofia di Ferraris, una direzione percorribile potrebbe allora essere quella che porta dal rilievo sensibile delle opere alla comprensione del loro senso. Assumendo che «il compito fondamentale di una ontologia dell'opera d'arte sia rendere conto delle intuizioni del senso comune che ci guidano nella vita quotidiana» (Ferraris 2007: 9), una indagine del genere avrebbe origine nel rilievo sensibile degli oggetti, dei corpi e dei materiali – appartenenti appunto alla vita ordinaria – mirando a cogliere il loro senso una volta diventati opere d'arte. Tale indagine avrebbe come principali referenti le opere che sono riconducibili al modello creativo concettualista, e non quelle tradizionali. Si tratterebbe pertanto di procedere secondo un approccio differente da quello generalmente adottato per l'arte tradizionale che prevede di andare al di là dell'oggetto materiale per cogliere l'opera. Una strategia che funziona nel caso delle arti rappresentazionali classiche, come la pittura o il teatro, ma che si rivela pressoché fallimentare per quella concettuale (soprattutto se siamo disposti ad accettarne l'evoluzione neomaterialista proposta sopra). Anziché mirare a scoprire cosa sta dietro il corpo materiale dell'opera, quale misterioso arcano esso possa celare, con le opere concettuali possiamo trarre maggiori vantaggi procedendo all'inverso. Ossia riconoscendo anzitutto quello che c'è. L'oggetto, il materiale che viene usato, il corpo umano che agisce davanti a noi (se assistiamo a una performance dal vivo).

In proposito vi sono allora due aspetti rilevanti da tenere in considerazione. Primo, descrivere l'oggetto fisico non significa risolvere l'opera, benché in molti casi questa possa anche essere stata ridotta a una entità materiale che ne determina gran parte del senso. Tale orientamento riduzionista seguito dagli artisti poggia sul seguente principio: meno c'è e meglio è. Sia essa ridotta a specchio, a parallelepipedo di legno, a pietra o a corpo che agisce in un determinato ambiente, l'opera nella sua economia strutturale può comunque offrire moltissimo. Secondo, riconoscere anzitutto l'entità materiale di cui è costituita un'opera coincide con la possibilità di compiere un "primo accesso" in direzione della sua comprensione. Sulla scorta di tale riconoscimento sarà possibile cogliere in taluni casi preziose informazioni sul suo senso, in altri rilevanti indicazioni per comprendere l'idea da cui trae origine l'opera. Questa possibilità è data da una congiunzione che è stata resa possibile proprio dalla ricerca concettualista nelle sue varianti poetiche: far coincidere il più possibile l'idea alla presenza dei materiali, realizzando opere in accordo al processo riduzionista sopra menzionato.

In parte, si tratta allora di porre maggiore attenzione alle opere riconoscendole prima di tutto per quel che materialmente sono. Un approccio per niente estraneo alle riflessioni e alle poetiche di diversi artisti. «Si tratta di leggere le cose, non i propri pensieri», rispondeva Luciano Fabro a Carla Lonzi nel 1965 in occasione di un'intervista in cui egli puntualizzava che con il suo lavoro voleva «suggerire di non prendere atteggiamenti particolari o convenzionali» mirando a «mettere il visitatore davanti a quello che vede» (Fabro 1987: 163).

### *7. Fare attenzione alle cose dell'arte*

Sono davvero poche le possibilità che abbiamo di poter cogliere quel che potrebbe voler dire un artista quando fa un dipinto, una scultura o una pièce teatrale. Michel Foucault ha giustamente osservato che «dipingere non è affermare» (cfr. Foucault 1973). La sua è un'indicazione preziosa, nella misura in cui concede di poter fare anche il ragionamento opposto per ciò che non è dipinto, scolpito o più in generale basato sulla creazione di immagini. In proposito, si potrebbe allora supporre che sia nella silenziosa presenza degli oggetti che si dà una sorta di comunicazione che, connaturata al loro originario uso ordinario, viene poi amplificata quando essi diventano opere. Una sedia e una pala da neve, sono e saranno una sedia e una pala da neve anche dopo essere state esposte in un museo o in una galleria d'arte. Il loro ingresso in quegli ambienti dà risalto alla loro natura oggettuale, alla loro appartenenza al contesto ordinario prima che a quello istituzionale. Rispetto a queste prime considerazioni possono certamente essere mosse diverse obiezioni. Si noti però, che è proprio perché questi oggetti vengono immediatamente riconosciuti come tali, che in seguito potranno scaturire domande, riflessioni nonché aspri rifiuti o spunti polemici: proprio perché c'è *qualcosa*, del quale ci *accorgiamo* poiché ne avvertiamo sensibilmente

la presenza e al quale iniziamo a dare un senso. Come si è detto, non sarà il riconoscimento dell'oggetto a permetterci di esaurire completamente l'opera. Tuttavia tale riscontro si rivelerà comunque decisivo per orientare le nostre indagini essendo il primo punto di riferimento di cui potremo disporre per procedere nella comprensione dell'opera e, in seguito, del lavoro dell'artista – ossia di quel che egli ha fatto. Questa cosa a cui prestiamo attenzione, sebbene vi faccia parte, non è tuttavia come le altre tradizionalmente appartenenti al dominio dell'arte. Pertanto, dovremo procedere in modo diverso rispetto al solito.

A monte, prima di tutto, dovremo distinguere le opere tradizionali da quelle concettuali. Entrambe appartengono al dominio dell'arte, benché siano prodotti derivanti da modelli creativi diversi. Rispetto a quelle tradizionali, le opere concettuali possono essere considerate come “varianti rappresentazionali”, caratterizzate da una maggiore carica simbolica essendo materiali che hanno l'obiettivo di tramettere le idee. Proprio per questo si potrebbe intenderle come opere che favoriscono una comunicazione diversa da quelle tradizionali. Giacché, come accennato, potremmo dire che esse “affermano e non dipingono”. Tale trasmissione avviene per mezzo di tracce indiziali – a volte, persino mediante vere e proprie istruzioni – che ne facilitano la comprensione a un primo livello basilare. Nella prima fase idealista del concettualismo, le opere vengono infatti ridotte a iscrizioni testuali che comunicano molto rapidamente ciò che gli artisti vogliono dire. Nella fase successiva, sin dalla seconda metà degli anni Sessanta, sarà la riduzione ai materiali e alle performance a garantire tale possibilità comunicativa. Consideriamo qualche opera per verificare queste osservazioni.

Nell'opera *Art by Telephone* (1967) di Walter De Maria, l'idea di “comunicazione” viene trasmessa da un telefono e un cartello posti su un pavimento. La scritta sul cartello dice: «Se questo telefono squilla, puoi rispondere. Walter De Maria è in linea e vorrebbe parlare con te». Le idee di “incompiuto”, “variazione” e “modifica” sono connesse all'opera di Robert Morris *Continuous Project Altered Daily* (1969), una sorta di cantiere installato presso la Leo Castelli Warehouse di New York che veniva quotidianamente modificato. Obiettivo dichiarato dall'artista era infatti di mettere in discussione la tradizionale concezione dell'opera come oggetto artistico formalmente compiuto, continuando a manipolare e alterare la struttura e i materiali nell'ambiente che li ospitava. “Pulizia” e “facende domestiche” sono riferimenti ideali che possiamo avere prendendo in visione la documentazione fotografica dell'opera *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (1973). Un'azione eseguita da Mierle Laderman Ukeles che, nel quadro dei suoi interventi di pulizia e manutenzione pubblica, mirava a far riflettere gli osservatori sulle questioni del rispetto e dell'igiene ambientale.

Ecco allora una prima indicazione di metodo. Quando non abbiamo a che fare con immagini – ossia con opere quali sculture o dipinti, pièce teatrali o di danza e altre considerabili in tal modo per ragioni che saranno chiarite tra breve – ma con oggetti o esseri umani che agiscono in qualche modo, la classica domanda «quest'opera, che cosa rappresenta?» andrebbe scartata. In alternativa,

con tali opere, potremmo invece servirci del quesito che rivela il significato ontologico dell'estetica, «che cosa c'è?», ponendo così attenzione prima di tutto al riscontro sensibile della presenza di entità materiali o di corpi umani in azione. Con le opere tradizionali possiamo conservare le preziose osservazioni di Richard Wollheim (1980) in merito a un particolare modo di vedere le rappresentazioni pittoriche, in accordo al quale vediamo in una superficie pittorica gli oggetti raffigurati in un'opera (Wollheim 1980). Con le opere d'arte concettuale, a essere decisiva è invece l'interazione con gli oggetti, i corpi e i materiali. D'accordo con la lettura alternativa del concettualismo proposta nel quinto paragrafo di questo testo, tali opere sono considerabili come "conduttori materiali di idee". Rilevando la loro presenza, interagendo con essi, possiamo iniziare ad accedere al senso che hanno come opere. Questo vale, sebbene in condizioni diverse, anche per le registrazioni video e fotografiche che documentano azioni o eventi organizzati dagli artisti.

Poco sopra osservavo che le opere pittoriche, coreutiche o teatrali prevedono la creazione di immagini, mentre quelle concettuali no. Le une differiscono dalle altre in base alla loro struttura. Opere tradizionali come quelle citate condividono una comune struttura costitutiva che garantisce la loro carica rappresentazionale. Ossia, che facendone esperienza si possa cogliere anzitutto un'immagine che, diciamo, maschera la mera presenza di oggetti, materiali e soggetti agenti (siano essi ballerini o attori) sollecitando le nostre risposte immaginative in base al rapporto tra rappresentazione e finzione (cfr. Walton 1990). Le opere concettuali, nell'accezione che abbiamo proposto, modificano tale nesso essendo delle varianti rappresentazionali. Non sempre esse favoriscono un rapporto con la finzione. Non essendo rappresentazioni in senso tradizionale, più spesso esse invitano invece a riflettere su questioni direttamente legate alla realtà e ai suoi diversi aspetti (sociali, relazionali, naturali, politici ecc.).

Supponendo che quanto detto sia corretto, spostandoci dal piano strutturale degli oggetti a quello della loro ricezione, a questo punto possiamo chiederci che cosa voglia dire rilevare sensibilmente la presenza dei materiali e porre attenzione alle cose. Per rispondere propongo anzitutto di riprendere le osservazioni di Ernst Gombrich (1973) sul paradosso della percezione fisiognomica derivante dalla distinzione tra la faccia e la maschera. In estrema sintesi il suo ragionamento è il seguente. Un cambiamento nella struttura di un *pattern* originario, come quello determinato da una maschera su un volto, è decisivo per l'insorgenza di un disaccordo. L'esperienza dovrebbe comunque garantire il riconoscimento del volto originario. Tuttavia, in virtù della sua trasformazione, la faccia ci sfugge e quel che cogliamo è anzitutto la maschera. Secondo Gombrich, che a sua volta riprende alcuni capisaldi teorici della psicologia della percezione, la maggiore pregnanza della maschera rispetto alla faccia si deve alla nostra percezione che coglie anzitutto «la dissimiglianza, la deviazione rispetto alla norma», garantendo che in seguito la maschera e i suoi tratti salienti possano imprimersi nella nostra mente (Gombrich 1973; tr. it.: 18).

Come ha osservato anche Rudolf Arnheim (1971) cogliere una dissimiglianza vuol dire rilevare un mutamento nell'ordine di una struttura. L'ordine è una condizione indispensabile per strutture generali e particolari. Il disordine nella configurazione di un dipinto è una variazione in una struttura del secondo tipo. Una variazione di ordine del primo tipo è invece quella che riguarda, per esempio, un mutamento in un contesto ambientale. Proviamo ad applicare questi precetti supponendo che quest'ultimo sia uno dei luoghi deputati a conservare ed esporre l'arte. Ebbene, in un museo o in una galleria possiamo cogliere un mutamento di ordine che riflette, in termini di presenze materiali, l'estensione del dominio dell'arte avvenuta nel secolo scorso. Più precisamente, in quegli ambienti, rileviamo un nuovo ordine: laddove vi erano solo dipinti e sculture oggi ci sono anche oggetti ordinari e naturali, materiali industriali e, se vi è l'occasione, uno o più esseri umani che agiscono in qualche modo. In proposito, Arnheim scrive che «[l]'ordine consente di concentrar l'attenzione su quanto si assomiglia e quanto è, invece, dissimile; su quanto vicendevolmente si corrisponde o è, invece, segregato in sé» (Arnheim 1971; tr. it.: 3).

Mi sono soffermato su questi due modi di intendere il rapporto tra entropia e arte, perché credo che possano essere utili per un primo inquadramento della distinzione tra opere tradizionali e opere concettuali, riconoscendo l'imprescindibile ruolo che ha la percezione rispetto alla cognizione in questo processo, benché entrambi gli autori citati non condividano tale presupposto. La mia idea è allora la seguente. A livello macrostrutturale è possibile rilevare un mutamento di ordine, sulla base del quale orientiamo la nostra attenzione verso quelle entità che immediatamente riconosciamo non essere tradizionalmente appartenenti al contesto dell'arte. A livello microstrutturale potremmo invece riconoscere che ad avere ben più salienza, in termini visivi, sono comunque quelle entità che hanno la caratteristica di essere "visivamente mascherate", ossia le opere tradizionali. Come accennato, gli oggetti rimangono quel che sono anche una volta che gli viene conferito valore artistico. Vale a dire che nonostante diventino opere, noi le riconosciamo immediatamente per come sono materialmente: una sedia, un cappello, una pietra e così via. Invece, le opere tradizionali difficilmente possono essere pensate in questi termini. Un dipinto è un insieme di tratti pittorici che costituiscono un'immagine; una scultura, la manipolazione di un volume tridimensionale finalizzata a ottenere un esito formale che prima dell'intervento dell'artista era inesistente; una pièce di teatro e una di danza prevedono che attori e ballerini costituiscano una scena, ossia rendano l'idea in termini visivi di una narrazione, in accordo a una drammaturgia o a una coreografia basata su una notazione progettuale. Le cose vanno diversamente con le opere concettuali. Gli oggetti, i corpi dei *performer*, i diversi materiali usati dagli artisti... potremmo anche non considerarli arte. Ma, attenzione! Ci esprimeremmo in questo modo proprio perché immediatamente ne avvertiamo sensibilmente le presenze e in seguito li riconosciamo per quello che sono.

Permettendoci un tono letterario potremmo dire che silenziosamente, data la loro presenza, le nuove cose dell'arte comunicano in modo diverso rispetto a quelle tradizionali: affermando e non dipingendo. Per dargli un senso noi useremo le parole dopo esserci accorti che c'è qualcosa che inaspettatamente si trova dove non dovrebbe.

L'approccio proposto in queste pagine potrebbe offrire preziose risorse ai fini della riconciliazione tra l'estetica filosofica e le arti contemporanee. Esso permetterebbe inoltre di mettere in discussione il primato dell'interpretazione e della presupposta conoscenza dell'arte e della sua storia quali elementi costitutivi per la comprensione non dell'arte in generale, bensì di quella che deriva dalla sua evoluzione dovuta all'affermazione del concettualismo. È in quest'ottica che penso sia possibile seguire gli insegnamenti tratti dalla filosofia positiva di Ferraris anche per indagare l'arte.

#### *Riferimenti bibliografici*

ARNHEIM R.

- 1971, *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, Berkeley, University of California Press; tr. it. di R. Pedio, *Entropia e arte Saggio sul disordine e l'ordine*, Torino, Einaudi, 1989

BOLTANSKI C.

- 1997, *Vêtements*, voce tratta da *Abécédaire in Christian Boltanski*, a cura di D. Eccher, Milano, Charta

CARROL N.

- 1999, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York, Routledge

DANTO A.C.

- 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press; tr. it. a cura di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008

D'ANGELO P.

- 2011, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza

DE CARO M., FERRARIS M.

- 2012 (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi

DUCHAMP M.

- 1994, *Duchamp du signe. Écrits*, a cura di M. Sanouillet, Paris, Flammarions; tr. it. di M.R. D'Angelo, *Scritti*, con uno scritto di A. Bonito Oliva, Milano, Abscondita, 2005

FABRO L.

- 1987, *Discorsi*, in *Luciano Fabro Lavori 1963-1986*, Torino, Umberto Allemandi: 163-165; una intervista di Carla Lonzi con Luciano Fabro, originariamente pubblicata in "Marcatré", 19-22 aprile 1966

FERRARIS M.

- 1997, *Estetica razionale*, Milano, Cortina
- 1998, *L'ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza
- 2001, *Il mondo esterno*, Milano, Bompiani
- 2004, *Goodbye Kant!*, Milano, Bompiani
- 2007, *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani
- 2009, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza
- 2011, *Anima e iPad*, Guanda, Parma
- 2012a, *Manifesto del Nuovo Realismo*, Roma-Bari, Laterza
- 2012b, *Esistere è resistere*, in De Caro, Ferraris (2012): 139-165

FOUCAULT M.

- 1973, *Ceci n'est pas un pipe*, Saint Clément de Rivière, Éditions Fata Morgana; tr. it. di R. Rossi, *Questo non è una pipa*, Milano, Studio Editoriale, 1988

GOMBRICH E.H.

- 1973, *The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art*, in E.H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, 1973, *Art, Perception and Reality*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 1-46; tr. it. di L. Fontana, *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in Id., *Arte, percezione realtà Come pensiamo le immagini*, Torino, Einaudi, 2002: 3-54

MIGLIORINI E.

- 1980, *Introduzione a l'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier
- 1992, *La rosa di Kant. Estetica ed arti contemporanee*, a cura di I. Torrigiani, Palermo, Aesthetica
- 2014, *Conceptual Art*, nuova edizione a cura di D. Dal Sasso, Milano-Udine, Mimesis

PINOTTI A., SOMAINI A.

- 2009 (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina

WALTON K.

- 1990, *Mimesis as Make-Believe On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press; tr. it. a cura di M. Nani, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano-Udine, Mimesis, 2011

WOLLHEIM R.

- 1980, *Art and Its Objects*, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press; ed. e tr. it. a cura di G. Matteucci, *L'arte e i suoi oggetti*, Milano, Christian Marinotti, 2013

WOOD P.

- 2002, *Conceptual Art*, London, Tate Publishing